

DIONISO

RIVISTA DI STUDI SUL TEATRO ANTICO



ISTITUTO NAZIONALE
DEL DRAMMA ANTICO
FONDAZIONE ONLUS

Annale della Fondazione INDA
2022 - nuova serie, numero 12

Edizioni ETS

journal.edizioniets.com/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

Elena Maria Fabbro (Università di Udine)
Massimo Fusillo (Università dell'Aquila)
Walter Lapini (Università di Genova)
Caterina Mordeglia (Università di Trento)
Francesco Morosi (Università di Pisa)
Maria Pia Pattoni (Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano-Brescia)
Gianna Petrone (Università di Palermo)

Editorial assistant

Elena Servito

Journal layout

Fabio Impera

Graphics

Carmelo Iocolano

This is a peer-reviewed journal

ISSN 1824-0240

ISBN 978-884676414-0

5	GUIDO PADUANO Sessant'anni di convegni INDA
15	GUIDO PADUANO Temporalità dell' <i>Orestea</i>
51	WALTER LAPINI Il re diverte: il <i>Bildungsroman</i> di Menelao nell'Elena euripidea
67	ELENA FABBRO Democrazia e potere di Demo
115	GIANNA PETRONE <i>Senati columen</i> . Smascheramento dei padri e crisi dell'autorità nelle commedie plautine
137	FILIPPO MARIA GRANDI Matrimonio e potere nella <i>Casina</i> di Plauto. La femminilità dominante e le ansie del patriarcato
159	CATERINA MORDEGLIA La 'propaganda' di Terenzio
171	SOTERA FORNARO Il potere della parola tragica nelle <i>Note all'Antigone</i> di Friedrich Hölderlin
189	MARCO ZANELLI Sofocle dopo l'11 settembre: dalle <i>Trachinie</i> a <i>Cruel and Tender</i> di Martin Crimp

GUIDO PADUANO

Sessant'anni di convegni INDA*

È un momento triste e difficile questo in cui ci ritroviamo – con tutti i limiti entro i quali è possibile ritrovarsi – per discutere il tema che i miei colleghi della redazione di *Dioniso* ed io abbiamo proposto all'INDA, e che come sapete investe i rapporti di potere nel teatro antico: un tema di evidente rilevanza negli studi specialistici, ma che allo stesso tempo non può non sollecitare, attraverso l'immenso spessore dei testi, la nostra riflessione di cittadini sui valori e sulle criticità della vita associata.

Sembra un'ironia che ciò avvenga quando la *nostra* vita sociale è allentata, slabbrata, devastata dalla pandemia, ma forse è un'occasione ancora più preziosa per riaffermare la necessità della resistenza, o semplicemente della vita; nella fattispecie la necessità che anche nel microcosmo del nostro mestiere non venga meno la socializzazione della ricerca, la messa in comune delle esperienze culturali e intellettuali.

L'occasione si deve all'INDA, a cui esprimo profonda gratitudine, soprattutto nelle persone del consigliere delegato Marina Valensise e dell'amica Margherita Rubino, che hanno voluto, nel senso più forte della parola, questo convegno, con un'ostinazione proporzionata alla marea montante dello scoraggiamento e della paura.

Un debito altrettanto grande abbiamo verso una persona che non c'è più: tematica e organizzazione erano state discusse con Maria Rita Sgarlata, allora consigliere delegato, che una malattia feroce ha portato via dopo il breve tempo che ci è stato concesso

* Riporto in questa sede il discorso pronunciato a Siracusa nella seduta inaugurale del convegno dedicato ai "Ruoli di potere nel teatro antico" il 23 ottobre 2020. Alcune relazioni tenute nel convegno hanno dato origine ad articoli che vengono pubblicati in questo stesso volume.

per apprezzarne la perspicacia, la lungimiranza, la passione e soprattutto l'umanità.

Vorrei che le dedicassimo il lavoro che faremo in questi due giorni.

Ci incombe l'obbligo di riaffermare l'efficacia ermeneutica del dialogo fra studiosi anche in polemica, non ho difficoltà a riconoscerlo, con l'agenzia nazionale di valutazione, che ha in buona parte misconosciuto la dignità dello strumento convegno, in flagrante contrasto con l'encomio retorico dell'internazionalizzazione.

Ma ancor più ci incombe l'obbligo di non restare troppo distanti dalla specifica e illustre tradizione siracusana. Da sessant'anni infatti Siracusa ospita incontri a cui partecipano i maggiori specialisti, a un livello istituzionale per cui non saprei citare paralleli, altro che quello lusinghiero di Cerisy-la-Salle, un'esperienza pressoché contemporanea, avendo avuto inizio nel 1953.

L'inizio della nostra esperienza si attua invece con la felice contemporaneità a una rappresentazione epocale, quella dell'*Oresteia* firmata da Vittorio Gassman e Luciano Lucignano e tradotta da Pier Paolo Pasolini.

Questa traduzione è un miracolo. Lo dico in senso tecnico, non per iperbole encomiastica: le traduzioni sono creature fragili, hanno vita breve, e una traduzione che dopo sessant'anni conserva il suono inequivocabile, il fascino e il mordente della parola definitiva è un miracolo.

Fecero parte dell'evento – così direi piuttosto che limitarsi ad affiancarlo – le relazioni di Santo Mazzarino, Antonino Pagliaro e Mario Untersteiner.

In seguito le vie della scena e dello studio si sono separate, essendo invalsa nelle gestioni di Antonino Sammartano e di Giusto Monaco la prassi dell'alternanza di rappresentazioni e convegni con cadenza biennale: negli anni pari le prime, negli anni dispari i secondi. Solo in tempi più recenti la stagione teatrale ha cominciato a svolgersi tutti gli anni.

Il primo dei convegni biennali fu dedicato a "Il teatro antico nella storia delle idee e del costume" (1965); seguì "Il dramma antico come spettacolo" e "Sfondo sociale e politico della trage-

dia e della commedia antica". Poi nel 1971 l'unico convegno diviso in due sezioni, la prima su "Il problema del dramma antico oggi", l'altra su "Teatro antico e arti figurative". Poi nel 1975 il convegno su "Plauto e il teatro". Nel 1977 tornò come argomento "Eschilo e l'Orestea". Successivamente fu la volta di "La traduzione dei testi teatrali antichi" (1979); "Seneca e il teatro" (1981); "Il teatro antico: testo e comunicazione" (1983); "Il coro della tragedia greca: struttura e funzione" (1985); "Strutture della commedia" (1987); "Fare teatro antico" (1993); "Euripide, futuro del teatro" (1995); "La violenza nel teatro greco e latino" (1997).

Nell'arco di questi decenni si sono avvicendate le presenze dei più autorevoli antichisti del pianeta, al punto che sarebbe arduo segnalare un'assenza che sia davvero significativa.

Non sono poche le relazioni che si segnalano per l'ambizione di conferire un senso unitario a forme complesse di civiltà; se fossi costretto a fare un nome per un esito esemplare, mi troverei a smentire miei antichi giudizi o pregiudizi maturati nella grande stagione della polarizzazione ideologica, che è la stagione della mia giovinezza, facendo quello di Ettore Paratore, e neppure solo per il ruolo protagonista da lui assunto nel convegno senecano, la cui stessa organizzazione segna un momento importante nella storia degli studi, superando di slancio la secolare incomprensione, e la conseguente svalutazione nel drammaturgo più fertile di innovazioni nella storia occidentale.

A fronte dell'estrema ampiezza di orizzonti, tematiche e approcci, non posso naturalmente riferire, neppure in maniera sommaria, dei singoli contenuti: da questa medesima ampiezza voglio prendere spunto per condividere con voi la considerazione di una tendenza generale che si può individuare nello studio interdisciplinare del teatro antico, il modo migliore per non sottrarsi alla sua complessità.

È emblematica al riguardo la designazione dei relatori del 1960: il linguista Pagliaro e lo storico Mazzarino affiancavano in quella circostanza Untersteiner, professore di letteratura greca e

studioso profondo di tragedia greca, ma, come tutti sapete, studioso altresì del pensiero filosofico, autore di lavori tuttora imprescindibile sulla sofistica.

Nel concreto, Untersteiner tenne nell'occasione un'affascinante lezione sulla relazione tra discorso filosofico e discorso tragico¹, definendo tre punti essenziali di contatto: il preambolo, o dichiarazione (esplicita o implicita) di una tesi originaria, da cui vengono fatte discendere le vicende; il dialogo che dibatte al riguardo posizioni contrapposte (è quello che soprattutto in commedia prende il nome specifico di agone); e infine il procedimento per cui la validità del discorso trascende la portata della singola situazione e delle singole persone che la vivono.

Senz'essere citata, la tesi aristotelica dell'universalità della poesia aleggia su quest'ultimo punto, tanto più che nella *Poetica* essa viene indirizzata allo stesso fine, a dimostrare cioè l'affinità tra poesia e filosofia, l'essere cioè la poesia "più filosofica della storia".

Aristotele è invece l'oggetto dichiarato della relazione di Pagliaro, accuratissimo riesame dei passi, tutti controversi, che costituiscono la nostra più autorevole documentazione sull'origine della tragedia².

Due motivi di grandissimo interesse mi hanno colpito nel pur breve intervento di Santo Mazzarino³.

Il primo è lo spazio in proporzione ampio che dedica a difendere la traduzione di Pasolini in un punto preciso, la resa di λόγος a v. 4 delle *Eumenidi* con "storia sacra".

Appare come un ossimoro la difesa, da parte di un illustre storico, di una traduzione dichiaratamente, provocatoriamente anacronistica: ed è invece, a prescindere dalla maggiore o minore felicità della singola soluzione del traduttore, la rivendicazione del carattere proprio del tradurre testi teatrali, che comporta spostare all'esperienza contemporanea – quella che gli spettatori vivono *insieme* agli attori – il mondo intellettuale ed emotivo

¹ UNTERSTEINER 1960.

² PAGLIARO 1960.

³ MAZZARINO 1960.

dell'originale. Al contrario è l'appiattimento, il calco, il culto della distanza idoleggiata, l'uso di un linguaggio che chiamerei non antico ma anticato, a costituire un falso, non solo filologico, ma per l'appunto storico, perché è evidente che nessun classico, neppure Eschilo, che non poteva vedersi con gli occhi di Aristofane, metteva distanza tra il proprio messaggio e gli ascoltatori: e proprio per questo può parlare in modo efficace ai posteri, perché non parla come un progenitore.

Il secondo motivo discende proprio dall'estrema sobrietà e concisione, che sono la veste formale attraverso la quale si afferma, a parer mio, un imperativo di somma cautela nel situare un dramma nel momento della sua rappresentazione.

Porta infatti un progresso conoscitivo inestimabile la coscienza che le vicende inscenate non si svolgono in un vuoto metafisico e non sono il frutto esclusivo di costanti umane immutabili, ma non è un danno interpretativo molto inferiore quello che si verifica quando questa coscienza si trasforma nella caccia ai riferimenti minuti e a spesso fantomatiche allusioni, e arriva a proporre un testo a chiave, il cui messaggio è strettamente veicolato alle occasioni.

Questo procedimento, ancor oggi molto diffuso, è solo in piccola parte giustificabile per la commedia, del tutto improponibile per la tragedia, e i guasti che ne derivano agiscono in entrambe le direzioni: non solo infatti la parola poetica e teatrale viene distolta dal ruolo proprio verso significazione estranee, ma in modo forse ancora più grave viene compromessa proprio la correttezza della ricerca storica, quando si prendono come documenti veridici dati che rispondono all'autonomia della formalizzazione letteraria: per fare un esempio quella che il saggio di Victor Ehrenberg (1957) chiama *L'Atene di Aristofane*⁴ non è affatto l'Atene del V secolo, perché l'autore le ha attribuito nel loro valore letterale tutti gli stravolgimenti del comico, tutte le avventure surreali di un linguaggio che per arditezza non ha uguali, tranne il solo Shakespeare.

⁴ Il titolo originale della prima edizione è *The People of Aristophanes* (Oxford 1943); la traduzione italiana presso La Nuova Italia è del 1957.

Nella trappola tanti sono caduti: il più illustre e più sorprendente è forse Carlo Diano, un intellettuale più ancora che uno studioso, dotato di un fascino che lo assimilava talvolta a una figura profetica.

Ciò non gli ha impedito, tuttavia, al convegno siracusano che portava il pericoloso titolo di "sfondo sociale e politico della tragedia e della commedia antica", di avventurarsi in una ragnatela di ipotesi riguardanti appunto l'attualità ateniese⁵. E se mi è lecito per un attimo evadere nell'aneddotica, ho trovato significativo che il presidente della seduta, Hugh Lloyd-Jones, risulti aver accompagnato un misurato apprezzamento con la franca confessione di non essere stato del tutto convinto: cosa straordinaria perché la cortesia incoraggiava, anche se evidentemente non imponeva, entusiasmi ed iperboli.

Lo stesso discorso metodologico deve essere fatto per il rapporto con la religione, dove l'aberrazione è anche più diffusa, anche nella cultura generalista dove s'incontra spesso la stucchevole equiparazione della tragedia greca a un rito sul solo fondamento della collocazione nelle Dionisie, un evento di palese rilievo politico. Tra rito e tragedia intercorre una radicale opposizione, giacché la tragedia ripugna a due caratteristiche basilari della dimensione religiosa: il tempo circolare, procedendo invece verso un evento irripetibile con la successioni delle parti indicata da Aristotele; e il dogmatismo, per cui basta ricordare che l'autore considerato da sempre il più pio, Eschilo, conduce una disamina devastante nei confronti del sacro, quale si può vedere dalle *Eumenidi* oltre che dal *Prometeo*, che soprattutto per questo ha subito assurdi tentativi di atetesi.

Peraltro anche in questo specifico campo la voce che si espresse a Siracusa, in diversi interventi nei convegni successivi, fu una voce di singolare equilibrio, oltre che di riconosciuta autorevolezza: parlo di Angelo Brelich, che tracciando a sua volta una mappa delle relazioni fra tragedia e religione, individuò un in-

⁵ DIANO 1969.

sieme ristretto di inconfutabili tratti comuni⁶. Qui ricordo solo quello che più mi ha colpito, ed è la disponibilità di entrambe le esperienze a cristallizzarsi in aspetti di *fondazione della civiltà*. Chi ha presente le *Eumenidi* di Eschilo sa perfettamente cosa si intende, anche se può affacciarsi il sospetto che proprio questo abbia generato l'ingiustissima sottovalutazione di questa splendida tragedia.

Vorrei spendere qualche ulteriore parola per altre forme di interdisciplinarietà immanenti al teatro, a cominciare da quella che avrei dovuto nominare per prima – un'omissione che mi attirerebbe da parte dei teatrologi professionali l'usuale accusa di testocentrismo: intendo quella che coinvolge la dualità testo/messinscena, i due fattori di cui è composto l'ircocervo chiamato teatro.

Non dobbiamo certo dimenticare che il testo, illustre quanto si voglia, anche *Edipo Re*, anche *Amleto*, non è che un copione: una virtualità di spettacolo, e *uno* dei suoi fattori. Imprescindibile, certo, e non solo per la sua esistenza, il che è banale, ma per il fatto meno banale e meno riconosciuto di imporre delle ipoteche semantiche che costituiscono dei limiti alla libertà creativa del regista co-autore. L'indagine in questo campo è stata costantemente perseguita dall'INDA, con un convegno dedicatogli, "Il dramma antico come spettacolo", e con la comparsa, sia pure sporadica, di personalità di primo piano nella prassi teatrale.

Quanto questi contatti possano riuscire proficui per gli studiosi, posso testimoniare in prima persona, avendo imparato molto dalle lunghissime conversazioni che ho avuto con Mario Martone in occasione delle nostre collaborazioni.

Come si sa, la distinzione-opposizione tra autore e regista è ignota al teatro antico, e di conseguenza lo studio della messinscena originaria è semplicemente un settore, puntuale e abbastanza marginale, della storia antica.

Al contrario lo studio delle messinscene moderne, che costituiscono altrettante scommesse interpretative, è parte integran-

⁶ BRELICH 1965.

te dell'interpretazione, mentre in altro senso contribuisce, nella successione e nell'insieme delle esperienze, alla storia degli studi, affiancandosi in questo alle traduzioni, ai rifacimenti, alla saggistica.

Questo concetto ci introduce nell'ultima delle estensioni interdisciplinari cui voglio accennare, ed è la transizione alla comparatistica, nella fattispecie a quel suo settore che concerne quella che un tempo si chiamava fortuna e ora si chiama per lo più ricezione dell'antico.

Non mi risulta che al fenomeno nel suo complesso sia stato dedicato dall'INDA nessun convegno: potrebbe essere un suggerimento utile per l'avvenire. Ma per quanto riguarda l'utilizzo metodologico in tal senso delle traduzioni, massicci e coerenti contributi sono arrivati dal convegno dedicato appunto alla traduzione nel 1979, dove sono stati evitati due deplorabili trabocchetti: il rischio di impantanarsi nella traduttologia, una sedicente disciplina teorica per ciò stesso inadeguata a rendere conto di un fenomeno squisitamente artigianale, e quello di ridursi a una processione di autoincensamenti.

Nella prassi quello che si è prodotto è un magnifico spaccato storico dove la traduzione dei capolavori drammatici si è rivelata la cartina di tornasole delle varie civiltà, delle loro profonde spinte verso la tradizione e l'innovazione.

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

ENGLISH TITLE

Sixty years of conferences at INDA

ABSTRACT

The paper, given at the *Dioniso* conference in 2020, on the occasion of the sixtieth year of INDA conferences, reviews the salient moments in the tradition of the conferences organized by INDA (Istituto Nazionale del Dramma Antico) in Siracusa, since 1960 through 2020.

KEYWORDS

INDА – Conferences – Ancient Drama – Scholarship

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BRELICH A., *Aspetti religiosi del dramma greco*, «Dioniso» 39, 1965, 82-94.
- DIANO C., *Sfondo sociale e politico della tragedia antica*, «Dioniso» 43, 1969, 119-37.
- EHRENBERG V., *L'Atene di Aristofane. Studio sociologico della commedia attica antica*, tr. it. G. LIBERTINI, Firenze 1957 (*The People of Aristophanes. A Sociological Study of Old Attic Comedy*, Oxford 1943).
- MAZZARINO S., *Introduzione alle Eumenidi di Eschilo*, «Dioniso» 34, 1960, 67-71.
- PAGLIARO A., *La tragedia e il tragico secondo Aristotele*, «Dioniso» 34, 1960, 38-66.
- UNTERSTEINER M., *Il mondo di Eschilo*, «Dioniso» 34, 1960, 10-37.

GUIDO PADUANO

Temporalità dell'*Oresteia*

La struttura fondante del teatro occidentale è un essenziale sincronismo per cui, durante un intervallo di tempo rigorosamente determinato, il tempo biotico degli spettatori è vissuto insieme a quello degli attori che rappresentano in scena l'azione drammatica. È questo che differenzia in senso quantitativo e qualitativo l'identificazione emotiva che il teatro è in grado di mobilitare rispetto a tutte le altre forme di comunicazione culturale.

Dal punto di vista cognitivo, l'esperienza dello spettatore non si differenzia dalle esperienze ordinarie del vivere nell'essere organizzata dalla progressività del tempo lineare: riceve informazioni successive in un ordine che gli consente, o meglio gli impone, di dare via via una lettura delle parole e dei gesti attoriali come organizzati in una serie dove il precedente condiziona l'immediato conseguente, e il risultato è ogni volta qualcosa di nuovo rispetto allo *status quo*, fino a che si perviene a un esito finale. Che quest'ordine sia essenziale all'interpretazione complessiva è evidente, e dimostrabile in molte occasioni: nell'*Aiace* di Sofocle, ad esempio, la demonizzazione del protagonista come colpevole di empietà compiuta da Calcante emerge solo molto dopo che la statura eroica di Aiace è stata accertata in termini simpatetici che non sono più modificabili, e di conseguenza resta un punto di vista secondario e accidentale.

Rispetto alla progressività dei comportamenti mentali dello spettatore quella che viene attribuita alla loro fonte, la vicenda scenica, risponde a un salto qualitativo in cui risiede quella che a mio parere è la creatività specifica del teatro: in forza di esso ciò che per tradizione millenaria si presenta come una conversazione di qualche ora tra esseri umani, dalla stessa tradizione viene caricato del peso e del privilegio di rendere invece conto di una

summa esistenziale e di un senso compiuto e concluso. Spariscono le insignificanze, le irrilevanze, le ripetitività, le digressioni, gli equivoci, i tempi morti che sono maggioranza nel discorrere umano: quando nella *Cantatrice calva* di Ionesco occuperanno la totalità del dramma, sarà il segno indubitabile che la drammaturgia classica è tramontata senza ritorno.

In essa infatti, proclamandola più filosofica della storia, Aristotele ha individuato una fondamentale razionalizzazione della realtà, un tentativo di darle senso utilizzando come strumento principe proprio la sequenza lineare; da un lato con la divisione della tragedia in inizio, parte mediana e conclusione, dall'altro con il fatto che essa tratta eventi che non vengono semplicemente dopo altri (*post hoc*) ma sono l'effetto di quell'universale per antonomasia che è la causa. Che peraltro la causalità non abbia niente in questo contesto di automatico o rigido o prevedibile è dimostrato dalla sua coesistenza nella *Poetica* col concetto di "meraviglioso" (θαυμαστόν): la meraviglia è il segnale di un rapporto antifrastico dell'evento con le attese generate dal contesto; ma un rapporto antifrastico non è meno vincolante di uno di conformità.

Il tempo drammatico sembra dunque situato per intero nel presente, naturalmente inteso come presenza umana caricata del tesoro e del peso di tutti i ricordi e tutti i progetti, cioè anche come *praesens de preterito* e *praesens de futuro*, secondo la formula agostiniana che sta alle origini del pensiero europeo sull'argomento; è nel presente che l'Edipo di Sofocle trova la verità del suo devastante passato, ma anche che i messaggeri raccontano eventi a cui hanno assistito o partecipato con adesione emozionale; ed è nel presente che la Medea di Euripide affronta le prospettive della sua volontà di vendetta.

Agamennone

Se col quadro così sommariamente delineato confrontiamo la struttura dell'*Orestea* di Eschilo, constatiamo che certamente essa vi si inserisce, ma una serie di fattori ne innervano, per così dire,

i limiti, e sono troppi e troppo rilevanti per non richiedere il loro raggruppamento in un sistema, e l'utilizzazione del sistema per una chiave di lettura complessiva.

Non per questo parlerei di anomalie: l'*Orestea* è la sola trilogia pervenutaci integra, vale a dire l'unica opera superstite del genere, e i problemi specifici che pone – a partire della coesistenza di un'ottica complessiva con quella, comunque dotata di autonomia, delle singole parti – possono avere come unico termine di confronto la sua grandiosa "imitazione" ottocentesca, l'*Anello del Nibelungo* di Wagner. Nella fattispecie, i tempi dell'azione, investendo più di una generazione, acquistano respiro più ampio, e in certa misura si spersonalizzano, rapportandosi a realtà transpersonali e non ai personaggi (o almeno e forse meglio, *oltre* che ai personaggi).

Cellule provenienti da un passato più o meno lontano o da un futuro prossimo o anche solo virtuale vengono drammatizzate nell'*Orestea* non come proiezione psichica di qualcuno, ma sono integrate nel regime scenico con la stessa dignità tematica dell'azione attuale – e quindi la collocazione paradossale conferisce loro un rilievo espressivo di gran lunga maggiore; con lo stesso vantaggio una contiguità semantica e simbolica si sostituisce spesso alla contiguità temporale.

Qui cercherò di ricostruire il sistema degli spostamenti riordinandoli, per così dire, nella successione naturale dei fatti essenziali alla vicenda tragica, quale viene scandita nella chiusa delle *Coefore* (vv. 1065-76):

Questa è la terza tempesta della stirpe che ha investito la casa regale: all'inizio ci fu l'angoscia infelice dei figli mangiati dal padre; poi la sofferenza del re, il comandante dei Greci sgozzato nel bagno; ora da qualche parte è giunto il salvatore... o devo dire il destino mortale? Quando si compirà infine, quando smetterà, placata, la forza della rovina?

L'ἀρχὴ è dunque posta nell'orribile cena che Atreo offrì all'ignaro fratello Tieste simulando una riconciliazione dei loro conflitti – Tieste gli aveva sottratto il potere e sedotto la moglie – e imbandendogli invece le carni dei figli.

La scelta di questo episodio è tutt'altro che obbligata, tant'è vero che Sofocle nell'*Elettra*, Euripide nell'*Elettra* e nell'*Oreste*, sceglieranno di ancorare la vicenda tragica alla generazione precedente e in particolare alla frode con cui Pelope, poi padre di Atreo e Tieste, vinse la gara equestre che metteva in palio le nozze con Ippodamia corrompendo Mirtilo, auriga del padre di lei, e poi lo uccise. Il mito avrebbe permesso di risalire ancora indietro, alla colpa di Tantalo, padre di Pelope, di cui parla Pindaro nella I *Olimpica*.

Eschilo dunque ha esercitato quella selezione del materiale che Aristotele raccomanda ai poeti di praticare non iniziando la trama *ὁπόθεν ἔτυχεν*, né seguendo passivamente una organizzazione degli eventi già data: secondo lui torna a massima lode di Omero non avere rappresentato nella loro interezza né la guerra di Troia né la biografia di Odisseo.

La selezione discrimina addirittura le fasi dello stesso episodio, di cui viene presa in considerazione la reazione e non l'azione, la vendetta di Atreo e non i torti di Tieste, del tutto sottaciuti sia nella menzione di Cassandra sia in quelle faziose di Clitennestra e di Egisto, figlio sopravvissuto di Tieste e amante di Clitennestra: quest'ultimo, commentando con soddisfazione la morte del cugino Agamennone, nomina il conflitto della generazione precedente in modo sbrigativo ed eufemistico come una messa in discussione del potere di Atreo (*ἀμφίλεκτος ὦν κράτει*, v. 1585), in seguito alla quale Tieste sarebbe stato mandato in esilio.

Simmetrica a questa narrazione è quella dello stasimo dell'*Elettra* di Euripide che al contrario tace del tutto l'infanticidio e il banchetto cannibalico e si dilunga sul furto dell'agnello dal vello d'oro, simbolo e talismano del potere, che fu perpetrato da Tieste con l'aiuto di Aerope, moglie adultera di Atreo. Per questi delitti si sarebbe turbato l'equilibrio cosmico e il corso del sole.

Si potrebbe pensare che la demonizzazione esclusiva di Atreo in Eschilo sia dovuta all'efferatezza della sua vendetta, a un eccesso o una sproporzione in confronto al male ricevuto; ma un'analisi più attenta ci porta piuttosto a concludere che la norma vigente in questo contesto è che nessun delitto che presuma

di punire, vendicare o comunque ripagare un delitto precedente ha la capacità di ristabilire un equilibrio etico; sarà sempre e comunque considerato nella sua natura deviante ed esposto a ulteriore rappresaglia. Come a dire che nella serie delle situazioni anche quelle che hanno in apparenza titolo a occupare i numeri pari si convertono in dispari, e quindi in fonti ulteriori di squilibrio.

Nella catena potenzialmente infinita di situazioni tutte equivalenti, ognuna potrebbe essere scelta come punto di partenza, così come il poeta dell'*Odissea* può invitare la Musa a iniziare la narrazione ἀμύθεν, partendo da un punto qualsiasi, cosa che è il contrario esatto della prescrizione aristotelica.

L'impasse drammaturgica che ne deriva è parallela a quella che, in campo etico e relazionale, non è sfuggita ai successori di Eschilo.

Nell'*Elettra* di Sofocle la protagonista ribatte alla madre, che giustificava l'uxoricidio con il sacrificio che Agamennone aveva compiuto della loro figlia Ifigenia (vv. 580-3):

Bada stabilendola (*scil.* la legge della vendetta) di non procurare disgrazie a te stessa, e di non dovertene pentire. Se uccideremo uomo per uomo, tu dovresti morire per prima, se mai dovessi incontrare la giustizia.

E nella tragedia omonima di Euripide (vv. 1093-5):

Se a norma di giustizia l'omicidio viene ricambiato con l'omicidio, allora io e tuo figlio Oreste ti uccideremo per vendicare nostro padre: se era giusto quello che hai fatto anche questo lo è.

Nell'*Oreste*, lo stesso principio viene allargato e portato a conseguenze stringenti dal padre di Clitennestra Tindaro che, rivolgendosi a Menelao, sviluppa a fondo stringente l'argomento (vv. 508-17):

Se la moglie uccidesse il marito, e in cambio il figlio uccidesse a sua volta la madre, e il figlio del figlio ripagasse omicidio con omicidio, dove arriverà il limite delle sciagure? I nostri padri antichi hanno ben regolato la questione, non permettendo che chiunque fosse mac-

chiato di sangue fosse ammesso alla vista né al contatto, ma doveva essere purificato con l'esilio, non ucciso a sua volta. Diversamente ci sarebbe sempre una persona esposta all'omicidio, quella che porta nelle sue mani l'ultima contaminazione.

Nella drammaturgia dell'*Agamennone* la cena tiestea può inserirsi alla perfezione grazie allo statuto cognitivo attribuito al personaggio di Cassandra, profetessa inascoltata dai Troiani e quindi condannata all'impossibilità di cambiare il futuro che è la sola a conoscere. Per ragioni diverse, questa è la sua condizione anche in Eschilo, dove viene applicata alla prossima morte di Agamennone e sua, ma risalendone alle lontane radici attraverso la sua capacità di rivivere il passato in forma di esperienza personale.

Il suo ingresso nel palazzo di Agamennone, infatti, si realizza con una lunga appropriazione sensoriale dell'ambiente: Cassandra "vede" i fatti di sangue passati e futuri, ma già la metafora del Coro a v. 1093 chiama in caso l'odorato (εὖρις), per essere poi ripresa dalla stessa Cassandra ai vv. 1184-5: "siate mi testimoni che io fiuto da presso la traccia dei delitti compiuti un tempo". Metafora che ha peraltro un contenuto di aspra concretezza, il puzzo del sangue e il tanfo della decomposizione, simile a quello che esce da una tomba (v. 1311).

All'inizio il referente di queste sensazioni è una cifra complessiva e composita di misfatti consanguinei (αὐτόφονα κακά), di un mattatoio di uomini (ἀνδροσφαγεῖον), di un pavimento intriso di sangue (ῥαντήριον). Poi l'immagine si precisa e si articola (vv. 1095-1107):

Ho fiducia in queste testimonianze: questi bambini che piangono la strage, e le loro carni cotte, mangiate dal padre.

Τάδε βρέφη: il deittico ci inchioda all'empatia con la scena.

Il coro in un primo intervento si sottrae all'angoscia della rievocazione; ma poi, quando Cassandra ha effettuato la transizione al νέον ἄχος (v. 1101), opera di Clitennestra (senza nominarla, μύθεται, v. 1100), mostra di avere compreso l'allusione, e

ne testimonia l'eco tuttora vivo nella coscienza collettiva ("tutta la città lo grida", v. 1106); mostra altresì coscienza del nesso che salda alle antiche la nuova sciagura (ἐπόμενα προτέροισι τὰδ', v. 1173).

Quando Cassandra è passata dalla fase lirica alla fase giambica, che come in altre tragedie realizza il passaggio dalla gestione emotiva a quella razionale della medesima situazione (a v. 1183 assicura che non parlerà più per enigmi), la stessa tematica occupa la scena, chiamando alla partecipazione cognitiva i membri del coro (ὄρᾱτε) e di conseguenza gli spettatori (vv. 1217-22):

Guardate questi ragazzi che siedono davanti alla casa, simili a forme di sogno, ragazzi uccisi dai loro cari, con le mani piene di carne, la loro stessa carne, e tengono visibilmente le viscere, peso angoscioso che il padre ha gustato.

Un nesso di implacabile consequenzialità – quello che Aristotele pretende appunto perché un evento si produca *propter hoc*, e non semplicemente *post hoc* – lega il banchetto sacrilego alla vendetta di Egisto, un futuro che sta per giungere (τὸ μέλλον ἤξει, v. 1240):

in conseguenza di ciò (ἐκ τῶνδε) un leone codardo, che non si muove da casa, rigirandosi nel letto medita la vendetta al ritorno del mio padrone (vv. 1223-6).

Ἐκ τῶνδε si ripete a v. 1603, quando è Egisto a ripercorrere la serie degli eventi; ed è Egisto a constatare che il giorno dell'azione drammatica è quello benigno (φέγγος εὐφρον, v. 1577), così come Cassandra constataba che era venuto il giorno della sua fine (ἤκει τόδ' ἡμαρ, v. 1301).

Il successivo anello della catena è rappresentato dal ratto di Elena, il cui ricambio assume immensa vastità sociale con la guerra di Troia: il tema invade l'*Agamennone* fin dal prologo, recitato dalla sentinella che Clitennestra ha messo di guardia sugli spalti del palazzo reale di Argo col compito di avvistare il segnale luminoso che deve segnalare la presa della città. La guardia non racconta un antefatto, ma descrive una situazione che si estende

nella durata da un anno, un intervallo temporale assai più lungo, si pensi, di quello in cui si svolge l'intera *Iliade*. Poi nel corso del prologo stesso accade l'epifania.

La trasmissione del messaggio luminoso, che sarà illustrata poi nei dettagli da Clitennestra, comporta un'arditissima compressione del tempo e dello spazio – di quello che è invalso l'uso di chiamare cronotopo: la distanza spaziale, che implica la lunghezza del processo comunicativo, è annullata come per magia grazie a una vertiginosa staffetta tra le cime delle montagne greche.

Constatiamo qui per la prima volta quella che sarà una tendenza generale della trilogia: mentre le relazioni tra fatti distanti nel tempo raggiungono, come si è appena visto, un'impressionante omogeneità e sintonia, la successione cronologica immediata si presenta come discontinuità, in questo caso ciò che Aristotele definisce passaggio dall'infelicità alla felicità; tuttavia la complessità e l'ambiguità del reale mettono in dubbio non il cambiamento intervenuto, ma la *Stimmung* indotta: la gioia personale della sentinella, che si è liberata del suo ingrato compito, è subito adombrata dall'allusione al clima oscuro e infido della casa reale.

Più oltre alle visioni d'ipocrita gioia in cui Clitennestra si rappresenta la presa della città si mescola una sorprendente riserva etica, riguardante l'obbligo di "rispettare gli dei patroni della città e i santuari della città conquistata" (vv. 338-9), in difetto del quale il νόστος si presenta sotto una fosca luce.

Il lungo discorso dell'araldo reduce della guerra, prima ancora che l'espressa domanda sulla sorte di Menelao lo costringa a modificare il racconto della felicità in racconto della sciagura, è screziato da una massa di segnali disforici: dopo che la prima parte della sua ῥῆσις ha definito il capo della spedizione come εὐδαίμων ἀνὴρ (v. 530), la seconda diventa un panorama organico delle sofferenze in guerra (vv. 555-66).

Subito dopo la narrazione risale a una confortante antitesi tra presente e passato nella constatazione che "il travaglio (πόνος) se ne è andato" (παροίχεται, v. 567); ma la collusione lessicaliz-

zata di οἶχομαι e derivati col linguaggio funebre viene subito esplicitata con l'osservazione che παροίχεται anche per chi si è liberato da ogni preoccupazione nella morte, e dunque siamo riportati a una cifra negativa. Ma soprattutto il senso liberatorio di παροίχεται è capovolto dell'ironia tragica: lo sguardo onnisciente comune all'autore e allo spettatore in quanto informati dello svolgimento del mito suggerisce che il πόνος, lungi dall'andarsene, attingerà livelli sempre più duri.

La medesima ironia si verifica in un altro momento per la direzione temporale opposta, quella cioè che cerca rassicurazione nel mantenimento invariato di realtà positive; Clitennestra dà all'araldo l'incarico seguente (vv. 604-7):

di' al mio sposo che venga al più presto, desiderato com'è dalla città: troverà nella casa una donna fedele quale l'ha lasciata, cane da guardia della casa, buona con lui e ostile ai nemici, e in tutto il resto uguale a se stessa.

La continuità vantata da Clitennestra sussiste, ma col segno valoriale rovesciato: quando i due coniugi si sono lasciati, l'irreparabile crisi prodotta dal sacrificio di Ifigenia ha mutato già in odio l'affetto coniugale.

Sotto questo segno sta anche tutto lo splendido discorso con cui la donna accoglie il marito, rievocando l'angosciosa attesa e la trepidazione degli anni di guerra: del tutto autentiche, se non per il fatto che le direttrici della paura e del desiderio sono tra loro scambiate nel rapporto tra finzione e verità.

Il discorso stesso del sovrano reduce disvela dietro il trionfo un fondo di amarezza che investe le relazioni sociali, mettendo in dubbio anche quelle che si proclamano più salde e non sono altro che "immagini d'ombra" (v. 839: e tale si rivelerà la φιλία in apparenza più salda, quella di Clitennestra).

Inoltre l'euforia connaturata al ritorno viene capovolta dallo stasimo successivo, in cui il coro è assalito da un terrore (δειμα, v. 976) di cui si domanda la causa e che ha funzione profetica (μαντιπολεῖ, v. 979): l'essere testimoni oculari di un νόστος che, a differenza di altri, appare felicemente compiuto non impedisce

il protagonismo dell'Erinni, e la sua specifica destinazione funeraria (θρῆνον, v. 991). Al coro non resta che augurarsi che la sua aspettativa (ἐλπίδος, v. 999) risulti vana e non trovi compimento, ma la cosa più inquietante è che gli animo presaghi sono ἐνδίκους, indirizzati alla giustizia (v. 996).

La guerra stessa è sottoposta al pendolo oscillante tra colpa e punizione. La guerra è "giusta": la gravità della violazione di Paride è sancita con solennità e pathos all'inizio della parodo allorché la privazione affettiva patita da Menelao è paragonata a quella degli uccelli che "hanno perduto la fatica di custodire il nido dei loro piccoli" (vv. 53-4). Sull'infelicità di Menelao, l'*Agamennone* tornerà in seguito con una penetrazione che smentisce la frase, pronunciata da Euripide nelle *Rane*, secondo cui a Eschilo sarebbe del tutto estranea la tematica dell'eros; ma in sede incipitaria l'attenzione investe il carattere sociale sia della violazione (Paride "ha macchiato la tavola ospitale", si dirà ai vv. 401-2), sia della rivalsa, messa sotto l'egida della divinità, anche se indeterminata: chiunque sia l'essere supremo (ὑπατος) che ascolta il lamento degli offesi, Apollo, Pan o Zeus, "manda ai trasgressori l'Erinni come punizione successiva" (vv. 58-9).

Da subito dunque occupa il centro del panorama assiologico l'Erinni, la realtà che nella seconda tragedia si contende, tra pertinenze paterne e materne, il corpo lacerato della famiglia, e che nella terza assume addirittura il ruolo centrale.

Quella dei Greci contro Troia è una spedizione punitiva, ma trasgressiva a sua volta: il passaggio avviene in modo sottile quando dal dolore dell'abbandonato Menelao si passa a menzionare i "dolori più gravi" (ὑπερβατώτερα, v. 428) di tutti coloro che al posto dei propri congiunti, ricevono di ritorno dalla guerra "ceneri e urne" (v. 435). Il loro lamento è sì un elogio del valore bellico ma insieme anche una deplorazione sul destino di chi è caduto "per la donna di un altro" (v. 448). Si intacca così il valore della guerra come atto collettivo di giustizia e si affaccia quello che nelle tragedie euripidee del ciclo troiano diventerà un topos, la futilità della guerra in quanto frutto di particolarismi ed egoismi.

Ne nasce un forte risentimento sociale contro i capi, per quanto essi tengano le posizioni della giustizia (προδίκους, v. 451), e a questo sentimento popolare il Coro nella sostanza si associa, sia pure attraverso il topos dell'aspirazione a una vita modesta e ritirata: un topos già quasi stantio. Ma ciò che importa è che il coro respinge da sé l'appellativo onorifico di πολυπρόσθης ("distuttore di città", v. 472), che è quello spettante ad Agamennone, e che già designava gli eroi dell'*Iliade*: credo che questa sia una delle testimonianze che meglio illustrano la rottura della tragedia con la tradizione epica.

Una conferma di questo atteggiamento si ha ai vv. 799-804, dove il coro, all'ingresso di Agamennone, confessa di essersi fatto sul suo conto un'immagine negativa per la spedizione compiuta "a causa di Elena", ma di prendere adesso atto del successo ottenuto: un pragmatismo non sorprendente né raro nella tragedia attica.

Infine alla "sofferenza" per i morti come possibile fattore di turbativa nel presente si richiama Clitennestra ai vv. 346-7, anche se presumibilmente la sua ominosa allusione riguarda in particolare Ifigenia: è infatti in riferimento alla figlia, la prima vittima della guerra, che la colpa di Agamennone assume ben altra specificità e concretezza.

Diversamente da altre versioni della saga, questa colpa non si origina da una sua offesa alla divinità, volontaria o involontaria, ma si radica tutta nel terreno sensibile degli affetti e dei doveri familiari, suscitando il rancore di Clitennestra: un nodo indagato nella parodo, la prima volta in forma allusiva quando per far cessare i venti che impediscono la partenza della flotta si richiede un sacrificio "irrituale e iniquo, innato generatori di conflitti, *senza rispetto per il marito*" (vv. 150-2).

Poi la rievocazione si allarga a un vasto quadro che, non solo a causa del metro, è ben diverso dai racconti dei messaggeri (a incominciare dal fatto che informazione ed emozione vengono trasmesse al pubblico, non alla scena), e investe il passato di focalizzazione piena e immediata, dramatizzando l'interiorità di Agamennone e la posizione del dilemma estremo (vv. 206-17):

Pesante è il destino di non obbedire, ma pesante è anche quello di uccidere mia figlia, il gioiello della casa, macchiando col sangue della vergine le mie mani paterne accanto all'altare. Cosa di tutto questo è privo di mali? Come posso abbandonare la flotta venendo meno all'alleanza? È lecito desiderare con passione il sacrificio in grado di placare i venti, e il sangue della vergine. E possa ciò essere un bene.

Sebbene qualcuno si possa appigliare al senso ristretto del termine ἀνάγκη (v. 218) io credo che la scelta di diventare λιπόνους sia presentata come concretamente possibile, e di conseguenza la scelta opposta sia presentata come atto libero – non meno libero di quanto risulterà la scelta di Oreste, altrettanto “pesante”, di compiere il matricidio, evitando in tal modo le Erinni del padre.

Ad ogni modo Agamennone, nelle parole del Coro, viene investito da una condanna piena e univoca (vv. 218-27):

E dopo che si sottomise al giogo della necessità, spirando nell'animo un mutamento empio, impuro, sacrilego, da allora cambiò la sua mente osando tutto. Giacché la follia vergognosa, origine della sofferenza, rende temerari gli uomini. E sopportò di sacrificare la figlia come rito per la partenza della flotta e strumento della guerra fatta per vendicare una donna.

La motivazione “per vendicare una donna” anticipa già a questo punto la disapprovazione del movente.

Ma dal piano ideologico e valoriale, pur così sentito, la parodo si innalza alla rappresentazione quasi espressionistica del sacrificio: Ifigenia sollevata sull'altare “come una capra” (v. 232) e imbavagliata perché non possa colpire i suoi assassini con una maledizione analoga a quella che Tieste, racconterà poi Egisto (vv. 1600-2), scagliò contro Atreo e i suoi discendenti dopo l'orribile banchetto. E poi lo sguardo di Ifigenia morente, nel quale torna il ricordo straziante dell'adolescenza felice e della paternità amata.

Un momento poetico indimenticabile, degnamente continuato dal primo libro di Lucrezio.

La parodo ribadisce l'imprescindibilità di questo passato, sia pure proteggendosi con l'incertezza delle conseguenze: prima che il futuro si realizzi è equivalente "rallegrarsene in anticipo" (πρὸ χαίρω, v. 252), e "piangerlo in anticipo" (προστένειν, v. 253).

Di Ifigenia torniamo a sentir parlare quando, morti Agamennone e Cassandra, Clitennestra si riappropria del suo linguaggio autentico dopo avere, tra l'altro, giustificato la finzione ai vv. 1374-6 con ovvie ragioni strumentali e tattiche: ora esprime con sobria violenza disprezzo per il marito e tenerezza per la figlia (vv. 1415-8)

lui che senza pensarci, come fosse la morte di un animale, quando
le greggi hanno abbondanza di pecore, ha sacrificato sua figlia, il
mio più caro travaglio.

E con spaventosa ironia risponde così al Coro che le chiede come Agamennone possa avere onoranze funebri conformi alle usanze, dopo essere stato ucciso dalla moglie (vv. 1551-9):

Non tocca a voi darvi questo pensiero; per mano mia è morto e sarò
io a seppellirlo, ma non tra i pianti delle persone di casa: sarà Ifi-
genia sua figlia che, come si conviene, gli andrà incontro amorosa-
mente presso il rapido fiume delle angosce, gli getterà le braccia al
collo e lo bacerà.

E già prima (vv. 1432-3) aveva alluso laconicamente a Ifigenia giurando "per la giustizia di mia figlia che trova compimento", oltre che per Ate e per l'Erinni, che hanno propiziato l'uxoricidio (ribadirà il concetto dell'adeguata retribuzione ai vv. 1526-30, dicendo che Agamennone "subisce cose degne di quelle che ha fatto" e che "ha pagato coi colpi di spada quello che ha compiuto").

Il giuramento contiene una franca ammissione della relazione con Egisto, la quale non impedisce peraltro che nel cumulo di motivazioni che giustificano il rancore di Clitennestra abbia parte la gelosia sessuale: ad Agamennone viene rinfacciato di essere stato "sotto Troia la delizia (μέλιγμα) delle Criseidi" (v. 1439; il plurale conferisce una tinta oltraggiosa al rapporto che nell'*Iliade*

è all'origine della pestilenza e della lite con Achille); e soprattutto la presunta relazione con Cassandra, "fedele concubina" (v. 1142) che per questa ragione ha meritato una morte "amorosa": nel nesso *κεῖται φιλήτωρ* (v. 1446) viene scavata la poliseimia di *κεῖμαι*, e proposto – credo per la prima volta nella cultura greca – l'accostamento di *eros* e *thanatos*, sia pure nella forma bruciante e paradossale dell'irrisione.

È solo ovvio che la giustiziera Clitennestra, subito dopo aver compiuto la sua professione, più che confessione, dell'uxoricidio, sia bollata come colpevole dal coro ("odioso peso per i concittadini") ed espulsa dal corpo sociale (*ἀπόπολις*).

Il fulcro del discorso si sposta invece sull'antinomia tra responsabilità personale e vocazione fatale del *γένος*, tema cruciale per Eschilo: la transizione, nelle parole del coro, è assicurata dall'esperienza di Agamennone che "ha molto sofferto per una donna, e per mano di una donna ha perduto la vita" (vv. 1453-5). La responsabilizzazione di Elena, subito dopo esplicitata, e rafforzata dalla qualifica delle due sorelle "aventi animo uguale" (*ισόψυχον*, v. 1470) è respinta da Clitennestra, che approva invece quella, sempre fatta dal coro, del demone che piomba (*ἐμπίτνεις*, v. 1468) sulla casa di Tantalò, e che viene inteso come autore della vicenda complessiva.

Sulla responsabilità del singolo, che non ne viene automaticamente esclusa, si crea un equivoco nello scambio dialogico tra Clitennestra e il coro, quando la donna, dopo avere scagionato la sorella e quindi negato il legame esclusivo della morte di Agamennone col plesso evenemenziale della guerra, adduce invece, dopo Cassandra e prima di Egisto, quello con la cena di Tieste (vv. 1497-1504):

Voi credete che questa sia opera mia, della moglie di Agamennone: ma è l'antico aspro demone di Atreo, il commensale feroce che ha assunto l'aspetto della moglie del morto, sacrificando ai ragazzi l'uomo maturo.

In ogni coro della tragedia greca, nel suo compito di traghettare all'esperienza quotidiana la vicenda *περισσός* che si svol-

ge sulla scena, c'è un fondo di moralismo rispettabile che spesso sopporta bene la qualifica antistorica di piccolo-borghese; non fa eccezione neppure questo, che pure è il coro più sublime che abbia calcato un'orchestra, per cui non dobbiamo meravigliarci se la Clitennestra che ha rivendicato il sangue versato godendone "non meno di quanto il campo seminato gode della pioggia mandata da Zeus" (vv. 1391-2), adesso si senta accusata di cercare scappatoie per sfuggire alle conseguenze del suo delitto (vv. 1505-8):

chi testimonierà che tu sei innocente di questo assassinio? Ma un demone disceso dai padri potrebbe essere tuo complice (συλλήπτωρ).

La cooperazione delle forze soprannaturali ai disegni perversi dell'uomo era un concetto già espresso nei *Persiani* dal fantasma di Dario a proposito della realizzazione del ponte sul Bosforo, supremo emblema di empietà; ma nell'*Agamennone* assume la sinistra concretezza di un corpo a corpo a persona e destino.

In questo contesto Clitennestra induce il coro alla consapevolezza della catena transgenerazionale dei crimini (vv. 1560-6):

questa accusa (ὄνειδος) giunge a contrapporsi a un'altra accusa, giudicare è una dura lotta. Colpisce chi colpisce, chi uccide paga. Finché Zeus resta sul trono, resta che chi ha fatto patisca: la legge è questa. Chi può scacciare dalla casa il seme della maledizione? La stirpe è invischiata nella rovina.

Su questo fondamento la regina prende un'iniziativa e avanza una proposta – certo con ben altro terminale che non siano i vecchi sconvolti del coro – che se si potesse immaginare coronata da successo avrebbe tra gli altri effetti quello metalinguistico di bloccare lo sviluppo della trilogia (vv. 1567-76):

Siete giunti alla verità con questa profezia: ma io voglio accettare questa situazione, per quanto sia difficile da sopportare, stringendo un patto col demone dei discendenti di Plistene, perché se ne vada dalla casa, a tormentarne un'altra con le morti consanguinee. Mi basta conservare una parte anche piccola delle ricchezze, purché riesca a cacciare la follia degli omicidi reciproci.

Clitennestra ha ben chiara la totale omogeneità dei crimini, che quindi non può generare dall'interno la loro fine; essa può essere solo il frutto di un atto politico consensuale e sovraordinato. Condizioni che saranno soddisfatte solo dalla mediazione di Atena, dopo che un primo intervento divino, quello di Apollo, ha invece normalizzato il comportamento di Oreste, imponendogli la vendetta.

La proposta di Clitennestra è l'atto più maturo della sua gigantesca personalità; ma su di essa incombe l'ironia tragica per cui il consenso si realizzerà non così precocemente e non a suo vantaggio, ma dopo la sua morte, e a suo ulteriore danno.

Segno sinistro della conciliazione impossibile è l'arrivo burbanzoso di Egisto, che riporta la situazione verso l'oltranzismo, scontrandosi col dolore rancoroso del coro che gli rinfaccia come deficit di virilità il non aver partecipato alla guerra e l'aver strumentalizzato Clitennestra per la sua vendetta. Egisto risponde con la brutale imposizione del potere di cui è appena venuto in possesso.

Al coro resta soltanto – fondamentale anello di congiunzione con la seconda tragedia della trilogia – minacciare il ritorno di Oreste, irriso da Egisto come topica illusione dei perdenti.

Le Coefore

Come si sa l'inizio è mutilo, ma non tanto da oscurare il profilo della prima parte della tragedia, nella sostanza dedicata a individuare il soggetto su cui ricade il diritto-dovere di vendicare Agamennone: Oreste, unico figlio maschio che viene inteso come rappresentativo della parte sana e solidale del γένος e a cui dunque spetta ricucire la lacerazione (producendone un'altra, come si è già detto).

L'arrivo di Oreste e del suo amico Pilade si incrocia con la processione del coro che accompagna Elettra, che ha avuto dalla madre Clitennestra, terrorizzata da un sogno, l'incarico di portare al sepolcro di Agamennone l'offerta rituale delle libagioni. Elettra si

interroga sul senso paradossale che la cerimonia familiare assume in quanto celebrata a nome dell'omicida, e chiede istruzioni: il coro le consiglia di chiedere il bene di quanti sono benigni (εὐφροσιν, v. 109) verso il morto e odiano invece Egisto (v. 111). Tacitamente esclusa da questo insieme, Clitennestra viene in maniera implicita coinvolta nel prosieguo della splendida sticomitia come oggetto della vendetta nel successivo chiarimento del Coro; il soggetto ne sarà "un dio oppure un uomo" (v. 119), che "a parlare chiaramente, ricambi uccisione con uccisione" (ἀνταποκτενεῖ, v. 121).

Che qui sia presente l'ombra non equivoca del matricidio, pur mediata dalla censura, è dimostrato dallo scrupolo di Elettra, da una sgomenta domanda che non avrebbe senso se riferito ad Egisto: "E per me è pio chiedere questo agli dei?" (v. 123). Da parte della corifea arriva la risposta inequivocabile e implacabile, definitiva: "Come potrebbe non esserlo ricambiare al nemico il male ricevuto?"

L'ovvietà della massima nasconde l'enorme paradosso della situazione, quello per cui il termine ἐχθρὸς si applica a uno dei φίλοι, a quello anzi che intrattiene il rapporto familiare più stretto: il paradosso ha un degno parallelo nella *Medea* di Euripide (v. 374), quando la protagonista dichiara: "in questo giorno ucciderò tre miei nemici", e in questa costellazione è compreso in modo apparentemente denotativo Giasone assieme alla nuova sposa e al suocero.

Elettra recepisce e ripete il messaggio nella sua preghiera (vv. 142-4):

Per i nostri avversari io chiedo che compaia, padre, il tuo vendicatore, e che i tuoi uccisori muoiano a loro volta, secondo giustizia.

Più oltre questo principio si ripete, riprendendo nella nuova situazione tutta la solennità sontuosa della tradizione sapienziale, che aveva già nel finale dell'*Agamennone* (vv. 309-14):

In cambio di una lingua nemica si paghi con una lingua nemica: questo proclama la giustizia riscuotendo il dovuto: in cambio di un colpo mortale si paghi con un colpo mortale. Chi ha agito, patisca: questo prescrive un antichissimo detto.

E sempre dalla prima tragedia, dove la rievocazione dell'immagine di Ifigenia portava il coro a riconoscere un conflitto di ragioni (ὄνειδος contro ὄνειδος), deriva il poliptoto che oppone violenza a violenza (Ares ad Ares) e giustizia a giustizia (v. 461).

A quel punto la situazione si è profondamente modificata col ritorno e il riconoscimento di Oreste, e la sua integrazione nella comunità solidale, già prevista e auspicata dal coro a v. 115: "ricordati di Oreste, per quanto sia lontano". E a riconoscimento compiuto, Oreste assomma in sé questa comunità, grazie all'apostrofe di Elettra (vv. 235-43), che riprende in modo appassionato quella di Andromaca a Ettore nel VI dell'*Iade* (vv. 429-30):

Carissimo pensiero della casa paterna, speranza pianta di un seme salvatore, abbi fiducia nella tua forza e riconquisterai la casa del padre. Dolce viso che hai per me quattro funzioni: devo chiamarti padre, e su te si dirige anche l'amore per la madre, che a buon diritto viene odiata, e di quella che fu spietatamente sacrificata. Ed eri il mio fidato fratello, che mi faceva onore.

Questa è l'ultima menzione di Ifigenia nell'*Oresteia*, e appartiene a un quadro organico della sventurata famiglia, spostando decisamente l'orientamento emerso dall'*Agamennone*: il sacrificio è scollegato da qualunque responsabilizzazione del padre e metonimicamente collegato invece all'univoca condanna della madre. Le ragioni di Clitennestra scompaiono ben prima di lei.

Al riconoscimento tra fratelli si perviene con la successione di tre τεκμήρια, tutti clamorosamente confutati dall'impietosa critica di Euripide nell'*Elettra*: un attacco utile a mettere in luce come l'unità del γένος si appoggi per la sua funzionalità etica e affettiva a un fondamento mistico e simpatico che neanche la nostra cultura ha del tutto superato (il mito della "voce del sangue").

Peraltro l'unità del γένος ha al suo centro un dato che è fra gli espedienti più comuni per avvalorare le infrazioni del tempo lineare: il principio dell'immortalità del morto, che disconosce la soglia temporale prioritaria, l'irreversibilità della morte. Nella sua lettera l'espediente era già stato esperito da Eschilo nei *Persiani*, con l'evocazione del morto Dario, e tornerà all'inizio delle

Eumenidi con la visione onirica di Clitennestra; ma non meno efficace è la certezza del coro delle *Coefore* che “la mascella feroce del fuoco non arriva a domare la mente del morto; chi muore è pianto e chi colpisce si rivela” (vv. 324-8).

La presenza del padre, della sofferenza e dell'oltraggio subito, fino all'atrocità rituale del *μασχαλισμός*, incombe sul grande commo, e a sua volta la sopravvivenza dei figli vendicatori è sentita come garanzia della sua: “in questo modo anche morto non sei morto” (v. 504)

Funzione propria del commo è l'appropriazione emotiva della vendetta, la penetrazione nei figli della difficile verità che essa “anche sui genitori si compie” (v. 385; il plurale marca l'universalità della massima, e insieme funziona da esorcizzazione eufemistica del matricidio). Ora la necessità della morte di Clitennestra viene esplicitata: dal coro che ai vv. 386-8 si augura di innalzare l'ὄλολυγμός “sull'uomo colpito e sulla donna uccisa”, e dallo stesso Oreste ai vv. 434-8, rispondendo a Elettra che lamentava la mancanza onoranze funebri per il padre:

hai detto tutto quanto il disonore, e il disonore di mio padre lei lo pagherà, per opera degli dei e per opera delle mie mani, e dopo averla uccisa, venga pure per me la morte.

La cooperazione degli dei e del figlio vendicatore, vale a dire lo statuto teologico della vendetta era stata già fissata nelle dichiarazioni di Oreste nella zona testuale immediatamente antecedente al commo, che fanno riferimento all'oracolo di Apollo (vv. 268-96):

Non mi abbandonerà il potente vaticinio di Apollo, che mi ordina di attraversare questo rischio con grandi proclami e annuncia tempestose rovine al mio cuore ardente se non perseguo gli assassini di mio padre al loro stesso modo, uccidendoli a mia volta, furioso come un toro e con esclusione di ogni ammenda. E diceva che altrimenti avrei pagato con la mia propria vita, soffrendo molti mali terribili. Riveliò ai mortali le ire ostili che sorgono dal profondo della terra, le malattie che assaltano la carne con mascelle selvagge che divorano la natura originaria, i peli bianchi che crescono su questa malattia. E nominava altri assalti delle Erinni che si generano dal

sangue paterno... vede chiaro nel buio.

La freccia oscura che scagliano da sotterra i caduti chiedendo vendetta, la follia, il vano terrore notturno lo sconvolge, lo caccia dalla città, col corpo distrutto dalla gogna di bronzo.

Diceva che a queste persone non è permesso condividere il cratere delle libagioni, l'ira invisibile del padre li tiene lontani dagli altari, nessuno li accoglie né si accompagna a loro, e muoiono poi esclusi da tutti e senza amici, essiccati da un destino devastante.

La lunga citazione mi è parsa necessaria perché racchiude ben altro che il semplice responso dell'oracolo; tanto meno l'intimazione di Apollo fa leva sul solo principio d'autorità quanto piuttosto si avvale del formidabile potere di dissuasione che la prospettiva della disobbedienza porta con sé: l'intero spettro delle minacce si dispiega nel dominio delle Erinni, col risultato che questa situazione presenta come solidali le due forze divine che si combatteranno aspramente nella terza tragedia.

Di fronte a Oreste si spalanca, anticipato dal terrore, un futuro virtuale, destinato a non realizzarsi, o meglio a realizzarsi nella sua immagine simmetrica, dove alle Erinni del padre si sostituiscono quelle della madre, nell'antitesi delineata dall'atroce colloquio intimo tra madre e figlio. All'ammonimento di Clitennestra, "Bada: sta in guardia alle cagne rabbiose di tua madre" (v. 924), Oreste non risponde infatti che con una domanda: "e se tralascio questo compito, come posso sfuggire a quelle di mio padre?". Costretto in questa sintesi vertiginosa, il *double bind* fa valere una delle due parti in modo che risulta persuasivo perfino per la vittima che è stata carnefice: a questo punto infatti Clitennestra, che pure con l'esposizione del seno era stata in grado di sconvolgere la decisione del figlio formata e radicata al modo che abbiamo visto, e di obbligare Pilade a pronunciare la sua unica battuta, che rimanda alla decisiva volontà del dio, rinuncia ad argomentare, e la sticomitia si spegne verso l'atto di sangue.

Vale la pena di ribadire che la scelta non è del solo Oreste, ma della comunità che lo ha recuperato dall'esilio e posto al suo centro, per capire la scissione conseguente al matricidio che lascerà invece il solo Oreste nella disperazione.

Al riguardo è da seguire la linea coerente del coro nella parte successiva al *commos*: dopo che Oreste ha formulato il suo piano – l'annuncio della propria morte come pretesto dell'incontro con Egisto – lo *stasimo* successivo rapporta il crimine di Clitennestra ai più celebri compiuti nel mito dalle donne, e si conclude con la certezza che “sta saldo il fondamento della giustizia” (v. 646), e l'ultima parola: il suggello e la garanzia di questa certezza è *Ἐρινύς*, già appena invocata da Oreste contro Egisto (vv. 577-8).

Dopo la recita della finta morte e la desolazione “ufficiale” di Clitennestra (l'aggettivo non implica necessariamente falsità, come sostiene la nutrice Cilissa, che dà libero sfogo a una maternità autentica ed elementare), un ennesimo spostamento temporale porta il coro a prefigurare l'incontro tra madre e figlio, sviluppando la cellula drammatica per cui Oreste aveva anticipato nel pensiero ai vv. 571-6 il faccia a faccia con Egisto (vv. 827-30):

E tu, quando è venuto il momento dei fatti, a lei che ti grida “figlio” rispondi “sì, di mio padre”, e compi la rovina irrepreensibile.

E l'ossimoro “rovina irrepreensibile” resterà valido per il coro fino alla conclusione della tragedia, quando la comparsa delle Erinni, visibili al solo Oreste, gli ha svelato, e fatto già vivere in concreto, la tragicità irresolubile della sua situazione.

Quella che avviene è un'altra svolta della vicenda che diverge dalle attese del coro, convinto che il *παντελής χρόνος* (v. 965), una dizione solenne per indicare la successione cronologica, riporterà “la sorte che ha bel volto” nella saga dei Pelopidi, e questa fiducia rifulge nell'esortazione alla casa (vv. 961-4):

Ora possiamo vedere la luce, è stata tolta dalla casa la grande catena. Rialzati, casa – per troppo tempo sei giaciuta prostrata per terra.

A questo punto Oreste, capo della casa, si presenta sulla scena, celebrando il trionfo sui nemici uccisi; trionfo che sulle sue labbra prende l'aspetto violento della ritorsione. Se Cassandra aveva detto che per la morte sua e di Agamennone un'altra don-

na e un altro uomo sarebbero morti, se Clitennestra aveva fatto dell'acre ironia sulla morte amorosa di Cassandra, adesso Oreste attribuisce agli adulteri la volontà "di dare morte al mio infelice padre, e di morire insieme: e il giuramento è stato mantenuto" (vv. 978-9). Già nel colloquio con la madre, il sarcasmo straziante di Oreste si era accanito su questo ribattendo al lamento di Clitennestra per la morte di Egisto, e anche lui aveva usato la politemia di κείσθαι (vv. 894-5):

dunque lo ami quest'uomo? E allora giacerai con lui nella stessa tomba: lui neanche da morto lo tradirai.

Solo ventiquattro secoli dopo verrà codificata la gelosia sessuale del figlio verso il padre – e quindi a maggior ragione verso figure paterne squalificate: ma la menzione dell'adulterio è carica anche di un significato etico che rafforza la posizione di Oreste, non fosse che perché la parte della sua azione che riguarda Egisto è in effetti inattaccabile (ai vv. 989-90 si dice: "non parlo della morte di Egisto: ha avuto la giustizia che tocca a chi porta il disonore, come vuole la legge").

La rappresentazione più bruciante e grandiosa del mutamento progressivo si ha quando il discorso di Oreste dalla vanteria slitta alla giustificazione: due volte si inceppa nell'insufficienza del linguaggio a definire la madre, "vipera o murena" (v. 994), e poi, con un'espansione maniacale, la rete in cui fu intrappolato Agamennone (vv. 996-1004), per poi porre al coro, ma potremmo dire alla realtà, una pressante richiesta di conferma: "L'ha fatto o non l'ha fatto?" (v. 1010). Non c'è risposta, ma nessuna potrebbe essere abbastanza tranquillizzante da evitare l'invasione dell'angoscia (vv. 1016-7):

Sono addolorato per ciò che è stato fatto e patito, e per l'intera stirpe, e da questa vittoria riporto una non invidiabile contaminazione.

A questo punto, dopo la convenzionale consolazione del coro, che dalla sofferenza non può essere immune nessun mortale, il percorso di Oreste si mette *en abyme*, comunicandosi attraverso la

consapevolezza metalinguistica, e assicurando a futura memoria la giustificazione che si rivela insufficiente (vv. 1021-8):

Ma perché voi lo sappiate (io non so dove andrà a finire), come guidassi un carro lo porto fuori della pista; l'animo non controllato mi travolge nella sconfitta, vicino al cuore il terrore è pronto a cantare e danzare per la collera. Ma finché sono ancora in senno proclamo agli amici che non senza giustizia ho ucciso mia madre, assassina di mio padre, macchia e odio degli dei.

Il coro si dissocia dal capovolgimento dell'immagine vittoriosa (vv. 1044-7):

Ma tu hai bene operato, non aggiogare la tua bocca alla cattiva fama, non parlare di mali dopo che hai liberato tutta la città degli Argivi tagliando felicemente la testa ai due serpenti.

L'inefficacia di questo richiamo è subito dimostrata dal punto d'arrivo del percorso deviante di Oreste, il contatto con le Erinni: ritorna con effetto incalcolabile la compressione del tempo, e nella fattispecie l'anticipazione della successiva azione tragica, dove le stesse apparizioni prenderanno la forma più che mai concreta e istituzionale del coro.

Quello delle *Coefore* è invece costretto a rettificare la sua posizione problematizzandola; e, come ho già ricordato all'inizio di questo studio, a presentare in forma d'incertezza e di ambiguità ("ora da qualche parte è giunto il salvatore... o devo dire il destino mortale?") quella che è invece l'effettiva duplicità di Oreste, il quale occupa insieme la casella "pari", di restauratore dell'ordine, e quella "dispari" di responsabile di un omicidio enormemente aggravato dall'essere matricidio.

Le Eumenidi

Nella parte iniziale delle *Eumenidi* Clitennestra compare in sogno alle Erinni dormienti rimproverando la loro inefficienza, che ha permesso la fuga di Oreste, e rinfacciando loro altresì le offer-

te da lei compiute, secondo la classica concezione del rapporto con la divinità come *do ut des*.

Violenza e implacabilità caratterizzano questa parte del prologo, ma per un effetto paradossale marcano, se non un'attenuazione, una semplificazione e un'astrazione del conflitto tragico. Intendo dire che la Clitennestra mediata dalle Erinni si configura in via esclusiva come la nemica di Oreste; la maternità è soltanto il valore trasgredito che richiama il diritto alla vendetta, senza le complicazioni affettive che avevano segnato la brevissima ed eterna esitazione del figlio prima del matricidio.

Più in generale l'umano e gli umani tendono a uscire dal gioco; il conflitto principale è tra Apollo e le Erinni, come chiarisce la loro corifea (vv. 198-200):

Signore Apollo, ascoltaci a tua volta: di questa vicenda tu non sei complice, sei tu che l'hai compiuta e ne sei in tutto e per tutto interamente responsabile.

Ne consegue che il conflitto medesimo si sposta dal livello della persona sofferente a quello dell'esemplarità cosmica.

Questo trasferimento avviene ben prima dell'intervento di Atena: la relativa argomentazione prende le mosse già dalla parodo, quando le Eumenidi leggono la tutela di Oreste esercitata da Apollo come segno della prevaricazione che gli dei più giovani, gli Olimpici, praticano a danno della generazione precedente (vv. 149-50): è la stessa tematica del *Prometeo*, cosa che, sia detto per incidens, avrebbe dovuto consigliare alla filologia classica maggior prudenza nello scandalizzarsi dell'empietà del *Prometeo* fino ad arrivare all'atetesi.

Il conflitto realizza alla lettera l'opposizione δίκη contro δίκη che rispecchia l'irriducibile duplicità del delitto di Oreste (come di ogni altro); non sarà dunque da meravigliarsi se gli argomenti risultano talvolta faticosi e torbidi, e al limite contraddittori.

Lo scontro è introdotto da una stizzosa rivendicazione di competenze e di spazi, che Apollo fa cacciando le Erinni dal suo tempio, dove si sono introdotte alla caccia di Oreste. Però ai problemi di merito si arriva ben presto, perché all'aggressi-

va responsabilizzazione compiuta delle Erinni, Apollo risponde andando al cuore del problema, chiamando in causa la colpa di Clitennestra.

Questa è una caratteristica, se non vogliamo chiamarla un vero e proprio vizio giuridico, del processo delle *Eumenidi*: esso riguarda Oreste, ma la sua difesa per ottenere il proscioglimento, o anche solo il riconoscimento di attenuanti, non ha altra via che accusare Clitennestra, che da ogni incriminazione è esente per il principio che la morte estingue il reato. Principio che nelle *Eumenidi* ha cittadinanza esplicita nell'interrogatorio dell'imputato quando questi giustifica il matricidio sulla base dell'uxoricidio che "macchia" la vittima: la corifea risponde: "E allora? tu sei vivo, lei si è liberata con la morte da ogni accusa" (v. 603).

Alla successiva domanda di Oreste, "ma perché non l'avete perseguitata mentre era viva?", il coro è costretto a rinunciare alla pregiudiziale e ad accettare il terreno comparativo, dove la colpa di Clitennestra risulta minore perché "non era consanguinea dell'uomo che uccisa". Qui la discussione si arena sul disperato tentativo di Oreste di dare della consanguineità una definizione metaforica, negando di essere consanguineo della madre; con ben altra forza lo stesso argomento, addotto dalla corifea nel tempio di Delfi ad Apollo, era stato da lui rintuzzato (vv. 213-21).

Avete ridotto a cose insignificanti e senza valore i patti di Era pronuba e di Zeus, e in questo vostro discorso perde ogni valore la stessa Afrodite, da cui deriva ciò che è più caro ai mortali. Il letto nuziale che è il destino dell'uomo e della donna è più forte del giuramento, ed è custodito dalla giustizia. Se voi lasciate andare quando si uccidono l'un l'altro, non li punite, non li guardate con ira, allora dico che non siete nel giusto perseguitando Oreste.

In questo caso la dialettica intergenerazionale oppone dunque la concezione arcaica e biologica del γένος a una concezione della struttura familiare fondata sulla sessualità e sull'affettività.

Allo stallo risultante dall'irrigidimento delle due parti è però Apollo a prospettare una soluzione arbitrare, dicendo che sarà Atena a valutare le δίκαι di entrambe.

Le sue parole introducono il cambio di scena da Delfi ad Atene che costituisce una delle più sorprendenti singolarità nell'ambito della tragedia greca: in apparenza l'unico caso che viola il principio di continuità ininterrotta dell'azione scenica.

In apparenza però, perché chi volesse leggersi un reale archetipo della drammaturgia à *tableaux*, quella che a partire dall'età ellenistica si impone nel teatro europeo e viene formalizzata nella partizione del copione in unità discrete, quali sono gli atti e talvolta le scene, si scontra con la constatazione che tra i vv. 234 e 235 delle *Eumenidi*, nulla è cambiato, e la protezione assicurata da Apollo nell'explicit della battuta precedente è ripresa nell'incipit della preghiera di Oreste.

Se il tempo, nella fisica aristotelica, è la misura del cambiamento, se ne deduce che nessun tempo drammatico è intercorso, o se si preferisce che l'intervallo di tempo a cui ci si riferisce non ha alcun significato drammatico.

Con maggior precisione, si dovrebbe dire che in questo frangente il cronotopo viene sottoposto alla stessa compressione che abbiamo visto all'opera all'inizio dell'*Agamennone*: Oreste si sposta istantaneamente da Delfi ad Atene, come la luce che segnala la presa di Troia arriva istantaneamente da Troia ad Argo.

Nell'epiparodo il coro rinnova la caccia ad Oreste, prospettando la sua terribile sorte che, si noti, non si limita all'esistenza in vita, ma si estende all'aldilà (vv. 273-5):

Sotto terra, il grande Ade chiede il rendiconto ai mortali, e nota tutto nel registro della sua mente.

Però la morta Clitennestra non è perseguitata, ma solo persecutrice: la motivazione sta evidentemente nella minore gravità che il coro attribuisce alla sua colpa, e che le consente, per così dire, di "girare" al suo uccisore il proprio debito. Per quanto qui ci interessa è più rilevante che il principio della non pertinenza ai defunti del giudizio non abbia valore assoluto; più in generale che non lo abbia l'opposizione tra vivo e morto, cardine, come prima ho accennato, della temporalità umana.

La discussione sul delitto di Clitennestra viene dunque ammessa come pertinente da Atena, istitutrice e vertice del tribunale, respingendo la posizione dell'accusa che non esista nessun stimolo (κέντρον) che possa giustificare il matricidio (v. 427). A questa occupazione previa del campo interpretativo, Atena risponde con l'enunciazione del principio istitutivo del dibattimento giudiziario, quelle che suona nella classica formulazione latina *audiat et altera pars*. La corifea a questo punto eccepisce proprio sulla costituzione di parte, negando che Oreste possa "ricevere o prestare giuramento" (v. 429), in quanto non gli è possibile negare la fattualità del delitto: questa tecnicità è respinta da Atena come vuoto formalismo ("affermo che la giustizia non vince coi giuramenti", v. 432), non prima di avere accusato le interlocutrici di preferire "aver fama di giustizia piuttosto di metterla in pratica" (v. 430).

Un duro scontro tra accusa e giudice inaugura dunque la discussione della causa, ma si sbaglierebbe a vedere nella posizione di Atena una prevenzione a favore dell'accusato: la dea si limita a difendere la dignità e la sostanza del ruolo giudicante, contro la pretesa che venga inteso come semplice ratifica dell'accusa, in quanto essa venga presunta incontestabile.

A questo punto l'*altera pars* può pronunciarsi, e per prima cosa presentarsi e poi chiamare in causa la corresponsabilità di Apollo.

Tanto basta perché Atena comprenda la complessità del caso e il dilemma in cui si trova coinvolta e che riproduce la struttura del dubbio di Pelasgo nelle *Supplici*, diviso fra la sacralità della richiesta d'asilo delle Danaidi, e la minaccia degli Egizi, forse titolari di un diritto, sicuramente di una violenza che minaccia la rovina di Argo. In questo caso è Oreste, già purificato dal matricidio, che possiede lo statuto del supplice (ικέτης, v. 474), mentre delle Erinni viene sottolineato un diritto certo, ma soprattutto pertinentizzato il danno che possono arrecare all'Attica: "il veleno stillerà dalle loro menti e cadrà al suolo, morbo intollerabile e perpetuo" (vv. 478-9).

E come nelle *Supplici*, la difficoltà della scelta si traduce nella necessità di renderla collegiale; all'appello al popolo del sovrano

argivo corrisponde la solenne istituzione dell'Areopago, che ancora una volta, con forte compressione della durata temporale, troviamo già insediato a v. 566, dove Atena fa intimare il silenzio dall'araldo e dagli squilli di tromba.

È presente Apollo, che conferma la sua responsabilità del matricidio rinfacciategli dalle Erinni (αἰτίαν δ' ἔχω, v. 579), addirittura in via preliminare rispetto all'apertura ufficiale del dibattimento da parte della dea ("introduco la causa", v. 583). Dopo le inevitabili ammissioni di Oreste del delitto commesso e delle sue modalità, ha luogo la schermaglia già citata prima che approda da parte delle Erinni all'affermazione della minore colpevolezza di Clitennestra. Interviene allora, su richiesta di Oreste, Apollo, rovesciando questa prospettiva a partire dall'affermazione del principio di autorità: i suoi oracoli provengono da volere di Zeus, "padre degli Olimpici" (v. 618). L'avallo della paternità suprema e cosmica si associa ai contenuti valoriali dell'oracolo, che sulle τιμαὶ della madre fa prevalere all'interno del γένος degli Atridi il rispetto del padre, e ingigantisce la colpa di Clitennestra: "non è la stessa cosa che muoia un uomo nobile, insignito dello scettro che gli hanno dato gli dei" (vv. 625-6): segue una descrizione dell'uxoricidio che attraverso l'insistenza sull'inganno dipinge ancora un'aggravante.

Ma la replica delle Erinni è penetrante e velenosa (vv. 640-3):

In base al tuo discorso, Zeus privilegia la sorte avuta dal padre. Ma lui stesso mise in catene suo padre, il vecchio Crono: come puoi dirlo senza che ci sia contraddizione? Ascoltate queste parole; vi prendo a testimoni.

Nelle *Nuvole* di Aristofane, questo stesso argomento è utilizzato dal Discorso Peggior, che contesta l'intenzione del rivale di "dire il giusto", con l'affermazione che la giustizia non esiste, nemmeno tra gli dei come l'altro sostiene:

E come ma, se c'è giustizia, Zeus non è perito, lui che ha messo in catene il proprio padre? (vv. 904-5)

E il Discorso Migliore non trova altra risposta che scandalizzarsi, mimando il gesto di vomitare.

Curiosamente, anche nelle *Eumenidi* la prima reazione di Apollo è l'insulto: "mostri universalmente detestati, odio degli dei" (v. 644); poi però la sua aggressione si converte in argomento, ed è forse l'argomento più debole fra quanti, nella tragedia greca, vengono avanzati da personaggi non screditati:

Le catene si possono sciogliere, c'è rimedio, ci sono molti strumenti di liberazione. Ma una volta che qualcuno è morto, e la polvere ha assorbito il suo sangue, non c'è possibilità di risorgere (vv. 645-8).

In apparenza dunque Apollo assolve Zeus, o almeno discrimina la sua colpa in quanto veniale – non ha ucciso ma solo incatenato suo padre –, distinguendo cioè tra danno reversibile e irreversibile. Ma applicata a esseri immortali l'argomentazione è grottesca, e non a caso prescindere dall'immortalità degli dei è un tratto esilarante degli *Uccelli* di Aristofane, nel cui mondo abbiamo un'altra volta l'impressione di essere trasportati. Comunque, il Tartaro in cui Zeus nella storia sacra sprofondava i Titani, tra cui il padre, è un'immagine iperbolica della morte, la sola appunto che possa rappresentarne l'equivalente per gli immortali.

E iperbolica in quanto massima aggressione alla paternità che si possa concepire è anche l'immagine delle catene di Crono: derubricandola, Apollo non lo capisce o finge di non capirlo.

Si capisce che questo argomento non sia dirimente; lo è invece il successivo, avanzato da Apollo e notoriamente tratto da Anasagora (vv. 658-61):

Quella che si chiama madre non è veramente la genitrice del figlio, ma soltanto la nutrice del germe appena immesso: è il fecondatore che genera; lei custodisce il germoglio da ospite ad ospite, quelli che un dio non distrugge.

Segue poi una clamorosa *captatio benevolentiae* nei riguardi del giudice. Lungi dall'essere un fattore secondario del processo generativo, la donna può essere del tutto assente dal medesimo, come prova la nascita di Atena dalla testa di Zeus: il motivo verrà ripreso dalla stessa Atena, all'atto di esprimere, per ultima e in modo palese, il suo voto (vv. 736-40):

Non c'è madre che mi abbia generato, e io amo tutto ciò che è maschile, con esclusione delle nozze, e appartengo fortemente a mio padre. Perciò non privilegerò la sorte di una donna che ha ucciso il suo sposo, custode della casa.

Senza essere contraddittoria in senso stretto, è indubbio che l'adozione della teoria di Anassagora stride con l'altissima considerazione del matrimonio e dell'eros che lo stesso Apollo aveva opposto al primato della consanguineità affermato dalle Erinni, e non è di certo casuale se l'adesione alla stessa teoria di Atena contiene un'esplicita rivendicazione della propria castità, "con esclusione delle nozze".

La debolezza dei reciproci argomenti è un segnale – non mi spingerei fino a parlare di una strategia autoriale – di quella sostanziale equivalenza che si abbiamo visto attribuire agli attori del processo infinito colpa-pena: equivalenza che è sanzionata dai voti pari, e che si traduce nella "vittoria" di Oreste (così chiamata dalla stessa Atena a v. 741), solo grazie a un preciso codicillo giudiziario enunciato in anticipo dalla stessa Atena, e che può essere considerato l'archetipo di un'altra norma globale, quella che recita *in dubio pro reo*. Di fatto, si tratta di una soluzione insieme compromissoria e forzosa, che taglia e non scioglie il nodo gordiano.

Ma la vittoria di Oreste ha carattere strettamente personale: limitazione che d'abitudine non siamo chiamati ad applicare in tragedia, e a proposito degli eroi della tragedia, e all'apparenza contraddittoria con l'universalità sancita da Aristotele. Ma nelle *Eumenidi*, se simpatiamo col sollievo e con la commossa gratitudine di Oreste, avvertiamo che già da tempo la tragedia ha spostato il suo fulcro dalla vicenda degli Atridi al problema che investe l'organizzazione della vita associata e in particolare l'intreccio tra le forme basilari della famiglia e della società.

Un problema ideologico, ma nelle *Eumenidi* l'ideologia diventa slancio, passione, conflitto, con un'intensità che non ritroveremo più, credo, prima di Brecht, a motivo di uno slittamento del ruolo del coro che Eschilo aveva già sperimentato, e anzi con maggiore radicalità, nelle *Supplici*: in entrambe le tragedie infatti

il coro rompe la gabbia delle convenzioni che gli affidano il commento dell'azione per diventare soggetto principale dell'azione medesima, vivendola attraverso un'emozione collettiva.

Già nella parodo lo scontro tra vecchie e nuove divinità, che nel *Prometeo* aveva carattere formale e immutabile, vertendo in maniera esclusiva sullo scontro di potere, assume contenuti etici, che anticipano la dinamica drammatica, vale a dire lo svolgimento del processo: Apollo infatti viene accusato "di onorare le azioni mortali che violano la legge degli dei" (v. 171), una generalizzazione che fa di Oreste un caso esemplare di quanti "nella loro empietà oltraggiarono un dio o un ospite, o i genitori" (vv. 269-71), e della vicenda tragica estrae un paradigma universalmente valido.

Questa vicenda dunque non è più solo di Oreste, ma neppure di un'umanità considerata in astratto: è la vicenda delle due parti contrapposte in giudizio, la morte di Oreste contro la paradossale morte delle Erinni. Queste le rispettive espressioni dell'attesa (vv. 744-7):

ORESTE Febo Apollo, quale sarà la sentenza?
 CORO Notte, nera madre, vedi queste cose?
 ORESTE È giunto per me il momento di morire o di vivere.
 CORO E per noi di andare in rovina o di continuare l'esercizio
 delle nostre prerogative.

S'intende che col verdetto favorevole ad Oreste il secondo corno del dilemma sviluppa tutto il suo pathos e il suo spessore problematico.

Ma il pathos era già esploso nel secondo stasimo, caricando di angoscia profetica l'istituzione del tribunale da parte di Atena: ancora una volta è il futuro che viene trasportato nelle strutture della tragedia, e come nel caso delle persecuzioni minacciate a Oreste dalle Erinni del padre è una *sliding door* che non verrà aperta.

Le Erinni infatti ritengono che se Oreste verrà assolto resterà sempre inascoltata la richiesta di giustizia, che nel canto del coro prende consistenza plastica (vv. 502-16):

proclamando i mali delle persone vicine, ci si chiederà dovunque il termine, il rifugio dai travagli, e gli infelici consiglieranno rimedi non certi.

Nessuno che sia colpito da sventura chiami aiuto gridando questa parola: "Oh giustizia, oh trono degli Erinni!" Forse un padre o una madre, appena colpita, emetterà questo gemito, perché la casa della giustizia crolla.

Vero, ma non meno vero è che la condanna di Oreste perpetuerebbe a sua volta l'impossibilità dello stesso "termine". Del resto il prosieguo dello stasimo prescrive ai vv. 545-8 il rispetto dei genitori (assieme a quello degli ospiti, richiamando i vv. 269-71, che ho citato sopra), ignorando gli obblighi di Oreste verso il padre, cioè il nucleo inestricabile della situazione.

Un passo avanti verso l'interruzione della catena è invece nello stesso contesto il principio che prefigura la soluzione conciliatrice, secondo il quale il βίος a cui si deve mirare è quello che non sia "né privo di autorità, né oppresso dal dispotismo" (vv. 526-8), e dove in positivo sia presente una salutare paura (vv. 517-21): entrambi i punti verranno fatti propri da Atena in chiusura del dibattito (vv. 696-9).

Il dramma cosmico che segue al proscioglimento di Oreste non dismette, per essere tale, i grandi stilemi della personalità: nei vv. 758-92 il coro comunica l'angoscia del disonore (ἄτιμος) e la fobia del riso dei nemici (γελῶμαι) che ritroveremo in grandi figure eroiche come Aiace o Medea; e contestuale ad esso la volontà di vendetta, di rivalsa su Atene, che sarà ammorbata dal veleno, proprio come Atena aveva previsto prefigurandosi la controversia ai vv. 478-9.

Ora però Atena conduce un'opera di mediazione e di persuasione, iniziando col rettificare la formulazione linguistica dell'avvenuto che lei stessa aveva dato in calce alla dichiarazione di voto: "Oreste *vince* anche nel caso che i voti siano pari" (v. 741). Adesso invece, con maggior precisione, controbatte l'ἀτιμία lamentata dalle Erinni (vv. 795-6):

Non siete state vinte, è uscita una sentenza a parità di voti che in verità non vi porta disonore.

E “non siete disonorate”, ripete ancora a v. 825 in risposta a un nuovo lamento e a una nuova minaccia delle Erinni, nei confronti delle quali ha peraltro già avanzato l'argomento decisivo: la promessa di un culto nell'Attica che trascende di gran lunga il risarcimento per l'assoluzione di Oreste, andando invece a costituire la spina dorsale della moralità collettiva, come viene detto ai vv. 932-7:

Chi non si è imbattuto nella loro severità, non sa da dove provengono i colpi della vita: i crimini degli antenati lo portano davanti a loro, e una rovina silenziosa, per quanto lui possa gridare, lo annienta con la collera nemica.

Il lavoro di Atena è lungo e paziente: sottolinea la propria comprensione e la propria disponibilità a sopportare la collera (ὀργὰς ξυνοίσω σοι, v. 848); reitera le offerte investendo la ripetizione di un'insistenza metalinguistica (“non mi stancherò do enunciare i benefici a voi destinati”, v. 881), e finalmente raggiunge l'accordo in una sticomitia che pone fine al contenzioso (vv. 892-900).

A quel punto l'explicit della tragedia si distende in una sfavillante climax delle benedizioni delle Erinni che al posto del minacciato avvelenamento si riversano sul paese: dapprima per i prodotti della terra e gli animali (vv. 938-47), che sono gli obiettivi canonici della pestilenza di origine soprannaturale, quale viene rappresentata nell'*Edipo Re*. In seguito, la benedizione si estende alle famiglie e in particolare alle unioni coniugali, tanto colpite nella saga degli Atridi: “concedete alle amabili giovani di vivere coi loro uomini” (ἀνδροτυχεῖς βιότους). Infine, quello che viene auspicato è il benessere della società e dello stato (vv. 976-87):

Preghiamo che in questa città non frema la guerra civile (στάσις) insaziabile di mali, e la polvere non beva il nero sangue dei cittadini, cogliendo mediante la collera della vendetta rovine che ricambiano gli assassinii (ἀντιφόνους), ma ricambino invece la gioia con mente concorde e benevola, e siano unanimi nell'odio: questo tra i mortali è il rimedio di molte cose.

Si capisce bene che le Erinni, punitrici dei crimini, non si facciano paladine di un irenismo globale, ma propugnino una concorde opposizione al negativo, che sul piano storico-politico si accorda con la "guerra esterna" (θυραῖος, v. 864) che Atena auspica, facendone il campo esclusivo dell'ἐὐκλεία iliadica: semmai si può notare come questa posizione non sia facilmente conciliabile con le opinioni e i sentimenti manifestati dal coro dell'*Agamennone*.

Ma il punto rilevante è che la catena di sangue, sciolta occasionalmente nel caso personale di Oreste, si risolve organicamente per contratto sul piano universale.

Universale, per ciò che riguarda l'oggetto specifico di questo studio, anche dal punto di vista temporale: il patto sociale stabilito tra Atena e le Erinni ha per fondamentale caratteristica di essere perpetuo, come viene ribadito con coerenza tematica inconfondibile.

Il primo indizio viene fornito da Atena quando all'atto dell'insediamento del tribunale impone "che tutta il città per un tempo eterno apprenda le mie norme" (vv. 571-2). Quando la sentenza è pronunciata, così suona l'offerta della dea alle Erinni (vv. 834-6):

Ricevendo da questa ricca terra le offerte sacrificali per i figli e per il rito nuziale, loderai *per sempre* la mia parola.

E nella "ripetizione" che prima ho accennato, si riferisce anche o soprattutto al tempo la totalità dei privilegi promessi (vv. 891-2):

Vi è concesso di essere a buon diritto proprietarie (γαμόρῳ) di questa terra, onorate universalmente (εἰς τὸ πᾶν).

E lo sguardo nel futuro di Atena prevede che "il tempo che scorre sarà più prezioso per questi cittadini" (vv. 853-4).

Ancora l'universalità (διὰ παντός) è il crisma che suggella ancora il contenzioso, sempre per bocca di Atena: "Zeus patrono della parola ha prevalso e vince universalmente la nostra contesa per il bene" (vv. 973-5).

Non a caso l'ammorbidimento decisivo delle Erinni avviene quando esse vengono rassicurate sulla durata infinita delle condizioni proposte; rileggiamo al proposito la sticomitia:

CORO Atena signora, quale sede dici che avremo?

ATENA Una sede immune da ogni dolore. Accettatela dunque.

CORO Ammesso che accettiamo, quale onore ci aspetta?

ATENA Che nessuna casa sarà prospera senza di voi.

CORO Tu farai sì che abbiamo un potere tanto grande?

ATENA A chi vi venera, raddrizzeremo le vicende della vita.

CORO *E ce ne dai garanzia per tutto il tempo?*

ATENA Quello che non sono in grado di compiere, potrei benissimo non prometterlo.

CORO A quanto pare, ci addolcirai (θελξειν): recediamo dalla collera.

Quando l'accordo è raggiunto, la medesima connotazione sta al centro delle benedizioni e poi delle cerimonie celebrative che chiudono tragedia e trilogia (vv. 907-9):

che il frutto della terra e dell'allevamento *non si stanchi col tempo* di affluire in forze ai cittadini, e altrettanto la salvezza del seme umano.

Dal canto loro le Erinni invocano al loro fianco il potere delle Moire (come loro figlie della Notte), definendole con queste parole (vv. 961-7):

E voi, Moire divine, nostre sorelle per parte di madre, che giudicate rettamente, che siete partecipi di ogni casa, *che su ogni tempo gravate* con la vostra giusta presenza, le più onorate universalmente (πάντα) tra le divinità.

Possiamo concludere: il solo rimedio, e il solo sostituto efficace della cattiva infinità rappresentata dalla catena di sangue è l'infinità positiva del patto tra divinità e tra le divinità e la società umana che grazie a questa sua origine si sottrae a ogni limite temporale: ma è la progressività del tempo teatrale, con la sua caleidoscopica capacità di drammatizzare passato e futuro, a fondarlo non soltanto come valore, ma anche come relazione

interpersonale. In altre parole il ritornello che conclude alcune tragedie euripidee “così terminò questo fatto” non è applicabile all’*Oresteia* perché il “fatto” non termina mai.

Guido Paduano
Università di Pisa
guido.paduano@unipi.it

ENGLISH TITLE

Time in the *Oresteia*

ABSTRACT

The paper aims at analysing the treatment of time throughout Aeschylus’ *Oresteia*, showing that the trilogy contains a much higher number of infractions of linear time. The chain on killings within Agamemnon’s *genos* is explicitly shown by Aeschylus as potentially infinite – which is a major threat to the dramatic meaning-making of the trilogy. The finale of the play will try to offer a solution to this ideological and dramaturgical problem.

KEYWORDS

Aeschylus – *Oresteia* – Time – Infinity

WALTER LAPINI

Il re diverte: il *Bildungsroman* di Menelao nell'*Elena* euripidea*

1. Interi saggi sull'*Elena* di Euripide sono costruiti su impropri a Menelao. Eccone una piccola antologia: «ludicrous and pitiful beggar», «blatantly inept», «miles gloriosus, ἀλαζών», «homme ridicule», «dull-witted», «man of limited brain», «duca di Plaza Toro»¹. Fra i tanti detrattori esiste però anche un piccolo plotone di simpatizzanti, in particolare Anthony Podlecki e Maurice Dirat, secondo i quali il Menelao dell'*Elena* non solo non è una figura scialba, recessiva e di scarso spessore, ma anzi è una delle più riuscite di tutto il teatro di Euripide. Nelle pagine che seguono addurrò alcuni elementi, fin qui non visti, o non abbastanza valorizzati, in favore di questa tesi, che senz'altro condivido.

Farò due premesse, entrambe ovvie, ma che non guasta ripetere: la prima è che l'analisi di un personaggio letterario non è un tiro alla fune o un fatto di tifo sportivo. Spesso si formano partiti – quello di Antigone e quello di Creonte, quello di Penteo e quello di Dioniso – ma la stella polare dei critici deve essere (nella misura in cui sia possibile ricostruirlo) il punto di vista degli spettatori antichi. Quanto alla seconda premessa, basti un celebre aneddoto su Margherita «Margot» di Valois, la quale, dopo aver assistito a una recita maligna e parodistica dei versi 'pindarici' di Ronsard da parte del rivale di lui Mellin de Saint-Gelais, pare

* Ringrazio Francesca Gazzano per la paziente e attenta lettura e l'anonimo referee di «Dioniso» per i preziosi suggerimenti. Preciso che gli argomenti sviluppati in queste pagine saranno ripresi, eventualmente anche *verbum de verbo*, nell'introduzione a un'edizione dell'*Elena* di prossima pubblicazione per i tipi Rusconi, curata da Federica Boero, da Margherita Rubino e da me medesimo.

¹ Rispettivamente MICHELINI 1987, 121; HOLMBERG 1995, 35; SEGAL 1995, 50-51; KARSAI 2006, 17; BLONDELL 2013, 217; ARNOTT 1990, 15; SCHMIEL 1972, 284. Poco complimentosi anche DINGELSTAD 1865, 38; JANSSEN 2012, 334; ZUCKERBERG 2016, 218. Ampia rassegna di letteratura antimenelaistica in TORRANCE 2009, 1 n. 5.

si impadronisse del testo e lo rileggesse con serietà e compostezza, trasformando l'ilarità della corte in incanto e commozione. Come esistono i δισσοὶ λόγοι, così esiste un δισσῶς λέγειν.

2.1. La prima colpa di Menelao, agli occhi dei suoi censori, è quella di presentarsi come il solo conquistatore di Troia². Ma anche Odisseo «distrusse [da solo?] la sacra rocca di Ilio» (*Od.* 1.2), anche Agamennone «pun[ì] [da solo?] la città di Priamo» (*Aesch. Ag.* 812-3). Persino Teucro, domandato da Elena se abbia preso parte all'impresa di Troia, risponde καὶ ξύν γε πέρσας αὐτὸς ἀνταπωλόμην (v. 106), implicitamente mettendosi sul piano (ξύν) dei protagonisti principali; dei quali certo non fa parte. Coloro che interpretano come spaconate i vv. 393 («ho portato»), 441 («ho distrutto»), 503 («ho incendiato»), 453 («i miei eserciti»), dovrebbero spiegare come possa Menelao, che menziona la presa di Troia ogni tre per due, premurarsi tutte le volte di pesare con la bilancia dell'orafo i meriti propri e gli altrui. Certo sarebbe più corretto dire «io e Agamennone abbiamo portato», «io e gli altri Greci abbiamo incendiato» («le studiose e gli studiosi», «le studentesse e gli studenti», «le colleghe e i colleghi», eccetera); ma una cosa è la *real life*, un'altra è la letteratura. Se Euripide non avesse dato certe cose per scontate, sarebbe ancora lì a scrivere.

2.2. La seconda colpa è quella degli stracci. Tredici anni dopo gli *Acarnesi*, in cui era stato dileggiato per i suoi eroi pitocchi e malvestiti³, Euripide manda in scena, nell'*Elena*, l'ennesimo re-clochard, evidenziandone con particolare insistenza il regresso sociale⁴: il colmo della mia sventura, dice Menelao, è dover

² GRIFFITH 1953, 37; CASPERS 2011, 69; e soprattutto MANIET 1947, 309-10, che paragona le pretese di Menelao a quelle di Sileno nel *Ciclope*, l'ammazzasette che avrebbe accoppato Encelado (vv. 7-8).

³ Aristofane torna sul tema nelle *Rane*: v. 842 πτωχοποιὲ καὶ ῥακιοσυρραπτάδη.

⁴ Dei ῥάκη di Menelao parlano Elena, Teoclimeno e Menelao stesso, non però la portinaia, *pace* MUREDDU 2003, 192-3.

chiedere, io re, aiuto a un altro re (vv. 511-2). Questa proclamata, ostentata mendicità ha fatto credere che Euripide intendesse autoparodiarsi, stare al gioco, *reagire* ad Aristofane⁵. Ma la δυσχλαινία e la πτωχεία sono anche elementi di genere, indicazioni di «tragic status»⁶. Inoltre si pensi al dialogo Menelao-Elena ai vv. 1087ss.: questi stracci, dice lui, mi renderanno un naufrago credibile. Proprio così, ribadisce lei, la disgrazia è diventata un'opportunità (vv. 1087ss.). Insomma ciò che fa ammalare, anche guarisce; ciò che rovina, anche salva. Le parole stesse dei protagonisti chiariscono come la funzione della δυσχλαινία sia quella di preparare la ri-eroizzazione, la ri-sovrannizzazione di Menelao ai versi 1374-84 (sui quali torneremo).

2.3. La terza colpa è quella di farsi mettere i piedi in testa dalla vecchia *prospolos*. Mi riferisco ovviamente alla 'scena della porta' dei vv. 437-82: da una parte un greco, un re, un conquistatore, un naufrago protetto da Zeus, dall'altra una donna egizia, anziana, di stato servile⁷. Questa tangenza di opposti si traduce in una sticomitia piena di sgarbatezze, rispostacce, lacrime, inversioni di ruoli e vie di fatto: un pezzo di commedia, se non di mimo⁸. Lo spettatore – come diremo – ride, però senza abbandono, perché sa che dall'esito del battibecco dipende la vita di Menelao (e di Elena, che senza Menelao è decisa a morire). Inoltre dal v. 464 in poi il battibecco non è più tale: la vecchia strega getta la maschera e si rivela una donna generosa e di buon cuore, che ha affetto per

⁵ Così MUREDDU 2003, 194 e 201; FOLEY 2006, 467; ZUCKERBERG 2016, 201SS.

⁶ Così e.g. SEAFORD 1988, 47, su Eur. *Cycl.* 80 σύν τᾷδε τράγου χλαίνα μελέα. Secondo ZUCKERBERG 2016, 214, sarebbe proprio grazie alle caricature aristofanee che Euripide fa dell'eroe straccione un elemento identitario del suo teatro. Gli *Acarnesi*, dice la Zuckerberg, sarebbero lo spartiacque fra il *ragged hero* folcloristico e quello impegnato e semantizzato. Tutto possibile, tutto indimostrabile.

⁷ La serva addetta alle porte era proprio *ganz unten*, come ci chiarisce un passo delle *Troiane*, vv. 194-6, dove Ecuba dice: «sarò messa a fare la portinaia (τὰν παρὰ προθύροις φυλακὰν κατέχουσα) io che prima ero regina?» (e cfr. v. 492).

⁸ Un elemento comico esplicito sembra il v. 452 ὀχληρὸς ἴσθ' ὦν, simile ad Aristoph. *Ach.* 456 λυπηρὸς ἴσθ' ὦν (LABIANO ILUNDAIN 2010, 73); DE STEFANI 1998, 37, rileva l'affinità fra v. 447 ἄγγελον εἶσω ed Herond. 1.6 ἄγγελον ἔνδον Μητρύχη κτλ.

Elena⁹ e simpatia per i Greci. Anche l'analisi battuta per battuta di questa *door-scene* evidenzia aspetti inattesi:

– Al v. 445 la donna mette le mani addosso a Menelao. Per divertire gli spettatori? Certo. Ma anche perché ha fretta: se vuole salvare lo straniero, deve mandarlo via subito.

– Il v. 448 suona ingeneroso a Menelao, ma non al pubblico, che ha ben chiare le ragioni di tanta durezza¹⁰.

– Il v. 450 suona sgarbato, ma potrebbe esprimere un sottinteso empatico. Sono inviolabile (ἀσύλητος), dice Menelao. E se tale vuoi restare, replicherebbe la vecchia, vai in un'altra casa: qui l'ἀσυλία non è garantita. Più che «vai in un'altra casa» la vecchia dovrebbe dire «vattene dall'Egitto», come Elena aveva fatto con Teucro. Se non è una svista di Euripide, l'intenzione sarà quella di contrapporre la casa inospitale ad altre case più cordiali e civili, cioè di criticare tacitamente Teoclimeno – nello spirito del vecchio servitore del palazzaccio di don Rodrigo.

– Il v. 453 suona comico, ma solo se l'attore lo recita comicamente¹¹.

– Il v. 454 suona beffardo, ma potrebbe esprimere solidarietà e rammarico. Come dire: da noi i meriti e i gradi non contano; non siamo nel mondo civile, bensì in barbaria, sotto il governo di un re intrattabile.

– Al v. 456 Menelao piange, ma le sue lacrime sono buffe solo per una «crudely modern sensibility»¹².

– Il v. 458 suona sprezzante, ma chissà che non contenga lo stesso sottinteso del v. 450¹³. E ἀπελθὼν potrebbe essere usato in senso forte, come ἄπελθ' del v. 443.

⁹ La vecchia non fa né lodi né critiche ad Elena, ma dalle sue parole traspaiono chiare la comprensione e l'immedesimazione. E infatti dai vv. 314 e 1035-41 si apprende che la straniera ha saputo farsi benvolere da tutti.

¹⁰ Il v. 448 (a parte il problema fin qui non risolto di ἄν con infinito futuro) non lascia mettere bene a fuoco πικρῶς, che può indicare conseguenze negative o per la *prospolos* (starei fresca se io annunciassi...) o per Menelao (staresti fresco se io annunciassi...). Preferisco, con incertezze, la seconda opzione.

¹¹ Cfr. PODLECKI 1970, 403; BARNES 1964, 126.

¹² Così PODLECKI 1970, 403. Lacrime di frustrazione, le chiama ARNOTT 1990, 14.

¹³ PFLUGK 1859, 68, ammette il sottinteso, ma in senso opposto: δάκρυα δοῦναι φίλοις sarebbe un modo per mandare al diavolo Menelao.

– Il v. 462 suona irritato e piccoso, ma forse è solo il *pis-aller* che permette a Menelao di sacramentare contro τὰς ἐμὰς τύχας – le sorti che lo hanno portato in Egitto. Se la tua è sfortuna (questo il sottinteso), che cosa dovrebbe dire la povera ragazza che è qui da diciassette anni?¹⁴

I non pochi γελοιόζοντες si rappresentano la ‘scena della porta’ come un triviale siparietto fra un *gloriosus* che si esprime a colpi di lei-non-sa-chi-sono-io e un interlocutore che lo contrasta punto per punto smontandone le gradassate¹⁵. Io sono più d’accordo con Mario Regali, il quale osserva che nella *door-scene* «l’impiego del modulo comico è gestito da Euripide senza alcuna rottura del codice tragico», e che «la caratterizzazione di Menelao cede al modulo comico solo in poche battute, funzionali peraltro ad uno scopo interno al plot» (REGALI 2019, 285). E lo «scopo interno al plot» è al momento quello di allontanare Menelao da un luogo pericoloso. Data l’abissale disparità di *status*, la portinaia può fermare lo straniero solo umiliandolo, ferendolo nell’orgoglio. Lo spettatore ride, ma poi realizza che le vite dei protagonisti non da altro dipendono che dalla forza d’animo di questa povera donna (la quale peraltro, sorpresa a tradire, pagherebbe certamente con la vita)¹⁶, e la voglia di ridere gli passa.

2.4. La quarta colpa è il monologo dei vv. 483-514, fatto di ragionamenti puerili, grotteschi, “alla Strepstiade” (CONACHER 1967, 293). Invero non si capisce come potrebbe Menelao ragionare diversamente da come fa. Nulla vieta, sostiene, che le parole possano designare cose diverse; e in linea di principio ha ragione. Il problema è che nel presente caso le coincidenze sono troppe: non solo dovrebbero esistere due Elene, due Tindari, due Zeus,

¹⁴ Un uso analogo del *non tibi soli* troviamo in *El.* 243-4: Elettra dichiara allo straniero di essere in pena per il padre morto, e lo straniero, che in realtà è Oreste, replica: non pensi che per Oreste sia la stessa cosa?

¹⁵ Fra costoro spicca SEIDENSTICKER 1982, 175-7 (e SEIDENSTICKER 2005, 52, con toni più *soft*).

¹⁶ I vv. 481-2 (che KOVACS 2003, 35 vorrebbe eliminare, a torto secondo me) servono appunto a sottolineare il rischio che la donna si prende (cfr. e.g. ALLAN 2008, 202).

ma anche due Sparte, due 'Acaie'¹⁷ e due Troie. Impensabile. Una sola *diplotes* – quella del fantasma – chiarirebbe d'un colpo tutti i misteri: ma è una *diplotes* talmente lunare che una mente umana non può arrivarci¹⁸.

Alcuni studiosi rilevano una degradazione comica anche ai vv. 501-2, dove Menelao, proprio lui che teorizza l'instabilità e volatilità dei nomi, dice di volersi affidare a un nome (il suo) per fare colpo su Teoclimeno. A me pare che la *pointe* sia tutt'altra, cioè che Menelao non sa che quel nome in cui ripone tante speranze, ove giungesse alle orecchie di Teoclimeno, lo condannerebbe a morte certa¹⁹.

2.5. La quinta colpa è la lentezza, l'ottusità di Menelao nella scena successiva all'*anagnorisis*, dal v. 781 in poi. «Morirai per mano del signore di questo palazzo», lo avverte Elena. «E perché? – chiede lui – che gli ho fatto?». La domanda sembra ingenua, ma non lo è poi tanto, se la valutiamo a partire dalle informazioni che Menelao possiede e soprattutto da quelle che non possiede. Ai vv. 468-72 Menelao era venuto a sapere che Teoclimeno dà la caccia ai Greci e che dentro la reggia vive una donna di nome Elena, giunta da Sparta, di stirpe tindaride e figlia di Zeus. La seconda cosa (presenza di Elena a palazzo) è causa della prima (ostilità di Teoclimeno per i Greci)²⁰, ma Menelao non può saperlo. La *prospolos* parla di τύχη, che qui

¹⁷ Per Ἀχαιῖδος in luogo di Λακεδαιμόνιος al v. 495 cfr. LAPINI 2020, 116-20.

¹⁸ Secondo DINGELSTAD 1865, 38, il vano disputare su ascendenze egizie (Tindaro, Zeus) dell'Elena-del-palazzo, pur dopo che la portinaia ha detto «disertis verbis» che questa Elena viene da fuori, dimostra una volontà del poeta di mettere in ridicolo Menelao. Ma attenzione: la vecchia ha detto che Elena viene da Sparta. Menelao pensa a una Sparta egizia. Il che comporta l'esistenza di tutto un mondo-fotocopia. Menelao a suo modo ragiona bene, traendo da pazzesche notizie le pazzesche (ma coerenti) conseguenze.

¹⁹ Fra gli innumerevoli doppi sensi dell'*Elena* potrebbe rientrare anche οὐ δώσει βοράν del v. 502: «(mi) darà cibo» (la βορά è il cibo che si getta agli animali e ai poveracci), ma anche, volendo, «(mi) darà (come) cibo», i.e. ai cani e agli avvoltoi.

²⁰ DI PAOLO 2021, 226 e n. 53, attribuisce a Teoclimeno un'avversione 'naturale' contro i Greci, che verrebbe poi ri-motivata dal timore di farsi portare via Elena. Niente lo dimostra.

potremmo tradurre 'evento straordinario, fuori del comune'²¹, e non di matrimonio (*gamos*). Scrive Kannicht che «la connessione causale [*der kausale Zusammenhang*] fra i due oggetti della riflessione di Menelao, la presenza di questa Elena da un lato e la pericolosità di Teoclimeno dall'altro, rimane necessariamente imperscrutabile per Menelao» (1969, 140). Quando il frastornato eroe vuole sapere per quale motivo il re ce l'ha con lui, la portinaia risponde che in quella casa vive una donna di nome Elena. Forse aggiungerebbe «e Teoclimeno sta per sposarla», se ne avesse il tempo, ma Menelao, folgorato da quel nome, si mette a bombardare la vecchia di domande, e il «kausale Zusammenhang» passa in cavalleria. Torniamo ai vv. 781ss. I denigratori di Menelao ne scherniscono lo scarso intuito: come fa quest'uomo, si chiedono, a non capire al volo la natura dell'interesse di Teoclimeno per l'Elena-del-palazzo? Ma i motivi per cui un padrone di casa decide di sottrarre a occhi indiscreti una donna sua ospite possono essere tanti: anche Proteo aveva tenuto segregata Elena, e non certo per gelosia. Dunque la domanda del v. 782 non è ingiustificata: senza sapere del *gamos*, e senza sapere che il *gamos* riguarda la sua Elena, Menelao ha tutto il diritto di non spiegarsi come mai «il signore del palazzo» lo voglia morto. Quando apprende del *gamos* (v. 783), Menelao trasecola: «come è possibile che qualcuno pretenda di sposarti se sei mia moglie?». Di nuovo i critici sghignazzano su tanta dabbenaggine²²: Elena è stata concupita da tutti, ha avuto Paride, poi Deifobo, e lui si meraviglia che qualcuno cerchi di farla sua. Ma *gamos* in greco indica sia l'unione carnale sia l'unione legale, e Menelao, se non è legittimato a stupirsi della prima cosa, lo è però della seconda²³.

²¹ In genere non visto di buon occhio da chi parla, come in *Med.* 116; *Hipp.* 315. Cfr. anche *Hec.* 857 ἐστὶν γὰρ ἡ ταράγμὸς ἐμπέπτωκέ μοι. PALEY 1874, 155, scrive che con τύχη «the intended marriage with Helen is meant». Sì, *meant*, ma non espressamente detto. La differenza è tutta qui.

²² Cfr. per esempio BURIAN 2007, 239-40.

²³ I termini *gamos* e *gamein* pongono spesso questioni del genere: per i testi teatrali si vedano ad esempio MAZZOLDI 2001, 75 e n. 193; PELLEGRINO 2004, 189 (su Eur. *Ion* 10-1); INGROSSO 2010, 311-2 (su Men. *Scut.* 317), ecc.; e ancora LAPINI 2004-5, 53 e n. 1.

La risposta di Elena, al v. 785, è che non solo qualcuno vuole impalmarla, ma è anche pronto a farlo con la forza. Allora Menelao: «si tratta di un potente del posto o magari del re stesso?». Ri-
ecco l'ottusità: come fa Menelao ad avere ancora dubbi? Chiun-
que avrebbe capito da un pezzo che il pretendente non può che
essere Teoclimeno. Ma non c'è prova, per ora, che Teoclimeno sia
il persecutore invece che il *protettore* di Elena. Il mosaico delle
informazioni viene completato solo con il v. 788. Solo al v. 788
Menelao capisce i misteri della *door-scene*.

2.6. La sesta colpa è una (presunta) caduta di stile. Menelao
accenna a una portinaia, e siccome dove c'è una portinaia c'è una
porta, la perspicace Elena domanda: «a quale porta barbara hai
bussato?»²⁴. «A questa qui – dice Menelao indicando il palazzo –
dalla quale sono stato cacciato come un mendicante». E siamo ai
vv. 791-2:

ΕΛ. οὗ που προσήτεϊς βίοντον; ὦ τάλαιν' ἐγώ.

ΜΕ. τοῦργον μὲν ἦν τοῦτ', ὄνομα δ' οὐκ εἶχεν τόδε²⁵.

Secondo l'interpretazione corrente, qui Elena accoglierebbe
con scontento e fastidio la confessata mendicità di Menelao, e
Menelao, mortificato, cercherebbe goffamente di minimizzare,
dicendo che sì, l'elemosina lui l'ha chiesta, però l'ha chiesta *in*
un certo modo, con dignità, salvando le apparenze, senza dare

²⁴ Perspicace anche oltre la verosimiglianza, perché in verità *prospolos* vuol dire
servo/a in generale, non necessariamente servo/a addetto alla porta. Menelao al v. 500
dà a *prospolos* il senso di portinaia, ma Elena non è lì a sentirlo. Perciò Elena deduce
l'identità *prospolos*-portinaia sulla base di elementi noti solo a Menelao e agli spettato-
ri. Seducente, e non estranea alla maniera euripidea (cfr. *Alc.* 89-90 οὐδὲ μὲν οὐδέ τις
ἀμφιπόλων / στατίζεται ἀμφὶ πύλας, con VAN LOOY 1973, 361; *IT* 500-1 τὸ μὲν δίκαιον
Δυστυχὴς καλοῖμεθ' ἄν. / – οὐ τοῦτ' ἐρωτῶ· τοῦτο μὲν δὸς τῇ τύχῃ, con CROPP 2000,
211), l'ipotesi di una *Fernverbindung* tra 788 προσπόλου e 437 πρὸς πύλαισιν.

²⁵ Εἶχεν è correzione di WECKLEIN 1898, 34 (ma già MATTHIAE 1815, 159 stampava
questa lezione) per il trådito εἶχον. La correzione è accolta da MURRAY 1913, s.p.; ALT
1964, 33; DIGGLE 1994, 35; GRÉGOIRE 1950, 83; KOVACS 2002, 102; KANNICHT 1969, 221; re-
spinta da WAY 1912, 534, DALE 1967, 791, e pochi altri.

l'impressione di essere uno *πτωχός*²⁶. Quand'anche dall'interpretazione facciale del verso e dallo svolgimento precedente della *pièce* risultasse (ma non risulta) una tale discrasia fra *esse* e *percipi*, non è credibile che Elena, appreso che il marito, bussando alla porta del palazzo, stava per infilarsi nella tana del lupo, si metta a petulare su ciò che sta bene e ciò che non sta bene piuttosto che cadere in deliquio, vibrare di raccapriccio, farsi venire una crisi²⁷. L'unico plausibile contenuto del v. 791 è «*dove* hai chiesto *biotos*!?!», oppure «*a chi* hai chiesto *biotos*!?!». Una domanda a cui Menelao darebbe uno sviluppo sarcastico e amaro, sfruttando i due sensi di *biotos*, «vita» e «mezzi di vita»: «ho bussato a questa porta per chiedere *biotos*, e ora scopro che il (*vero*) nome del mio chiedere *biotos* era chiedere *thanatos*». La vecchia glielo aveva detto: il tuo dono di benvenuto sarà *thanatos* (v. 480), ma lui non ci aveva creduto. Al v. 793 Menelao ritorna con la mente a quella scena, e capisce il rischio che ha corso.

È ragionevole questa interpretazione? Io la considero addirittura ineludibile, a meno di non immaginare un Euripide tanto maldestro da trasformare il momento più emozionante della vicenda in un miserabile flop. Motiverò in dettaglio la tesi qui esposta in uno studio apposito, di cui certo sarà discutibile la parte *construens*, ma, crederei, non la *destruens*, ovvero l'assoluta impossibilità di dare una lettura clownesca del v. 792²⁸.

²⁶ Qualche esempio, scelto fra le traduzioni più importanti o recenti: GRÉGOIRE 1950, 83: «je faisais ce métier, quelque nom qu'on lui donne!»; KANNICHT 1969, 221: «der Sache nach war es das, aber es hörte sich natürlich anders an»; KOVACS 2002, 103: «that was what I was doing, but it was not called by that name»; BURIAN 2007, 117: «that is what it was, although it didn't have the name»; CASTIGLIONI 2021a, 69: «di fatto sì, anche se non userei proprio questa parola».

²⁷ Oltretutto non si capisce che cosa ci sia di censurabile in questa *ptocheia* occasionale di Menelao, imposta dalla necessità e intrapresa allo scopo rifocillare i *philoi* (vv. 427-8). Una cosa è l'elemosina, un'altra il soccorso; una cosa è l'uomo in difficoltà, un'altra è il paltoniere di professione: cfr. PADUANO 1967, *passim*, spec. 339.

²⁸ Cercherò al contempo di rendicontare anche l'inaspettato fenomeno per cui al v. 792, diversamente da tutti gli altri luoghi della tragedia in cui questo tema è trattato, il nome si configura come verità e il fatto come apparenza.

2.7. La settima colpa è quella di non collaborare abbastanza alla progettazione del piano di fuga, anzi addirittura di ritardarlo, proponendo alla moglie una serie di balzane idee, tipo quella di fuggire su un carro o di uccidere a tradimento Teoclimeno. A parte la fellonia di abbandonare al loro destino gli *hetairoi*, Menelao dovrebbe sapere che la fuga via terra è impossibile, e che Teonoe non gli permetterebbe di fare del male al fratello. Ma lo spettatore va convinto che le vie di salvezza più immediate, più intuitive, sono precluse, e che solo il cervellotico *μηχάνημα* del cenotafio può funzionare. A Menelao viene così assegnato il compito di fare da spalla, di parlare da ingenuo. Ma ciò non vuol dire che Euripide non abbia voluto bene al suo personaggio; semplicemente Menelao sconta di essere nato maschio: il suo contributo al *μηχάνημα* è deludente e inefficace perché in tragedia il colore dell'intelligenza è sempre rosa.

3. Ma proprio da qui, dal *μηχάνημα*, l'eroe 'comico' comincia a evolversi, a recuperare. La dissonanza fra passato eroico e aspetto presente viene colmata. Tutti i personaggi dell'*Elena* cambiano, ma Menelao più degli altri. Prodotto dei *μεγάλα δείπνα* omerici, egli concepisce o la morte eroica o il successo eroico, e non si adatta alle soluzioni intermedie, interlocutorie, compromissorie. Tutti i soldati andati a Troia, dice ai vv. 397-8, o sono caduti in battaglia o sono tornati a casa; tutti tranne lui, che da sette anni vaga per il mare in un interminabile *nostos*, senza peraltro, aggiungiamo, avere occasione di mettere alla prova il suo valore con Ciclopi, Lestrigoni o Sirene: per lui solo naufragi, come un mercante qualsiasi. E l'arrivare in una terra sconosciuta, il doversi nascondere, il dover provvedere alle necessità elementari, il dover attendere, il dover giocare d'astuzia – tutte queste cose mettono Menelao di fronte a un mondo che non è il suo, in cui valgono regole che lui non conosce. Dai paesaggi tersi e ben disegnati dell'*epos* è passato nella caverna della vita quotidiana: i suoi occhi devono abituarsi al buio.

E a poco a poco si abituano. Quando dalla progettazione del *μηχάνημα* si passa all'esecuzione, il suo contributo diventa de-

cisivo: ottiene da Teoclimeno le vittime e le primizie, ottiene la nave più veloce della flotta egizia, vi fa imbarcare con astuzia gli *hetairoi* (vv. 1541ss.) già a suo tempo allertati (vv. 737ss.). L'opposizione fra l'abile moglie e l'energico marito, fra accortezza e forza bruta (SEGAL 1972, 303-8), è dunque valida solo in parte. Menelao non è intelligente come Elena, ma sa usare il cervello anche lui, oltre che la spada²⁹.

Insieme alle vittime e alle primizie, Menelao si fa dare da Teoclimeno anche armi. Esse non hanno una vera funzione 'odissiacca', in quanto Menelao è già armato, e gli *hetairoi* pure³⁰; hanno però un valore simbolico. Ai vv. 1374-84 Elena racconta che Menelao, ripulito e ritemprato, dismette i famosi ῥάκη e indossa la panoplia «degnà dei Pelopidi» (v. 1264)³¹. La vicenda di formazione trova qui compimento. Se prima ci sono state cadute, incertezze, debolezze, adesso tutto ciò è finito: da dimidiati che erano, l'eroismo e la regalità di Menelao ridiventano pieni e interi. Il messaggio, in fondo, è lo stesso dell'*Eracle*: l'autentico valoroso non è chi non cade mai, ma chi cade e si rialza. Menelao è sceso nel fango della menzogna e dell'intrigo, ma ne è uscito, come la colomba di Trilussa. Noi amiamo solo gli eroi senza macchia; i Greci, più saggi, sanno che una macchia, una volta lavata, è come se non ci fosse stata mai.

WALTER LAPINI
Università di Genova
walter.lapini@unige.it

²⁹ E la lingua. Al v. 830 dice che è Elena che deve parlare a Teonoe, in quanto le donne sono più adatte a comunicare con le altre donne (di qui l'idea di taluno, e.g. CASTIGLIONI 2021a, 251, che vi sarebbe incomunicabilità fra Teonoe e Menelao). Ma poi, quando Teonoe appare, anche lui prende la parola, aggiungendo alla supplica di Elena (vv. 894-943) una supplica ulteriore (*non* a Teonoe, ma a Proteo: REHM 2020, 827-8), e più efficace (cheché ne pensino GALEOTTI PAPI 1987, 39; CAIRNS 1993, 276 n. 41; FOLEY 2001, 313), se non altro per il fatto di venire *dopo* quella di Elena.

³⁰ Per Menelao cfr. vv. 983 e 1044, per gli *hetairoi* vv. 1574-5.

³¹ L'importanza simbolica della vestizione non è ovviamente sfuggita: si vedano per esempio DARAB 2006, 39; MILES 2020, 737. Non meno simbolica è l'abluzione con acqua di fiume, che lava via dal corpo di Menelao la salsedine del naufragio (la CASTIGLIONI 2021b, 37, sbagliando, scrive che Menelao viene lavato con acqua di mare).

ENGLISH TITLE

The King Amuses: Menelaus' *Bildungsroman*

ABSTRACT

The character of Menelaus in Euripides' *Helen* is the subject of contrasting opinions. The majority of scholars see in him the features of a weak kingship, a lack of authority, an undecided nature, a tendency to clumsiness and ridicule. Actually, Menelaus is a character in transformation. Like any hero who has fought at Troy, he sees everything through the lens of energy and determination. But having arrived in Egypt after a shipwreck, he finds himself involved in an affair in which intelligence and cunning count for more than brute force. The character's opacities, his falling into ridicule, do exist but are overcome. They prepare the moment when Menelaus will strike back, regaining his identity as king, soldier, and leader.

KEYWORDS

Euripides' *Helen* – Helen – Menelaus – Kingship

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALLAN W. (ed.), *Euripides. Helen*, Cambridge 2008.
- ALT K. (ed.), *Euripidis Helena*, Lipsiae 1964.
- ARNOTT W.G., *Euripides' Newfangled Helen*, «Antichthon» 24, 1990, 1-18.
- BARNES H.E., *Greek tragicomedies*, «CJ» 60, 1964, 125-31.
- BLONDELL R., *Helen of Troy: Beauty, Myth, Devastation*, Oxford 2013.
- BURIAN P. (ed.), *Euripides. Helen*, Liverpool 2007.
- CAIRNS D.L., *Aidos. The Psychology and Ethics of Honour and Shame in Ancient Greek Literature*, Oxford 1993.
- CASPERS C.L., *Healing speech, wandering names, contests of words. Ideas about language in Euripides*, diss. Leiden 2011.
- CASTIGLIONI, B. (ed.), *Euripide. Elena*, in collaborazione con D. Lomiento, Milano 2021. [a]
- CASTIGLIONI, B., *Il Tragico mediterraneo*, «Symbolon» 21, 2021, 31-43. [b]
- CONACHER D.J., *Euripidean Drama: Myth, Theme and Structure*, Toronto 1967.
- CROPP M.J. (ed.), *Euripides. Iphigenia in Tauris*, Warminster 2000.

- DALE A.M. (ed.), *Euripides. Helen*, Oxford 1967.
- DARAB Á., *Die Kleidung des Königes Menelaos in Euripides' Helena*, «Acta Classica Debreceniensia» 42, 2006, 35-45.
- DE POLI M. (ed.), *Il teatro delle emozioni: l'ira*, Padova 2021.
- DE STEFANI C., *Una crux euripidea (Hel. 441)*, «Eikasmos» 9, 1998, 37-9.
- DIGGLE J. (ed.), *Euripidis fabulae*, vol. III, Oxonii 1994.
- DINGELSTAD H., *De Euripidis Helena commentatio philologica*, Monasterii 1865.
- DI PAOLO S., *Agenti divini dell'ira fra Sofocle ed Euripide: alcune osservazioni su Aiace, Ifigenia in Tauride, Elena e Oreste*, in DE POLI 2021, 203-46.
- DIRAT M., *Le personnage de Ménélas dans Hélène*, «Pallas» 23, 1976, 3-17.
- FOLEY H.P., *Female Acts in Greek Tragedy*, Princeton 2001.
- FOLEY H.P., Rec. a M. WRIGHT, *Euripides' Escape-Tragedies. A Study of Helen, Andromeda and Iphigenia among the Taurians*, Oxford 2005, «AJPh» 127, 2006, 465-9.
- GALEOTTI PAPI D., *Victors and sufferers in Euripides' Helen*, «AJPh» 108, 1987, 27-40.
- GRÉGOIRE H. (ed.), *Euripide*, t. V: *Helène*, Paris 1950.
- GREGORY J. (ed.), *A Companion to Greek Tragedy*, Malden (Mass.) 2005.
- GRIFFITH J.G., *Some thoughts on the Helena of Euripides*, «JHS» 73, 1953, 36-41.
- HOLMBERG I.E., *Euripides' Helen: Most noble and most chaste*, «AJPh» 116, 1995, 19-42.
- INGROSSO P. (ed.), *Menandro. Lo scudo*, Lecce 2010.
- JANSEN M.C., *Exchange and the Eidolon: Analyzing forgiveness in Euripides's Helen*, «Comparative Literature Studies» 49, 2012, 327-47.
- KANNICHT R., hrsg., *Euripides. Helena*, Bd. I: *Einleitung und Text*; Bd. II: *Kommentar*, Heidelberg 1969.
- KARSAI G., *Quelques scènes comiques dans l'Hélène d'Euripide*, «Pallas» 71, 2006, 15-25.
- KOVACS D. (ed.), *Euripides. Helen; Phoenician Women; Orestes*, Cambridge (Mass.)-London 2002.
- KOVACS D., *Euripidea tertia*, Leiden-Boston 2003.

- LABIANO ILUNDAIN J.M., *Eurípides, Helena 435-482. Elementos conversacionales, humor y guiños aristofánicos en una tragedia*, «Estudios Griegos e Indoeuropeos» 20, 2010, 55-82.
- LAPINI W., *L'epitalamio per Glauce nella Medea di Dreyer*, «Chaos e Kosmos» 6, 2004-5, 51-6.
- LAPINI W., *Note sull'Elena di Euripide (vv. 9, 86, 495, 818)*, «Eirene» 56, 2020, 113-25.
- MANIET A., *Hélène, 'comédie' d'Euripide*, «LEC» 15, 1947, 305-22.
- MARKANTONATOS A. (ed.), *Brill's Companion to Euripides*, Leiden-Boston 2020.
- MATTHIAE A., *Euripidis tragoediae et fragmenta*, vol. III, Lipsiae 1815.
- MAZZOLDI S., *Cassandra. La vergine e l'indovina*, Pisa-Roma 2001.
- MICHELINI A.N., *Euripides and the Tragic Tradition*, Madison 1987.
- MILES S., *Euripidean Stagecraft*, in MARKANTONATOS 2020, 726-48.
- MUREDDU P., *Gli stracci di Menelao. Polemica ed autoironia nell'Elena di Euripide*, «Philologus» 147, 2003, 191-204.
- MURRAY G. (ed.), *Euripidis fabulae*, vol. III, Oxonii 1913.
- PADUANO G., *Il motivo del re mendicante e lo scandalo del Telefo*, «SCO» 16, 1967, 330-42.
- PALEY F.A., ed., *Euripides*, vol. II, London 1874.
- PELLEGRINO M. (ed.), *Euripide. Ione*, Bari 2004.
- PFLUGK A.I.E. (ed.), *Euripidis tragoediae*, vol. II, sect. 1, Gothae-Erfordiae 1859.
- PODLECKI A.J., *The basic seriousness of Euripides' Helen*, «TAPA» 101, 1970, 401-18.
- REGALI M., *Euripide tra commedia e tragedia: la scena sulla porta da Aristofane all'Elena*, «Daidalos» 17, 2019, 281-9.
- REHM R., *Ritual in Euripides*, in Markantonatos 2020, 821-40.
- SCHMIEL R., *The Recognition Duo in Euripides' Helen*, «Hermes» 100, 1972, 274-94.
- SEAFORD R.A.S. (ed.), *Euripides. Cyclops*, Oxford 1988².
- SEGAL C., *The two worlds of Euripides' Helen*, «TAPA» 102, 1971, 553-614 = *Les deux mondes de l'Hélène d'Euripide*, «REG» 85, 1972, 293-311.
- SEGAL E., «The Comic Catastrophe»: *An essay on Euripidean comedy*, «BICS» 66, 1995 (*Stage Directions: Essays in Ancient Drama in Honour of E.W. Handley*, London 1995), 46-55.

- SEIDENSTICKER B., *Palintonos Harmonia: Studien zu komischen Elementen in der griechischen Tragödie*, Göttingen 1982.
- SEIDENSTICKER B., *Dithyramb, comedy, and Satyr-play*, in GREGORY 2005, 38-70.
- TORRANCE I., *On Your Head Be It Sworn: Oath and Virtue in Euripides' Helen*, «CQ» 59, 2009, 1-7.
- VAN LOOY H., *Παρετυμολογεῖ ὁ Εὐριπίδης*, in *Zetesis: album amicorum*, door vrienden en collega's aangeboden aan Prof. Dr. E. de Strycker, Antwerpen-Utrecht 1973, 345-66.
- WAY A.S. (ed.), *Euripides*, vol. I, London-New York 1912.
- WECKLEIN N. (ed.), *Euripidis Helena*, Lipsiae 1898.
- ZUCKERBERG D., *The clothes make the man: Aristophanes and the ragged hero in Euripides' Helen*, «CPh» 111, 2016, 201-23.

ELENA FABBRO

Democrazia e potere di Demo nei *Cavalieri* di Aristofane

Nei *Cavalieri*, rappresentati negli agoni lenaici nel 424, Aristofane rilancia, con una radicalizzazione della polemica omogenea e parallela alla crescita di potere e prestigio dell'avversario, l'attacco nei confronti di Cleone che l'anno precedente aveva prefigurato nella parodo degli *Acarnesi* (v. 300-2)¹. L'aggressione è sferrata fin dalle prime battute del prologo ma un ambizioso obiettivo polemico si staglia sullo sfondo: le dinamiche del potere nel sistema democratico e dei suoi meccanismi di consenso². Come nei *Banchettanti* e nelle successive *Nuvole* e *Vespe*, uno scenario domestico si impone come microcosmo naturale, luogo di scontro che drammatizza l'incrocio tra vecchio e nuovo, tra libertà e sottomissione, tra ricchezza e povertà, tra massa ed *élites*³. Al centro dell'azione drammatica si avvita la crisi dei rapporti di potere, tra una vecchiaia che delega o cede la propria autorità e forze nuove che con la giustificazione della cura controllano, disciplinano, per poi intaccare completamente il modello che su di esso si incardina.

¹ SOMMERSTEIN 1980a, 169-70. Seguendo invece l'esegesi degli scolî *ad l.* la minaccia risulterebbe correlata al primo intervento metateatrale di Diceopoli (vv. 6-8).

² Sulla possibilità (e legittimità) di attribuire ad Aristofane una e propria identità politica o di correlarlo a un effettivo raggruppamento politico vd. i distinguo avviati da GOMME 1938. In effetti, i tentativi di identificare una componente ideologica autoriale in Aristofane o nella commedia in generale si sono rivelati problematici, sia per la natura stessa dei meccanismi comici e la dinamica competitiva della *performance*, sia per le difficoltà di interpretare la prassi politica ateniese attraverso l'uso di categorie partitiche moderne che affondano le loro radici nell'identità di classe e si orientano su ampi allineamenti ideologici, che nell'Atene democratica risultavano più parziali e provvisori. A proposito dell'applicazione inevitabilmente problematica di modelli troppo semplicistici al contesto democratico ateniese e in particolare al contesto della *performance* teatrale e allo stallo metodologico conseguente si rimanda a un bilancio delle posizioni critiche in ROSEN 2020 e in GRILLI, MOROSI, 2020-2021, 23-6.

³ Sulle intrinseche opposizioni che fondano le gerarchie dell'*oikos* vs le strutture democratiche vd. HUTCHINSON 2011, in part. 50-3; *contra* sulle relative omologie vd. BROCK 2013, 114-7.

La situazione iniziale da cui si sviluppa il prologo, tra le pareti della casa di Demo, mette in scena non il potere *di* Demo ma, con un rovesciamento tutt'altro che sconosciuto alla dinamica del comico, il potere *su* Demo, che da presunto soggetto si trasforma in oggetto e vittima del potere medesimo. Aristofane tornerà a indagare lo stesso rovesciamento nelle *Vespe*, che intrattengono coi *Cavalieri* un rapporto macrotestuale non dissimile da quello tra *Acarnesi* e *Cavalieri*: entrambi testimoniano un'attenzione sistematica e profonda ai processi determinanti della vita politica e sociale.

Il nome del padrone di casa, inusuale ad Atene⁴, ma per eccellenza parlante, assurge ad allegoria dell'intero corpo politico ateniese⁵, come illustrato dal finto demotico Πυκνίτης (v. 42), «cittadino della Pnice», sede dell'*ecclesia*, la più importante istituzione democratica⁶.

Non sfugge tuttavia l'ambiguità insita nel nome Demo, improntato al più brillante depistaggio, perché, oltre all'unità territoriale attica, il termine indica un soggetto sociale ideologicamente non omogeneo, sia l'intero corpo civico⁷, sia nell'ultimo scorcio del secolo la parte politicizzata dei non possidenti⁸, quei

⁴ Delle due attestazioni del V-IV sec. a.C. (LGPN IIA) una in particolare risulta di rilevanza scenica: Demo, figlio di Pirilampe, che fu amico influente di Pericle nonché prozio e patrigno di Platone, famoso per la sua bellezza di cui si invaghì Callia (Plat. *Grg.* 481D), figura in *Ve.* 97-9 in un gioco di parole (cfr. *Grg.* 513B) che incrocia un'acclamazione pederotica a una dichiarazione di passione politica (cfr. anche *Ach.* 143-4). Per ulteriori dettagli vd. MACDOWELL 1971, 143-4. Non si può escludere che proprio il ben noto *kalos* costituisca il punto di innesco di una successiva scena che vede i due antagonisti, Paflagone e Salsicciaio, come ἐρασταί in gara per ottenere i favori di Demo (vv. 732-40; 1162-3); vd. KANAVOU 2011, 55-6.

⁵ Per uno studio dettagliato di questa personificazione vd. NEWIGER 1957, 13-17, 33-49.

⁶ Proprio il demotico provvede a orientare sul terreno dell'allegoria, rilanciando la polemica politica (DOVER 2004, 239; GELZER 2002, 349-50).

⁷ Cfr. Aeschin. 2, 13; vd. HANSEN 2010, 502-3.

⁸ La polisemia è rimarcata dalle voci critiche della democrazia, soprattutto nella concettualizzazione teorica dell'*Athenaion Politeia* dello Ps-Senofonte (vd. HANSEN 2010, 505-6): «[L']ambiguità del termine *demos* che solo in rare occorrenze è risolvibile unicamente nel significato di 'partito del *demos*' è costitutiva del regime democratico ed è l'innesco primo della sua stessa aporia, in quanto contiene in germe il problema della rappresentanza delle minoranze, l'impossibilità di una fazione di sottrarsi al dettato maggioritario: il limite, insomma, al fine totalitario, a cui tende il 'governo del *demos*'» (CENTANNI 2011, 144).

seimila cittadini che potenzialmente frequentavano l'assemblea sulla Pnice (v. 42) o l'Eliea (v. 50-1) e che costituivano la base sociale del potere democratico e dei suoi capi⁹; un cortocircuito in cui opera tale polisemia si coglie a v. 273 quando Paflagone aggredito dal coro invoca: ὦ πόλις καὶ δῆμ'(ε), una contaminazione dell'apostrofe tragica che ricorreva in Soph. OT 629¹⁰. Il quadro dell'allegoria politica non si orienta in modo compatto e stabile ma, attraverso una costante manipolazione operata dallo slittamento tra significato letterale e figurato¹¹, il termine δῆμος rivela la sua complessa e produttiva ambiguità, iscritta ontologicamente nel termine¹², oscillando tra identità del personaggio (cfr. e.g. v. 396, 723), totalità del corpo sociale, compresi gli *aristoi* (vv. 42, 50, 212, 426, 714, 831, 873, 1091, 1216; 811 giustapposto ad Ἀθηναῖοι)¹³, e una connotazione squisitamente politica di fazione democratica (vv. 215, 236, 720, 741, 790, 802, 905) o di Eliea (v. 710)¹⁴.

Il rovesciamento della relazione schiavo-padrone è speculare, in quanto a detenere il potere è un δοῦλος (v. 44), ossia un non-soggetto politico¹⁵, Paflagone (v. 2) che ogni indizio, a cominciare dal mestiere di conciapelli, ossessivamente rimarca-

⁹ Sui meccanismi di convocazione e di voto vd. in dettaglio HANSEN 2003, 193-208.

¹⁰ Forse un'allocuzione metateatrale per NEIL 1901, 118; cfr. Ach. 27, 75; Eup. fr. 219,2 K.-A.

¹¹ NEWIGER 1957, 16-7 distingue due livelli, della 'rappresentazione' e del 'significato' che si alternano continuamente, così intrecciati così da rendere visibile lo sfondo nel primo piano; vd. alcuni esempi in REINDERS 2001, 186 n. 66.

¹² Vd. in dettaglio LEVÊQUE 1996, 129; HANSEN 2010, 502-4; LAURIOLA 2017, 340-2, 344-7.

¹³ Una formula dell'oratoria coeva per VAN LEEUVEN 1900, 147-8 (come a v. 764).

¹⁴ In senso tecnico-legale il termine si potrebbe applicare al *dikasterion* solo in tre isolati casi: vd. HANSEN 2010, 508-9; ANDERSON 2009, 12 n. 65 e 68; *contra* tra gli altri OSTWALD (1986, 33-5) e soprattutto OBER (1996, 118-9) che, nel corso del lungo dibattito che lo oppose a Hansen a proposito della 'separazione dei poteri' tra i diversi organi dell'apparato statale ateniese, indica come sineddótico il rapporto tra le istituzioni e il 'Demos': «Each of the various institutional 'parts' of the citizen body (*ekklêsia*, *dika-stêria*, *nomothetai*, *boule*) could stand for and refer to the whole citizen body. Orators could speak of jurors as having made decisions in Assembly because both a jury and an Assembly were parts of the whole».

¹⁵ Sulla rappresentazione veicolata dal termine nella città democratica vd. CATALDI 1984, 157.

to¹⁶, assimila al demagogo Cleone¹⁷ appena reduce dallo strepitoso successo di Pilo¹⁸. Anche in questo caso un nome parlante che, se pure corrisponde a un etnico, regolarmente utilizzato per gli schiavi¹⁹, insinua attraverso l'assonanza con παφλάζειν l'idea di scompiglio e turbolenza in riferimento alla sua aggressività retorica²⁰.

La commedia si apre con un'esclamazione tipica di disperazione da parte di uno dei due servi a cui è affidato il prologo²¹. Mai nominati durante l'azione scenica, ma identificati nella tradizione manoscritta con i generali Nicia e Demostene²², i due deplorano che la conduzione della casa sia ora monopolizzata dallo schiavo da poco comprato (νέωνητον v. 2)²³,

¹⁶ Cfr. l'incalzante serie di lemmi afferenti alla sfera della lavorazione delle pelli βυρσοδέψην Παφλαγόννα (v. 44), βυρσοπαφλαγών (v. 47), κοσκυλματίοις ἄκροισι (v. 49) βυρσίνην (v. 59), βυρσαίετος (vv. 197, 203 e 209), e ancora vv. 104, 136, 314-21, 369, 740, 768, 852, 869, 892; ma cfr. anche v. 448; *Ach.* 300-1; *Nub.* 581; *Ve.* 38, *Pax* 47-8; vd. LIND 1990, 33-73.

¹⁷ «A thin disguise for Kleon» (DOVER 1972, 89). Il nome effettivo di Cleone affiora direttamente una sola volta nella commedia, in un breve canto del coro (vv. 973-96) in forma deprecativa. Sulla scia di ROGERS (1930, 136), MASTROMARCO (2006, 272-4) ha segnalato che per la sua *allure* anacreontea (strofette di tre *glyc* + 1 *pherecr.*) i versi si adattavano ad essere rieseguiti in contesti extrateatrali in particolare simposiali.

¹⁸ Thuc. 4.38.4-5.

¹⁹ KANAVOU 2011, 52 n. 220, 198-9. Per il commercio di schiavi dal Mar Nero, in particolare dalla Paflagonia vd. BRAUND, TSETSKHALADZE 1989, 114-23.

²⁰ Cfr. in particolare παφλάζει che a v. 919 etimologizza il suo nome, coniato forse da παφλάσδει, che in Alcae. fr. 72,5 V. connotava verosimilmente l'azione perturbatrice di Pittaco (FABBRO 2018, 137-40): la metafora percorre come *Leitmotiv* l'intera commedia, cfr. vv. 66, 214s., 247, 307-10, 363, 431, 692, 840, 867 e *Schol.* ad 2a-f Merwin Jones-Wilson; *Pax* 313-5 (dopo la morte di Cleone): vd. NEWIGER 1957, 27-30; EDMUNDS 1987, 6-7, che vede una polarizzazione tra l'attivismo cleoniano e gli ideali di *hesychia* delle *elites* aristocratiche (*ibid.* 43-9).

²¹ Un modulo ricorrente anche nelle *Nuvole*, nelle *Tesmofoiazuse* e nel *Pluto*.

²² Così in *Hyp.* II 15-6; vd. SOMMERSTEIN 1980b, 46-7, sui dettagli dell'etopea dei due generali; contro tale pur fortunata identificazione congetturale vd. le argomentate revisioni di TAMMARO 1991, 143-50, HENDERSON 1998, 222 n. 2, e DOVER 2004, 239-40.

²³ L'aggressione nei confronti dei nuovi arrivati ('i demagoghi'), che si erano avvicendati sulla scena politica dopo la morte di Pericle e venivano bollati come schiavi o stranieri, è un *topos* della scena comica che coinvolge anche gli eredi politici di Cleone riversandosi talora anche nell'oratoria, ad es. nello scontro politico tra Eschine e Demostene: cfr. e.g. *Ran.* 679-81, 1532-3; *Plat.* fr. 61 K.-A. (Cleofonte); *Eupol.* fr. 219 K.-A.; STOREY 1977, 158-84; LIND 1990, 245-6, SالدUTTI 2014, 19-24.

e ai lamenti alternano piani di fuga, per poi coinvolgere gli spettatori in uno squarcio metateatrale, chiedendo loro un segno esplicito di approvazione²⁴, e focalizzarne l'attenzione (vv. 36-9). Nel dettagliato monologo espositivo Demostene, attento agli interessi del padrone²⁵, informa degli antefatti dell'azione (vv. 40-70)²⁶: come Demo, un vecchietto di carattere rustico, collerico e po' sordo (vv. 40-3), sia stato circuito dal nuovo servo che, alternando modi arroganti ad adulazioni e blandizie (vv. 47-9), ha approfittato della sua debolezza e preso il controllo della casa²⁷. Il regime di paura e sospetto instaurato è tale da pregiudicare il sistema di servizi e ricompense in cui è organizzata la casa perché Paflagone si appropria di quanto gli altri preparavano per Demo, da ultimo la «focaccia laconica impastata a Pilo»²⁸ da lui sgraffignata e servita al padrone²⁹, acquisendone meriti e ricompense e costringendo i compagni con minacce e calunnie (v. 7 διαβολαῖς, 45 διαβολώτατον, 491 διαβολάς) a corromperlo per non essere calunniati e di conseguenza battuti dal padrone.

²⁴ Cfr. anche vv. 1209-10. L'appello al pubblico è sottolineato da lessico di caratura tragica e di intonazione religiosa (ANDRISANO 1997-2000, 82-8).

²⁵ Lo rimarca il ricorrere nel terzo *metron* del termine δεσπότης (4x) in poliptoto tra i vv. 40-58.

²⁶ Il modulo compositivo costituito da una schermaglia verbale di due servi in scena cui fa seguito un disteso prologo narrativo ricorre anche nei prologhi delle *Vespe* (vv. 54-135) e della *Pace* (vv. 50-9, 64-7); sull'*usus* autoriale di tale assetto vd. l'analisi di HESS 1953, 1-32 e le considerazioni di NAPOLITANO 2016, 106-7.

²⁷ Sul sovvertimento della regolare struttura di potere della casa vd. anche OLSON 2013, 69-72.

²⁸ Pilo diventa un *catchword* politico centrale in quel torno d'anni: rimanda alla conquista dell'isola di Sfacteria, preparata dallo stratega Demostene e portata a termine con l'aiuto di Cleone, e alla cattura dei 292 opliti spartani di cui Paflagone-Cleone rivendicava ossessivamente il merito (vv. 742-3, 846, 1005, 1058-9 (4x), 1166-7, 1201), e per il quale fu onorato con la proedria nel teatro (vv. 702-4) e la σίτησις nel Pritaneo (vv. 766, 1404).

²⁹ Nel racconto di Tuciddide, Demostene, che aveva occupato il promontorio di Pilo prima dell'arrivo di Cleone (4.2-3), è indicato come il reale responsabile della vittoria di Sfacteria (4.29-30). Che il credito straordinario ottenuto sia frutto non di calcolo strategico, ma di un inatteso colpo di fortuna, che si traduce nell'infamia di un furto ai danni di Demostene, è ripetuto in una spirale totalizzante (vv. 52-7, 742-5, 1201, *Ve.* 62-3) funzionale nella sua ossessività a rovesciarne il messaggio, con l'effetto «di scoprire, nella realtà, la realtà del paradosso» (PADUANO 2009, 10).

Demo, isolato dai servi abituali, ovvero dagli altri politici (v. 60 δειπνοῦντος ἔστως ἀποσοβεῖ τοὺς ῥήτορας)³⁰, sempre più confuso dagli oracoli che Paflagone gli instilla (v. 61), non si cura dell'amministrazione della casa ed è solo formalmente il padrone.

Nel fitto dialogo tra i due servi che segue, l'idea di fuggire è subito scartata per il timore di essere scoperti da un Paflagone πανόπτης, descritto come un mostro che tutto vede³¹ e come un colosso occupa con le sue membra mostruose ogni punto cardinale di una Grecia immaginaria plasmata da giochi verbali sugli etnonimi (vv. 75-9). L'exasperazione impotente a lungo covata trova sbocco nella decisione di lasciarsi ispirare dal vino, seguendo la regola aristocratica del βουλεύεσθαι παρὰ πότον³², con un simposio improvvisato che sovverte la norma (vv. 85-123), metaforizzando l'anomalia della situazione domestica³³: i convitati sono due servi e uno solo di essi, Demostene, è il reale simposiasta che consuma vino puro (vv. 85, 87, 105) e in grandi quantità (vv. 112ss.), dando ordini all'altro, come a un suo servo, di versargli del vino rubato in casa (vv. 97-8, 101-2)³⁴. Una libagione e l'ispirazione dell'*agathos daimon* gli fornisce il βούλευμα (v. 108, cfr. *Av.* 62)³⁵ che dà avvio all'azione: sottrarre a Paflagone l'oracolo più prezioso, in cui è predetta la sua fine (vv. 125-7). Dalla

³⁰ L'immagine, che nella torsione dell'*aprosdoketon* finale evoca l'isolamento e la subalternità cui Demo è sottoposto da Cleone, è rilanciata nelle *Vespe* «con l'efficace fissità di un vero e proprio slogan» (NAPOLITANO 2007, 59) in prospettiva antitetica all'apologia della vita eliasica che per Filocleone culmina nel trionfo celebrato sulla classe politica: persino il potere rappresentato dai demagoghi come Cleone o Teoro è con lui deferente, il primo, che soggioga tutti con le sue urla, solo gli eliasi non morde, ma li tiene in palma di mano, li difende e scaccia d'intorno le mosche (αὐτὸς δὲ Κλέων ὁ κεκραξιδάμας μόνον ἡμᾶς οὐ περιτρώγει, / ἀλλὰ φυλάττει διὰ χειρὸς ἔχων καὶ τὰς μυίας ἀπαμύνει v. 596-7); vd. NAPOLITANO 2007, 58-64.

³¹ Eup. fr. 316 K.-A. attribuisce a Cleone le caratteristiche del Sole (*Hom. Il.* 3, 277; *Od.* 11, 109); vd. LANDFESTER 1967, 20 n. 42.

³² Sugli effetti positivi del vino nel processo decisionale, cfr. anche *Lys.* 1228-30, e nella precettistica simpotica Plut. *Quaest. conv.* VII 9.

³³ Così anche in *Ve.* 9-10 e *Eccl.* 1118-24: «The collapse of relationships within the *oikos* is figured through the collapse of the symposium» (BOWIE 1997, 5).

³⁴ BOWIE 1997, 7 e 9; PÜTZ 2007, 104-5.

³⁵ L'attribuzione di un'idea a una divinità esterna (cfr. v. 1203), suggerisce un orientamento paratragico del verso, cfr. Aesch. *PV* 619; Eur. *Phoen.* 1646, *Cycl.* 285; vd. ANDERSON-DIX 2020, 84.

lettura, che descrive miniaturizzandola la recente storia politica come una successione di mercanti che il pubblico è sollecitato a decodificare (vv. 128-43)³⁶, i due apprendono l'identità dell'ultimo mercante, in grado con la sua arte sopraffina (v. 141 ὑπερφύα τέχνην ἔχων) di liberarli dal Paflagone perché peggiore di lui³⁷.

Così, con brillante procedimento che inverte il meccanismo di avvio della trama, l'idea genera il personaggio³⁸: l'uomo fatale è un salsicciaio che appena evocato si materializza come inviato da un dio (v. 147 ὥσπερ κατὰ θεὸν)³⁹, mentre si sposta verso l'agorà⁴⁰ in cui si è subitaneamente identificato lo spazio scenico (vv. 146-7)⁴¹. Alla sua apparizione, che ha i tratti di una provvidenziale epifania divina, è salutato con un *makarismos* come «salvatore della città e di tutti noi»⁴²:

³⁶ Nella serie dei demagoghi si può leggere la parodia dei miti di successione divina in un progresso dal caos alla legittimazione del nuovo ordine grazie alla sconfitta di antagonista dai tratti mostruosi come il Paflagone (v. 511, Vè. 1029-37, Pax 752-60; vd. BOWIE 1993, 58-66).

³⁷ L'idea comica è rappresentata non già dalla soluzione offerta da un oracolo che – come osservava KRAUS (1985, 127) – non può costituire una motivazione esaustiva per l'azione drammatica, ma da un «Kleon superlativ» (SEEL 1960, 46). È diffusa opinione critica che Aristofane segua il *pattern* della trama dell'*Edipo Re*, con la fondamentale differenza che la commedia non tematizza la rivelazione di un oracolo ancora sconosciuto, ma l'adempimento di uno già noto; vd in dettaglio KNOX 1956, 144-7, LANDFESTER 1967, 26, 75-8 e ora NELSON 2016, 181-98.

³⁸ PADUANO 2009, 16.

³⁹ Cfr. la locuzione utilizzata dal coro degli uccelli per l'arrivo salvifico di Pisete-ro: σὺ δέ μοι κατὰ δαίμονα .../...ήκεις ἐμοὶ σωτήρ (vv. 544-5). Se il *daimon* ispiratore si può identificare con l'esaltazione dionisiaca (KIRCHER 1910, 24ss.; LITTLEFIELD 1968, 10), l'intera sequenza può essere intesa come la messa in scena dell'atto creativo, e dunque la teatralizzazione della commedia stessa (BARCHIESI 1969, 122), tematizzata poi nella sezione parabatica per definire la creatività poetica comica in rapporto all'ispirazione associata al dio (su cui BAKOLA 2008, in part. 12, 15, 27).

⁴⁰ Sui dettagli di scenografia verbale dell'avvistamento e dell'ingresso davanti alla skené vd. TELÒ 2003.

⁴¹ Com'è noto lo spazio performativo della commedia è polisemico e aperto a continui «refocussing» (DALE 1969, THIERCY 2002) e lo stesso riferimento visuale può trasformare il referente testuale: nella prima parte della commedia la scena si identifica con lo spazio antistante alla casa di Demo, poi si sposta sulla Pnice, poi ancora davanti alla casa di Demo, e infine davanti ai Propilei; vd. le considerazioni di MOROSI 2020-2021, 114-7.

⁴² Nell'allocuzione, una *Gebetsparodie* intessuta di moduli cletici (cfr. l'anadiplosi δεῦρο, δεῦρ(ο) al v. 149 che ricorre anche nell'invocazione innodica ad Artemide in *Lys.* 1271-2), si sovrappongono stilemi tipici che preparano il manifestarsi del divi-

ΔΗΜ. Ἄλλ' ὁδὶ προσέρχεται
 ὥσπερ κατὰ θεὸν εἰς ἀγοράν. Ὡ μακάριε
 ἀλλαντοπῶλα, δεῦρο δεῦρ', ὦ φίλτατε,
 ἀνάβαινε σωτὴρ τῇ πόλει καὶ νῶν φανείς. (vv. 146-9)

Poi il nuovo personaggio viene tratto fuori dalla sua dimensione locale in una *climax* che scorre dall'accenno metateatrale agli spettatori-cittadini (v. 163) al paesaggio politico ateniese (vv. 165-6), per sconfinare, oltre le città alleate (v. 170), nelle più sfrenate ambizioni imperiali (vv. 173-4). Ma l'iperbolico potere prospettato («ταγός della fortunata Atene» v. 159 e «ἀρχέλας di tutti i suoi cittadini» v. 164)⁴³ si traduce in una prassi di governo che riprecipita nella spicciola realtà mercantile del suo lavoro, «spostandola dallo spazio rionale alla corruzione universale» (v. 176 διὰ σοῦ ταῦτα πάντα πέρνεται)⁴⁴. Non sfugge la portata ideologica di questa fantasia di ingaggio: al Salsicciaio è prospettato il medesimo dominio assoluto (μόνος κατέξεις / τὰν τῇ πόλει τῶν συμμάχων v. 838-9) sul *demos* che siede di fronte a lui nel teatro, sulle istituzioni civiche e sull'impero ateniese, che ora viene rimproverato a Paflagone (v. 352 ὑπὸ σοῦ μονωτάτου). Ma il suo ruolo è funzionale alla chiave di volta dell'azione comica, l'assunto che l'impresa può riuscire soltanto a un soggetto di nessuna qualità e pessima reputazione, come riconosce il coro nell'antode ai vv. 683-6. È questa una formulazione efficace della

no (vv. 149 e 458 φανείς, cfr. *Ach.* 566-7) non solo nel suo aspetto visibile, qui anche elemento di scenografia verbale (v. 147 ὁδὶ προσέρχεται, cfr. *Av.* 1709 προσέρχεται e v. 1718 ὁδὶ δὲ καὐτός ἐστιν per il rientro 'epifanico' in scena di Pisetero), ma anche come benefattore e sostegno attivo: il termine σωτήρ, di uso quasi esclusivamente poetico e limitato in epoca classica al contesto religioso, applicato a esseri umani corrisponde quasi all'eroicizzazione di un *Gottmensch* (KLEINKNECHT 1937a, 306ss.; CURRIE 2020, 247). Il paradosso deflagra nell'esordio dell'agone epirrematico in cui il coro intesse del Salsicciaio l'aretologia assimilandolo a Posidone nella sottomissione degli alleati con il suo tridente (vv. 836-40); vd. LANDFESTER 1967, 36-7.

⁴³ Nell'allocuzione di Demostene l'utilizzo di due termini di caratura tragica (cfr. rispettivamente *Aesch. Pers.* 23, 324, 480, *PV* 96, *Soph. Ant.* 1057, *Eur. IA* 269 e *Aesch. Pers.* 297) si iscrive in una strategia di adulazione nei confronti del nuovo arrivato. Nel lessico politico ricorrono anche termini descrittivi come προστάτης τοῦ δήμου, ὁ βουλόμενος oppure οἱ ῥήτορες καὶ οἱ στρατηγοὶ a connotare la responsabilità o la leadership di un'iniziativa politica (HANSEN 2003, 389-93).

⁴⁴ PADUANO 2009, 66 n. 39.

chiusa compattezza del sistema politico ateniese e al contempo del suo inarrestabile decadimento.

Per porre fine al dominio del Paflagone è richiesta una forte individualità, priva tuttavia di tratti specifici: il personaggio del Salsicciaio, oggetto di spasmodica anticipazione ancor prima di entrare in scena, prende corpo come adiuvante⁴⁵, ad assecondare desideri dei due servi, soprattutto di Demostene, che apparentemente si trasforma nell'efficiente «manager-director of the drama»⁴⁶. Nel complesso, tuttavia, almeno nella prima parte della commedia la funzione protagonista, intesa a convogliare l'adesione emotiva dello spettatore, risulta poco netta e lineare. Pur dando prova di quella *poneria* egocentrica che Whitman identifica come peculiare dell'eroe comico⁴⁷, il Salsicciaio è privo tuttavia di connotazioni distintive, modellandosi a specchio su quelle del medesimo Paflagone per effettuare l'indispensabile rincaro dei suoi vizi e delle sue malversazioni⁴⁸. E se la sua assertività su un avversario oggetto di violenta ripulsa è alimentata da un serbatoio inesauribile di idee come da una forte retorica al servizio di un obiettivo presentato come espressione di desideri profondamente radicati, egli non agisce su impulso delle istanze civiche che Diceopoli o Trigeo possiedono naturalmente, ma è orientato a comportarsi con bilanciamenti etici discontinui, convinto di agire non di propria iniziativa ma, come sottolinea più volte, all'ombra di una volontà divina prima misteriosa (v. 147) poi identificata con la dea poliade stessa (v. 903)⁴⁹. In tal senso piuttosto che un personaggio si può considerare una funzione, che viene dotata delle qualità necessarie nel corso dell'azione⁵⁰. Dopo il felice compimento della missione tuttavia la sua identità, rinsaldata anche dalla rivelazione del suo nome, si orienta verso un atteggiamento altruistico a beneficio di Demo che gli

⁴⁵ Vd. l'analisi di GRILLI 2022, 202-4, 321.

⁴⁶ LITTLEFIELD 1968, 10.

⁴⁷ WHITMAN 1964, 84.

⁴⁸ PAPPAS 1993, 300-1.

⁴⁹ REINDERS 2001, 202 n. 133.

⁵⁰ «Il Salsicciaio non ha un suo peso specifico: lo acquista di fronte a Paflagone-Cleone; è il nemico di Cleone e al tempo stesso il suo *alter ego*» (ALBINI 1965, 23).

fa guadagnare quei tratti di adesione empatica nel messaggio e nell'atteggiamento affidati all'inizio ai due servi. Anche Demo, che da vittima o beneficiario, parte passiva cioè dell'azione, dopo la prodigiosa *metabolè* acquista una nuova identità più assertiva, mostrando un consapevole atteggiamento politico, può essere considerato l'eroe finale, pur non essendo responsabile né dell'azione comica né della formulazione iniziale dell'idea. Nel complesso, se la personalità e le funzioni eroiche risultano scisse e rifratte in tre personaggi attivi in snodi successivi di trama⁵¹, resta l'impressione che la rilevanza del problema esposto pateticamente dai servi nel prologo non ammetta soluzioni escogitate da una persona sola, per quanto dotata di ampi poteri, ma richieda la cooperazione di tutta la comunità (vv. 225-9).

Sussunto dalla piazza, il Salsicciaio dapprima si schermisce ma viene convinto da uno dei due servi, che attraverso la spiegazione del testo oracolare (v. 153 τὸν χρησμὸν ἀναδίδαξον αὐτὸν ὥς ἔχει), lo istruisce sulle azioni da intraprendere per battere l'avversario.

Date le sue caratteristiche – è spregevole, viene dall'agorà ed è sfrontato (v. 181 πονηρὸς⁵² καὶ ἀγορᾶς εἶ καὶ θρασύς⁵³) – si trova in possesso dei requisiti richiesti per la guida politica della città (vv. 191-3):

ἡ δημαγωγία γὰρ οὐ πρὸς μουσικοῦ
 ἔτ' ἐστὶν ἀνδρὸς οὐδὲ χρηστοῦ τοὺς τρόπους
 ἀλλ' εἰς ἀμαθὴ καὶ βδελυρόν.

⁵¹ JAUSS 1976, 108.

⁵² Del vasto campo semantico economico-sociale e politico-morale correlato al termine, l'utilizzo durante gli anni della Guerra del Peloponneso nei confronti dei democratici radicali sembra privilegiare la prima area; cf. e.g. Ar. *Pax* 684 per Iperbolo; vd. ROSENBLUM 2002, 289-91; 300-3 e in particolare 337: «[T]he label *ponēros* [...] was applied to the emerging commercial-judicial elite to thwart its rise from economic prominence to political leadership, and hence to undermine the hegemony of the demos which it represented» (cfr. anche ROSENBLUM 2004a-b; *contra*, STOREY 2008, 132 ne interpreta le occorrenze comiche come «essentially meaning 'evil' or 'bad' with moral overtones»).

⁵³ Teopompo (*FGrHist* 115 F 92 = *Schol. Luc. Tim.* 30, 115 Rabe) ricorda che Cleone fu il primo ad utilizzare in assemblea un'oratoria aggressiva e violenta per la sua natura arrogante (θρασύς ὢν, cfr. anche Arist. *Ath. Resp.* 28.3; Plut. *Nic.* 8.6), cui si accompagnava una gestualità enfatica e scomposta: cfr. *Eq.* 137, 230-2, 286ss., 304-10, 626-7, 691-3, *Ve.* 31-6.

La leadership ormai non tocca più a persone bene educate⁵⁴ e perbene ma a ignoranti e schifosi⁵⁵. Non gli difettano nemmeno le altre doti (τὰ δ' ἄλλα [...] δημαγωγικά) per fare politica (πρὸς πολιτείαν), tutte modellate sull'etopea di Cleone: l'abilità di conquistare il popolo con gustosi manicaretti di parole, natali miserabili, voce ripugnante⁵⁶, modi piazzaioli e sfrontatezza, e un'attività commerciale volgare (vv. 217-9).

Il termine δημαγωγός con i suoi derivati qui utilizzato (come sembra) per la prima volta si identifica con la guida politica del regime democratico⁵⁷ ma, rispetto a locuzioni come τὸν δῆμον (...) ἐπιτροπεύειν (v. 211, in bocca al Salsicciaio), sembra tradire la scelta maliziosa di mettere in tensione lingua e paradosso scenico per cui la guida del popolo è rappresentato da un δοῦλος.

Anche in Tucidide il termine ricorre in riferimento a Cleone (4.21.3 ἀνὴρ δημαγωγὸς κατ' ἐκεῖνον τὸν χρόνον ὦν) durante la concitata assemblea seguita ai fatti di Sfacteria e non sembra assumere in sé specifiche *tournures* negative⁵⁸, che invece assume come corollario nella descrizione della personalità di Cleone e di altre figure dominanti salite alla ribalta nello scenario politico postpericleo⁵⁹. La scelta terminologica tucididea è correlata a

⁵⁴ Tra i simboli della dimensione non monetaria della nobiltà figurano palestre e l'educazione musicale, cfr. Ar. *Ran.* 729, cfr. 718-37; Eup. fr. 384 K.-A.; Eur. *El.* 528; [Xen.] *Const. Ath.* 1.13. Sulle competenze che si proiettavano nell'orizzonte della *mousiké* vd. WILSON 2004, 287-306.

⁵⁵ Vd. MANN (2007, 97-190) per un esame delle fonti sullo *status* sociale e l'immagine politica dei politici del V secolo con focus sugli ambiti di *philia*, *eugeneia*, *ploutos* and *paideia*.

⁵⁶ A proposito dello stile oratorio sguaiato e diffamatorio che doveva costituire il principale elemento di discontinuità con i leader precedenti cfr. v. 137 κεκράκτης, V. 596 κεκραξιδάμας, ma l'immagine-guida è l'assimilazione della sua voce al torrente attico Cicloboro: *Ach.* 377-82, *Eq.* 137, V. 1034, *Pax* 757, fr. 644 K.-A.

⁵⁷ Cfr. anche *Ran.* 419 per Archedemo che «ora δημαγωγεῖ tra i morti di lassù» con rovesciamento prospettico della politica ateniese nell'Ade.

⁵⁸ Vd. DOVER 1991, 69 n. 1: «[I]n *Eq.* 191-3 δημαγωγία is descriptive, as it is described as "not now" or "no longer" [...] exercised by good and well-educated men».

⁵⁹ Le coordinate del dibattito inerenti soprattutto a un giudizio valoriale sotteso, che l'interferenza con il lessico politico moderno rende di difficile inquadramento (riassunte in SALDUTTI 2015, 83-4) si sono spostate recentemente soprattutto sulle dinamiche tra leadership e assemblea, favorendo un processo di rivalutazione nella prospettiva di un'evoluzione della costellazione lessicale dall'ultimo quarto del V secolo fino alla fine del IV; in tale senso dopo CONNOR 1971, 109-10, vanno le valutazioni di OBER (1989, 106-7), CANFORA (1993, 9-20) e da ultimo di LANE (2012, 179-92).

un'etopea che mette in luce la violenta retorica di Cleone (3.36.6 βιαίωτατος τῶν πολιτῶν) e l'incondizionato favore di cui gode nel demo (τῷ πλήθει πιθανώτατος), e grazie al quale, nell'unica demegoria che Tucidide gli fa pronunciare, piuttosto che blandirlo, può permettersi di rimproverarlo aspramente per alcuni atteggiamenti che, ai suoi occhi, rischiano di danneggiarlo nella gestione della politica estera e in particolare degli alleati.

Il modo di fare politica inaugurato da Cleone⁶⁰ e il rapporto che si era andato progressivamente stringendo tra i *leaders* e la massa cittadina nella costruzione del consenso interno sui temi cruciali dell'espansionismo imperiale e delle strategie belliche con le città alleate in politica estera⁶¹ rappresentò un fenomeno coerente e pervasivo tale da confluire sulla scena comica nelle 'commedie demagogiche'⁶² di cui Aristofane nella parabasi delle *Nuvole* rivendica l'invenzione (vv. 549-59)⁶³. Contro i bersagli attaccati si intrecciano *topoi* che si affidano a schemi tipici dell'in-

⁶⁰ Già Tucidide (2.65.10) individuava nella morte di Pericle la cesura netta tra il tempo dei politici di buona tradizione e quello dei nuovi, a cominciare dal suo diretto successore, Cleone, su cui cfr. Ar. *Ath. Const.* 28.3, dipendente secondo RHODES (1981, 354) da fonti comiche. Dopo la fortunata analisi di CONNOR 1971, 151-75, che ha polarizzato l'interpretazione storica della figura di Cleone sulla dicotomia innovazione/continuità dei *new politicians*, non sono mancati i punti di vista di chi ne ha messo in discussione l'impianto generale e singoli aspetti, vd. tra gli altri HORNBLLOWER 1991, 346-7. Prima di lui, FINLEY (1962 *passim*) aveva messo in guardia dalle distorsioni nelle rappresentazioni delle fonti antiche del carattere etico e politico dei demagoghi ateniesi che in realtà, cercando di conquistare nell'*ekklesia* i cittadini a una certa posizione e indirizzando così la politica ateniese, erano assolutamente necessari al funzionamento della democrazia attica. Sugli interventi successivi vd. MANN 2002, 110-2, in part. 111 n. 25.

⁶¹ RUFFELL 2020, 62-70, per illustrare la prassi politica dei demagoghi attinge al modello più fluido e contemporaneo della politica populista.

⁶² La definizione si deve a STOREY 1977, 136, poi perfezionata da LIND 1990, 217-52. I suoi tratti peculiari contribuiscono a formare un sottogenere nell'ambito dell'*archaia*, vd. SOMMERSTEIN 2000. A differenza di un consolidato indirizzo critico che opera una distinzione tra commedie 'antipericlee' e 'demagogiche', MANN (2002, 122-3) sottolinea che tale definizione è appropriata a ogni commedia che attaccava figure politiche del tempo con i *topoi* riservati alla figura del demagogo; vd. anche SOMMERSTEIN (2000, 446 n. 7).

⁶³ Tale autoproclamazione così esibita si può interpretare non tanto come discontinuità con le convenzioni di genere quanto come voce autoriale nella continua ridefinizione delle dinamiche della competizione comica (Aristoph. *Ach.* 644-5; *Eq.* 507-8; *Ve.* 1029-30; *Pax* 754-5); vd. anche IMPERIO 2020, 91-2.

vettiva poetica quali le origini barbare e la condizione servile⁶⁴, privi di reale dimensione storica⁶⁵ ma destinati tuttavia a perpetuarsi nella tradizione storiografica e scoliastica. Soprattutto nel caso di Cleone una cospicua messe di studi ha contribuito a focalizzarne i dati biografici a partire dalla sua folgorante ascesa politica grazie ai processi intentati contro Pericle e il suo entourage, rivalutandone lo status sociale e la carriera nel contesto complessivo del conflitto con Sparta e di una sostanziale linea di continuità rispetto alle scelte strategiche periclee⁶⁶.

Il Salsicciaio, al contempo manipolatore di simboli e simbolo lui stesso, assume talora in prima persona la funzione di rappresentante del drammaturgo⁶⁷. Sullo sfondo dell'assalto retorico orchestrato figura infatti anche il ruolo politico di Aristofane, che suggerisce come sbarazzarsi di Cleone attraverso un'analisi sociologica delle forze in campo; contro l'uomo più potente del tempo e il più ascoltato dal demo quali alleati potrà trovare? Sia i ricchi che i poveri lo temono (v. 222-4) afferma intimorito, fuor di allegoria⁶⁸, il Salsicciaio: occorre affidarsi al supporto dei cavalieri, mille ἀγαθοί che lo odiano e ai cittadini perbene (τῶν πολιτῶν οἱ καλοί τε καὶ ἀγαθοί v. 227), parte di spicco del corpo civico, qui distinta dai 'ricchi', e infine – con uno squarcio metateatrale (vv. 225-9) – anche agli spettatori più intelligenti (v. 228)⁶⁹, a lui stesso, cui si unirà anche il dio (Dioniso?). Il ri-

⁶⁴ Ad es. per Iperbolo cfr. Plat. frr. 182-3 K.-A. e Polyz. fr. 5 K.-A.; per Cleofonte cfr. Aristoph. *Ran.* 678-82; Plat. fr. 61 K.-A. Eupoli alle Lenee del 421 declassò Iperbolo come schiavo straniero nel suo *Maricante* (fr. 192.18 e 149-50 K.-A., fr. 208 K.-A.), ripetendo così l'allegoria dei *Cavalieri*, cfr. *Nub.* 553-5); vd. IMPERIO 2020, 101-2.

⁶⁵ Si viene affermando sulla scena comica l'immagine di una πόλις δούλων, ἀνδρῶν νεοπλουτοπονήρων (Cratin. fr. 223.2 K.-A.) di chiara marca aristocratica-conservatrice (SALDUTTI 2014, 25-6).

⁶⁶ Dopo le riserve di STEIN-HOLKESKAMP 2000, in particolare 90s., vd. i lavori di MANN 2007, LAFARGUE 2013; SALDUTTI 2014.

⁶⁷ L'identificazione sarebbe preparata e veicolata dalle metafore culinarie per NEWIGER 1957, 27-30; con altri spunti argomentativi vd. RECKFORD 1987, 119-20; NELSON 2016, 195-6.

⁶⁸ Così del resto il deittico di v. 203 (βυρσαίετος μὲν ὁ Παφλαγῶν ἐσθ' οὔτοσί) suggerisce un Cleone spettatore nei seggi della proedria (vv. 575, 702-4).

⁶⁹ Una forma di *captatio benevolentiae* se non proprio un vero e proprio 'arruolamento' del pubblico, come intende LIND 1990, 195.

ferimento metateatrale ne innesca un altro sull'aspetto fisico di Paflagone, corrispettivo della sua natura morale, che ne prepara un ingresso in scena così turbinoso⁷⁰ da richiedere l'immediato soccorso dei cavalieri. E da cavalieri, il ceto strutturalmente e ideologicamente più ostile alla democrazia, è appunto formato il coro che fa il suo ingresso in tetrametri trocaici catalettici anticipati da Demostene stesso (vv. 242-6) con l'impeto di un assalto di cavalleria, incitando all'attacco di Paflagone, come di un proprio nemico, con mezzi speculari rispetto alle accuse mosse al Paflagone stesso (v. 251 *παῖε καὶ δίωκε καὶ τάραττε καὶ κύκα*)⁷¹. La scelta inusuale di un coro formato da un corpo politico-militare idealmente compatto (1000, v. 225)⁷², che si pone in aperto aiuto al Salsicciaio, sembra rispondere alla necessità di coinvolgere ancora, come in *Ach.* 300-2, l'*upper class* in un'alleanza funzionale alla liberazione dal Paflagone-Cleone con cui Aristofane aveva avviato una consolidata polemica⁷³. Ma la strategia dell'autore sembra orientare, attraverso il rilievo dato alle qualità morali e ai modi di vita, gli schemi rappresentativi dei *kaloï kagathoi*, a una legittimazione dell'intervento dell'aristocrazia, se non nella gestione attiva del governo della città, almeno nel promuovere

⁷⁰ BOWIE 1993, 59-61, poco persuasivamente associa lo scontro tra al *pattern* di un mito di successione di tipo esiodeo collocato in zone liminari come la Paflagonia: «Paphlagon is a good substitute for Typhoeus»; vd. le osservazioni di SLATER (2002, 263 n. 16).

⁷¹ «Kleon muß mit eigenen Waffen geschlagen werden» (NEWIGER 1957, 28). I due verbi connotano costantemente l'azione di disturbo e sovvertimento delle istituzioni civiche operata da Cleone; vd. EDMUNDS 1987, 1-7.

⁷² Tra il 445 e il 431 a.C. il corpo dei cavalieri era stato effettivamente accresciuto da 300 alle 1000 unità; vd. BUGH 1988, 76.

⁷³ Vd. MASTROMARCO 1993 e per una sintesi del dibattito CARAWAN 1990, 140-3. Per LIND 1990, 87-164, l'ostilità tra i due era il risultato di conflitti di natura personale precedenti alla sua ascesa politica e sorti nell'ambito dello *demo*, *Kyathenaion*, cui entrambi appartenevano, legati alla fastidiosa vicinanza della congeria della famiglia di Cleone a un tiaso di Eracle tra i cui componenti figuravano secondo IG II² 2343 (ca. 403, un'iscrizione devozionale) anche membri della classe dei cavalieri (vd. LIND 1990, 132-41); sulle debolezze insite in tale ricostruzione vd. MANN 2002, 109-10. Richiamando l'attenzione su un dettaglio trascurato dell'*hypothesis* II 4.20 Wilson, che cioè la commedia fu messa in scena *δημοσίᾳ*, «a spese pubbliche», CANFORA (2017, 72-3) prefigura un sostegno politico e finanziario 'collettivo' da parte del gruppo sociale-militare dei cavalieri grazie al quale Aristofane affrontò per la prima volta apertamente e in prima persona la regia in un momento dello scontro politico sviluppatosi dopo Sfacteria.

azioni di concordia in funzione dell'ideologia civica fondata sul *chrestós polites*⁷⁴. Non è irrilevante forse il fatto che i cavalieri godessero del favore pubblico grazie alle numerose azioni a protezione delle campagne intorno alla città dalle annuali devastazioni spartane (Thuc. 2.22.2)⁷⁵.

Il loro attacco a Paflagone si rivela subito frontale e alterna incoraggiamenti all'uno e insulti all'altro degli antagonisti con una violenza e tenacia senza equivalenti nelle altre commedie. Il tono è aggressivo ma si limita alla ripetizione ossessiva, nel circuito di un repertorio continuamente ricombinato nell'ambito della commedia⁷⁶, di invettive generiche come *πανούργος* (4x nei vv. 247-50). L'affondo più consistente è affidato a Demostene⁷⁷ che ne specifica la natura, rilanciando la polemica politica con un paradosso⁷⁸: ancora prima di essere investito della carica Paflagone riesce a divorare il denaro pubblico, usa il suo potere per vessare i magistrati al momento del rendiconto di fine mandato e infine prende di mira un mercante ricco ma mite e alieno dai meccanismi della vita istituzionale per metterlo fuori gioco con un attacco politico-giudiziario⁷⁹.

Con la sua irruzione in scena Paflagone accende subito la miccia politica accusando i due servi di complotto contro il popolo (v. 236 (ἐ)πὶ τῷ δήμῳ ξυνόμνυτον) e, a fronte dell'aggressione del coro che fornisce la chiave dell'allegoria comica, accusandolo subito di malversazione (v. 248), invoca l'aiuto dei vecchi

⁷⁴ FOUCHARD 1997, 260-1. È indubbio che l'ideologia teatrale tendesse a promuovere un'élite di nascita, ricchezza, istruzione e cultura, ovvero lo stile politico di uomini come Nicia e Alcibiade, che convertivano le loro fortune private in liturgie o benefici pubblici in larga scala, contribuendo a una loro autopromozione come *chrestoi* vs i *poneroi* della nuova élite: cfr. ROSENBLOOM 2002, 285.

⁷⁵ SPENCE 1990, 106-9.

⁷⁶ NAPOLITANO 2016, 111.

⁷⁷ Sulla scia di WILSON 2007a, ANDERSON-DIX 2020 (ma vd. anche WILSON 2007b, 43) preferisco attribuire i vv. 258-65 a Demostene piuttosto che al coro (*contra* tra gli altri SOMMERSTEIN 1981, MASTROMARCO 1983, HENDERSON 1998, che assegnano i vv. 258-65 e 276-7 al coro; mentre GOMME-MERVYN JONES 1958, 1-2, assegnano a Demostene i soli vv. 258-60).

⁷⁸ Innescato dall'inveterata identificazione tra carica e malversazione: PADUANO 2009, 74 n. 60.

⁷⁹ Vd. CHRIST 1998, 112-3.

eliasi «compagni della fratria del triobolo» ricordando implicitamente il beneficio del *misthós* e l'incremento da lui promosso (vv. 255-7)⁸⁰. L'attacco del coro è prontamente distorto da Paflagone nello scenario di una congiura antidemocratica dei cavalieri (v. 257, cfr. 475-9), per poi subdolamente cercare di ingraziarsi con la proposta di un monumento in loro onore forse per il loro contributo nella campagna contro Corinto conclusasi con la vittoria di Soligea (vv. 604-10; Th. 4.42-51). Si delinea qui il nucleo ideologico della commedia che sarà rilanciato nelle *Vespe*: il clima di sudditanza dell'assemblea e dell'Eliea al potere politico e a Cleone, dettata dal bisogno di cittadini soprattutto anziani (v. 255 ὧ γέροντες ἡλιασταί) che la paga eliastica legava a lui in un mutuo patto di solidarietà⁸¹. Ma è anche un fulminante squarcio sul clima di ansia e sospetto che doveva segnare i rapporti tra due parti politiche contrapposte per atteggiamenti, forme di opinione sociale e preoccupazione pubblica. E, in particolare, sui meccanismi con cui era orientato e consolidato il consenso popolare dai capi democratici intorno ad alcune *catchphrases* che facevano aggio sulle più oscure fobie del popolo ateniese come strumento di demonizzazione dell'avversario. Referente di queste accuse è evidentemente il peso politico delle eterie, luoghi di aggregazione dell'opposizione al regime democratico, presentate da questo come ξυνωμοσίαι, consorterie segrete di golpisti. A marcarne il carattere eversivo contribuisce l'evoluzione semantica del termine ξυνωμοτής che, implicando un legame eterico suggellato da giuramento alla divinità, viene di fatto a coincidere con 'cospiratore' (cfr. Thuc. 6.57.2)⁸². Se – come è noto – la documentazione

⁸⁰ Stando a Schol. Ve. 88a e 300b Koster-Holwerda, l'indennità giornaliera dei giudici era stata incrementata su proposta di Cleone da due a tre oboli. Se la notizia prenda spunto esclusivamente dai riferimenti in ambito comico (cfr. vv. 50-1, 797-8; Ve. 300-2; 690 e Av. 1541) è questione controversa (vd. HANSEN 2003, 272-9; HANSEN 2014, 415, e ulteriore bibliografia in IMPERIO 2004, 266 n. 13).

⁸¹ I compagni giudici nelle *Vespe* definiscono Cleone loro protettore (v. 242 ὁ κηδεμὼν ἡμῶν) che li tiene in palmo di mano e scaccia loro le mosche (v. 597).

⁸² Per un distinguo tra eterie e sinomosie vd. GOMME-ANDREWES-DOVER 1981, 130-1. Almeno nell'ultimo scorcio del V secolo queste associazioni, più che ad organizzare un'opposizione stabile, erano orientate a interferire nella discussione pubblica e in sede giudiziaria, intervenendo in azioni segrete destinate a influenzare la desi-

più cospicua sull'operato delle eterie come centri propulsori di progetti di matrice oligarchica, determinanti per i colpi di stato del 411 e 404, si concentra nell'ultima fase della guerra del Peloponneso a partire dalla spedizione in Sicilia (Thuc. 6.60.1), il dibattito sul ruolo delle eterie e i tentativi di delegittimazione esperiti dalla parte democratica sembrano tuttavia operanti già negli anni precedenti. Non è sfuggito che il termine *ξυνωμοτής* nei suoi composti e derivati verbali o nominali ricorre ossessivamente in Aristofane negli anni dominati sulla scena politica da Cleone (*Eq.* 236, 257, 452, 476, 478, 628, 862, e poi *Ve.* 345, 483, 488, 507, 953)⁸³. E che il corrosivo attacco comico riflettesse una realtà contemporanea che gli spettatori erano in grado di cogliere nelle sue più efficaci allusioni emerge dal fatto che il termine (o i suoi derivati) ricorre nei *Cavalieri* costantemente in bocca a Paflagone, la maschera comica di Cleone, o nelle *Vespe* in discorsi indiretti a lui riferiti dal coro dei dicasti o ripetuti da Bdelicleone. Qui gli attacchi di Paflagone-Cleone sono incessantemente indirizzati alla relazione tra i cavalieri del coro e le società segrete, di cui si insinuano complotti e collusioni con potenze straniere (*Eq.* 255-7, 452, 475-9, 626-31, 862). Cruciali in tal senso appaiono i vv. 860-3 in cui Paflagone si vanta di aver fatto cessare le attività dei congiurati e di averne sventato gli intrighi (*ἔπαυσα τοὺς ξυνωμότας*).

Fin da queste prime schermaglie trova conferma l'etopea del nuovo arrivato tratteggiata dai due servi nel prologo: un misto di vittimismo, minacce e lusinghe. Ma ai giovani cavalieri non sfugge che questi modi possono fare breccia solo su una platea di vecchi, facili da raggirare (vv. 269-70):

ὥς δ' ἀλαζών, ὥς δὲ μάσθλης. Εἶδες οἷ' ὑπέρχεται
ὥσπερ εἰ γέροντας ἡμᾶς κακκοβαλικεύεται.

gnazione dei magistrati a sostegno dei propri affiliati, con forme di ingerenza nelle elezioni e forse nel sorteggio, anche attraverso l'orientamento dell'opinione pubblica (HANSEN 1987, 77, 162-3 n. 486; BEARZOT 1999, 270-2).

⁸³ Sulle connotazioni quasi esclusivamente politiche del termine nel V secolo vd. SOMMERSTEIN 2013, 124-5, e in particolare in Aristofane vd. MANN 2007, 100-4.

Attorno al tema della vecchiaia e debolezza di Demo e della platea di eliaisti su cui fanno presa le strategie retoriche di Paflagone si va saldando un nucleo argomentativo coerente, al cui interno i termini del discorso si vanno organizzando in progressiva accumulazione⁸⁴.

Ma ora Paflagone deve affrontare un rivale alla sua altezza, che ha appreso ben presto le risorse linguistiche dell'avversario: così questi è costretto ad esibire le sue peggiori malizie politiche nella competizione, fino all'esplosione di iperboliche minacce nello *pnigos* (vv. 284-302).

Il primo dei cinque agoni in cui si dispiegherà il confronto (vv. 303-460), l'ἄγὼν ἀναιδείας, una sorta di «Qualifikationsagon» inteso a illustrare le peculiarità dei due antagonisti secondo la proposta del coro⁸⁵, li vede contrapporsi in un confronto declinato in una specularità infinita di esibizioni di sfrontatezza e roboanti minacce.

Entrambi lottano per strapparsi la parola vicendevolmente (v. 336-40) in una *performance* tramata di dichiarazioni di intenti, minacce, accuse allusive, dai contorni talvolta per noi opachi, ma senza esclusione di colpi, che di Paflagone focalizzano, oltre a un sistematico ricorso dell'intimidazione in una città ridotta al silenzio, soggiogata delle sue parole (vv. 351-2), soprattutto l'uso politico dello strumento giudiziario (vv. 300-2 e 363).

Esasperato per l'attacco concentrico del Salsicciaio, di Demostene e del coro, che nella *sphragis* proclama il Salsicciaio medesimo salvatore della città e dei cittadini (v. 458)⁸⁶, Paflagone decide

⁸⁴ In tal senso si orientano anche i motivi sviluppati nell'epirrema dal coro degli *Acarnesi*, che non sono assistiti in modo degno della gloria acquisita in battaglie per terra e per mare ma balbettando per la vecchiaia (τονθορούζοντες [...] γήρα, v. 683) sono derisi nei tribunali, vittime indifese di procuratori giovani e arroganti sicuri della propria abilità oratoria (*Ach.* 677-91): «Cleon is very likely the paradigm for the 'young orators' criticized throughout the syzyzy» (HUBBARD 1991, 56).

⁸⁵ Cfr. GELZER 2002, 355 e 358 sulla sua struttura formale particolarmente complessa.

⁸⁶ La σωτηρία che costituisce uno dei temi motori della trama comica sia in bocca degli schiavi (vv. 12, 149) sia del coro deve essere intesa come liberazione dal Paflagone che, sulla Pnice al cospetto di Demo, nell'antistrofe del secondo agone nel canto di gioia del coro, si dilata a beneficio per tutti gli uomini (πᾶσιν ἀνθρώποις [...] μέγιστον ὠφέλημα v. 836); cfr. BROCK 1986, 17.

di correre al *bouleuterion* a denunciare i complotti e il filomedi-smo degli oppositori (vv. 475-6):

ἐγὼ μὲν οὖν αὐτίκα μάλ' εἰς βουλὴν ἰὼν
 ὑμῶν ἀπάντων τὰς ξυνωμοσίας ἐρῶ

Del resto egli stesso aveva dichiarato di non temere gli avversari “fin tanto che esiste il Consiglio e vi sta seduto Demo con la sua faccia da stupido” (vv. 395-6):

οὐ δέδοιχ' ὑμᾶς, ἕως ἂν ζῇ τὸ βουλευτήριον
 καὶ τὸ τοῦ Δήμου πρόσωπον μακκοᾶ καθήμενον.

I due si fronteggiano davanti a un nuovo pubblico, non più il teatro (v. 233) ma la *Boulè* (v. 485-97), in un agone che si svolge durante il tempo drammatico della parabasi e che viene narrato al pubblico dal Salsicciaio (vv. 611-82). A dominare sembrano ancora i modi persuasivi (vv. 628-9 λέγων / πιθανώτατ'(α)) del Paflagone che denuncia al Consiglio presunti intrighi di congiurati ma il Salsicciaio, elevata una preghiera ai numi suoi tutelari, Imposture, Imbrogli, Astuzie, Stupidità e Ribalderie⁸⁷, con mossa a sorpresa irrompe nel consesso annunciando la più vistosa caduta del prezzo delle alici mai verificatasi dall'inizio della guerra (vv. 642-50). Questa operazione, che definiremmo oggi di *insider trading*, dà avvio alla contromossa di Paflagone: proporre come ringraziamento ad Atena il sacrificio di cento buoi, cui seguono iperbolici rilanci. Ma l'unica urgenza ora è lo scioglimento dell'assemblea per correre ad accaparrarsi le alici, al cui condimento aveva nel frattempo provveduto il Salsicciaio per donarlo al consiglio. A questo punto nessuno sa che farsene delle proposte di tregua recate dall'ambasciatore da Sparta: evidentemente anche ai nemici è giunta voce del buon prezzo delle alici e dunque «continui pure la guerra!»⁸⁸.

⁸⁷ Per un'invocazione alle abilità personali assunte a divinità un confronto è in *Ran.* 892-4; per la peculiare parodia di preghiera vd. KLEINKNECHT 1937b, 60-1.

⁸⁸ «Eine [...] Satire auf das Zustandekommen politischer Entscheidungen» (KRAUS 1985, 139); RHODES 1985², 40-2, interpreta il turbolento ingresso del Salsicciaio come l'irruzione in una sessione segreta della *Boulè*, ma vd. in proposito le osservazioni di OSBORNE 2020, 34-5.

La strategia all'opera davanti a una collettività più ampia, ma sineddotta rispetto alla funzione protagonista, è essenzialmente ancora quella dell'offerta al rialzo: qui l'esca è rappresentata dalle notizie migliori, dai sacrifici più grandi, dal pasto più gustoso (vv. 644-5, 681-2); la guerra, che pure è la cagione ultima della difficile situazione alimentare, resta sullo sfondo di questa prassi politica che, per privilegiare i piccoli momentanei vantaggi di pochi, resta ignara dei rapporti tra causa ed effetto. Naturalmente per mancanza di conferme da parte di altre fonti, non siamo in grado di valutare gli elementi reali di questo acre quadro di psicologia delle masse, anche perché – come osserva Robson – in questa commedia «il livello di realtà si sposta continuamente»⁸⁹ e la personalità prismatica del Paflagone offre diversi gradi di diffrazione della realtà⁹⁰.

Il Salsicciaio si dichiara vincitore davanti alla *Boulè* (Νικόβουλος v. 615) tra il plauso del coro per aver battuto l'avversario con le stesse sue armi (vv. 684-6). Evidentemente Paflagone aveva sottovalutato l'avversario e nel suo turbinoso rientro in scena lancia la minaccia di trascinarlo direttamente davanti a Demo, confidando nelle proprie abilità manipolatorie. Ma ad un accenno di controaccusa per malversazione (v. 711), riserva solo parole di disprezzo per il padrone, che sa di avere in pugno (vv. 712-3, cfr. 395-6):

ἀλλ', ὦ πόνηρε, σοὶ μὲν οὐδὲν πείσεται
ἐγὼ δ' ἐκείνου καταγελῶ γ' ὅσον θέλω.

La convinzione che Demo gli appartenga (v. 714) gli deriva dalla consapevolezza della manipolazione più elementare, «io so come nutrirlo» (v. 715), anche se come le nutrici gli ammannisce qualche bocconcino riservandosi il più per se stesso, restringen-

⁸⁹ ROBSON 2009, 169.

⁹⁰ «Impressionistically, then, we might say that the attack on Cleon in *Knights* is vitriolic—but when it comes down to the level of detail it is less easy to make definite claims about what Cleon is alleged to have done wrong, beyond the fairly bland charge of taking too much credit for the Pylos episode» (ROBSON 2009, 170); sulle diverse caratterizzazioni di Paflagone vd. anche le osservazioni di SILK 2000, 344.

do e allargando il padrone a piacere (v. 720). L'immagine inclina ancora nella direzione di un Demo accudito come un bambino, sottolineando al contempo la contiguità dei due estremi della parabola esistenziale.

Invocato da entrambi con un rincaro di rispetto, blandizie e confidenza (vv. 725-7), Demo stesso infine entra in scena (vv. 728-9), frustrando l'aspettativa dei due di partire alla volta della Pnice, come prima verso la *Boulè* (cfr. vv. 363, 475, 485, 488, 498, 625-6).

Cornice del secondo agone (vv. 756-942) è quella ufficiale dell'assemblea sulla Pnice convocata su richiesta di Paflagone da Demo perché intende deliberare solo sulla Pnice sul suo seggio di pietra (vv. 750, 783-4)⁹¹, tra lo sconforto del Salsicciaio, consapevole che, ἀνδρῶν (...) δεξιώτατος in casa, il vecchio nell'assemblea è particolarmente disponibile a lasciarsi imbrogliare (vv. 752-5)⁹². Il coro incita ancora il Salsicciaio con metafore marinare o agonistiche, senza mai nominare l'avversario né nelle due odi (vv. 756-60 e 836-40) né nei *katakeleusmoi* (vv. 761-2 e 841-2).

Introdotta dalla formula che richiama l'annuncio ufficiale dell'araldo (v. 751, cfr. *Ach.* 43, *Eccl.* 129), la scena si trasforma in una seduta dell'ἐκκλησία. Nel confronto che ora impegna i due antagonisti nella cornice più pubblica, la strategia retorica si orienta costantemente all'assimilazione tra gestione della *polis* e gratificazioni alimentari elargite a Demo: la politica è una cucina pronta a imbandirgli ogni tipo di cibo, compresi loro stessi (vv. 769-71); in gioco è il suo pieno controllo.

Nell'epirrema Paflagone prende la parola per primo, anche se non invitato⁹³, ed esordisce con una solenne preghiera alla dea poliade, una parodia della rituale preghiera inaugurale dell'as-

⁹¹ Sulla omologia tra teatro e Pnice, come spazi di giudizio di argomentazioni antagoniste, vd. OBER 1989, 152-5.

⁹² Una smagliatura in sé nel discorso drammatico ma intesa a prefigurare in realtà «una progettualità politica positiva che trionferà nel finale» (PADUANO 2009, 112-3 n. 145).

⁹³ A suo discapito, com'è noto: infatti chi per primo prende la parola è sempre destinato alla sconfitta.

semblea⁹⁴ che si deforma subito in un autoelogio nell'augurio di continuare a essere mantenuto a spese dello stato nel Pritaneo, sigillato dall'acre *aprosdoketon* finale «senza merito» (ὥσπερ νυνὶ μηδὲν δράσας v. 766) che gli sfugge come un *lapsus*. La sua dichiarazione di devozione incondizionata ed esclusiva (περὶ σου μάχομαι μόνος v. 767), che doveva far parte della strumentazione retorica corrente⁹⁵, si declina in una formula di auto-esecrazione che offre al Salsicciaio l'abbrivio per una contro-dichiarazione speculare attinta, con consueto rincaro nei toni e contenuti, dal proprio ambito professionale (vv. 769-72)⁹⁶.

Paflagone ora è ingaggiato a esibire la sua abilità manipolatoria su un tema cruciale nell'istituzione democratica: la dimostrazione della propria intensa disinteressata dedizione verso la città che, per il cortocircuito tra personaggio e collettività politica, letteralizza la metafora⁹⁷ dispiegandosi in una vera e propria dichiarazione d'amore (vv. 732 φιλῶ σ'(ε), 773, 791, 799, 821) per Demo, di cui i due si contendono i favori come ἐραστὴς e ἀντεραστὴς (vv. 733, 1341-2)⁹⁸. Applicata al vecchio rintronato, l'*imagery*, che in sé sottende un rapporto sbilanciato

⁹⁴ Cfr. *Th.* 331-51, *Eccl.* 170-2 (KLEINKNECHT 1937b, 54-6). Con la pericope τῆς πόλεως μεδεούση (v. 763) che richiama l'espressione utilizzata da Temistocle nel decreto del 480 a.C. di abbandono provvisorio della città al nemico, Paflagone intende attingere ad associazioni storico-patriottiche con Temistocle (ANDERSON 1995, 11-2; ANDERSON-DIX 2020, 160). La formula (περὶ) τὸν δῆμον τὸν Ἀθηναίων v. 764, che indicava il popolo ateniese (e.g. *IG* B 37.45; 43.5; 106.3 e LEWIS 1998, s.v. δῆμος), viene puntualmente ripresa e rovesciata con il meccanismo della ritorsione dal Salsicciaio a vv. 831-2.

⁹⁵ Cfr. *Ve.* 667 e 592-3: εἴτ' Εὐαθλος χὼ μέγας οὔτος Κολακῶννυμος, ἀσπιδαποβλής, / οὐχὶ προδώσειν ἡμᾶς φασιν, περὶ τοῦ πλήθους δὲ μαχεῖσθαι, riferito a Evatlo, un giovane e aggressivo συνήγορος (*Ach.* 707-10, su cui vd. NAPOLITANO 2002; cfr. *Ve.* 946-8), e a Cleonimo, noto bersaglio comico qui deformato, per cancellare ogni κλέος 'gloria' dal suo nome, sostituendolo con il meno gratificante κόλαξ 'adulatore'.

⁹⁶ Vd. KONSTANTINIDOU 2014, 33-4.

⁹⁷ Illustrata nell'epitafio pericleo nella celebre formulazione ἐραστὰς γιγνομένους αὐτῆς (*Thuc.* 2.43.1); ma cfr. *Aesch. Eum.* 852 γῆς τῆσδ' ἐρασθήσεσθε. Si potrebbe trattare per CONNOR (1971, 96-8) della citazione di un reale slogan cleoniano.

⁹⁸ «In the debased erotics of *Knights*, where the beloved is a bean-chewing rustic without even a winter cloak, and the suitors he prefers are not *kaloi-kagathoi* but lamp-sellers and tanners, pederasty always smacks of prostitution»: vd. WOHL 2002, 89; cfr. BENNETT, TYRRELL 1990, 243-4. Sul significato della relazione, che orienta d'ora in poi la trama drammaturgica ma proietta sullo sfondo (ad eccezione di v. 960) il rapporto padrone-schiavo, vd. LANDEFESTER 1967, 50-5, 58-9, e HUBBARD 1991, 68.

di potere tra adulto e adolescente, ha l'effetto di rimarcare la subalternità prodotta dal cortocircuito tra adulazione del demagogo e una credulità arrendevole a ogni lusinga: ad esempio l'offerta di un cuscino come prova concreta del suo amore è un gesto così nobile e democratico (γενναῖον καὶ φιλόδημον) da paragonare il Salsicciaio al tirannicida Armodio (vv. 786-7). Sarà poi un paio di scarpe a meritargli il giudizio come uomo migliore e più devoto allo Stato. E in vertiginoso rilancio l'offerta delle scarpe e poi della tunica a v. 881-3 e di altri piccoli doni (vv. 906-7, 909) lo rende agli occhi di Demo ancora più benemerito di Temistocle stesso alla cui azione politica si era appena paragonato Paflagone (vv. 810-2)⁹⁹. E a nulla valgono le benemeritenze vantate del Paflagone che nella sua funzione pubblica asserisce di non aver favorito alcun interesse privato¹⁰⁰, pur di fare cosa a lui gradita.

E se dalla sua egli può continuare a vantarsi di essere il cittadino più benemerito tra gli Ateniesi, onorato della σίτησις nel Pritaneo per i fatti di Pilo, il nucleo della sua strategia discorsiva consiste in un disegno imperiale che vede lucidamente correlati supremazia ateniese e costo della macchina democratica (vv. 797-800):

Perché voglio domini (ἄρξῃ) su tutti i Greci. È scritto negli oracoli che un giorno costui farà il giudice in Arcadia con una paga di cinque oboli: basta che tenga duro. E comunque sarò io a nutrirlo e a prendermi cura di lui, e troverò bene o male di che fargli avere i tre oboli.

Questo scenario utopico si infrange contro l'accusa – convenzionale quanto ossessiva – di malversazione delle ingenti risorse imperiali (*Eq.* 258, 296, 1127, 1224, 1226, 1252; vd. anche vv. 802, 825-7, 834; *Nub.* 591-4).

⁹⁹ Sull'uso strumentale in ambito politico dei molteplici riferimenti allusivi o espliciti ad una figura così controversa vd. MONTANA 2002.

¹⁰⁰ Affermazione che innesca un involontario paradosso, perché Demo è un privato nella finzione allegorica e l'interesse pubblico viene dal demagogo perseguito in vista del suo privato intento di compiacerlo (PADUANO 2009, 115 n. 151).

Ma ora il Salsicciaio inizia ad assumere una linea sempre più critica e moralistica nei suoi attacchi: già nella sua dichiarazione d'amore a Demo aveva accusato il rivale di aver trascurato Demo per concentrarsi nei suoi interessi, «scaldandosi alla sua brace» (v. 780), e soprattutto di averlo invischiato in una guerra senza prospettive di pace, intrappolato forzatamente in città (vv. 792-6) per evitare che scoprisse infine i suoi intrighi (vv. 801-9)¹⁰¹. Paflagone sa bene di ingannarlo con i suoi sogni (v. 809 γιγνώσκων τόνδ' ἔξαπατᾶς καὶ ὄνειροπολεῖς περὶ αὐτοῦ): ma se mai un giorno Demo potrà tornare alla sua dimensione naturale, la campagna, comprenderà di quali beni è stato defraudato in cambio del triobolo e gli voterà contro (vv. 805-8).

Trova limpida formulazione la consapevolezza che la reale sostanza del potere democratico, quel rapporto di circolarità e reciproco appoggio tra capi e massa popolare che da loro dipende «a bocca aperta» per necessità, per bisogno (vv. 801-4), affonda nel cruciale nesso tra accesso alle risorse e autorità-potere. Si insinua qui uno dei gangli ideologici della commedia che, come già accennato, Aristofane rilancerà due anni dopo nelle *Vespe* nel serrato agone tra padre e figlio (vv. 526-724), inteso dimostrare che l'*archè* che il padre Filocleone – come ogni altro eliasta – crede di esercitare su tutte le cariche dello stato (v. 518a ὅστις ἄρχω τῶν ἀπάντων), abbandonandosi a una fantasia di equiparazione a Zeus (v. 619), è fittizia, reale è piuttosto il rapporto di sottomissione, di *douleia* nei confronti dei demagoghi e di un gruppo di aggressivi giovani συνήγοροι emergenti loro sodali, che sono i detentori effettivi delle risorse economiche (v. 517a δουλεύων λέληθας; δοθλείαν vv. 517b, 602, 681, 682; 653 δουλεύω; 518b ὑπηρετεῖς) e che, facendo leva sul bisogno economico di anziani ormai esclusi dalle attività produttive e tanto più dipendenti dal salario di giudice, e sulla rabbia individuale e sociale che esso crea, la convertono in aggressività in ambito giudiziario. La dimostrazione si dispiega arricchendosi di un inquietante corol-

¹⁰¹ L'accusa ricorre anche Tucidide, (5.16.1): ὁ μὲν (i.e. Βρασίδας) διὰ τὸ εὐτυχεῖν τε καὶ τιμᾶσθαι ἐκ τοῦ πολεμεῖν, ὁ δὲ (i.e. Κλέων) γενομένης ἡσυχίας καταφανέστερος νομίζων ἂν εἶναι κακουργῶν καὶ ἀπιστότερος διαβάλλων, vd. Brock 1986, 20.

lario: il fine delle malversazioni private risulta essere non solo il personale profitto ma l'impoverimento strategico delle masse (vv. 703-5):

βούλονται γάρ σε πένητ' εἶναι, καὶ τοῦθ' ὧν εἶνεκ' ἐρῶ σοι
 ἵνα γινώσκῃς τὸν τιθασευτήν, καὶ θ' ὅταν οὗτός γ' ἐπισίξῃ
 ἐπὶ τῶν ἐχθρῶν τιν' ἐπιρροῦξας, ἀγρίως αὐτοῖς ἐπιπηδᾷς.

La metafora raggiunge il suo vertice espressivo e la sua concretezza nel successivo processo al cane (vv. 894-7), ma è già prefigurata nei *Cavalieri* nella formula «cane che abbaia in difesa del popolo» con cui Paflagone-Cleone (v. 1023, cfr. 1017, 1067)¹⁰² si accredita la sua azione di fedele tutela dell'assetto democratico contro ogni pericolo di sovversione¹⁰³. Nella metafora convergono i tratti ambigui che l'immaginario collettivo attribuiva all'indole del cane: oltre alla fedeltà, anche l'aggressività cieca, il servilismo, la voracità, la propensione al furto e il rabbioso latrare. Non è privo di rilievo che Bdelicleone si appropri della formula per invertirne i rapporti di forza, disambiguando così la maschera del potere: è il popolo stesso a essere fedele e cieco strumento di un padrone a cui obbedisce al primo richiamo per riceverne sussistenza in cambio dei servizi resi.

Tornando all'assemblea sulla Pnice, non sarà inutile ricordare che Demo, fin dalla sua apparizione in scena e per gran parte dell'azione successiva, è caratterizzato come impenetrabilmente opaco (cfr. κέχηνεν v. 755, κεχήνη v. 804) e, se la strategia retorica dell'agone comporta la progressiva demistificazione dell'avversario-interlocutore, non sfugge qui che la resipiscenza progressiva di Demo nei confronti dell'inganno e della frode di Paflagone (vv. 821-2, 858-9), che lo porterà con la restituzione del suo anello (v. 947-8) a esautorare Paflagone dalle funzioni di ταμίας, non sembra convogliare uno sviluppo di conoscenza o autonomia ma è effetto della nuova manipolazione operata dal

¹⁰² Per tale caratterizzazione del capo popolare Siracosio, cfr. Eup. *Prosp.* fr. 259/72 K.-A.

¹⁰³ MACDOWELL 1971, 266 e THIRY 1975.

Salsicciaio. Paflagone ha fallito infatti nei tentativi di contro-donazioni e le sue minacce non sono più così temibili se il Salsicciaio nell'*antipnigos* schernisce la sua ribollente furia¹⁰⁴, etimologizzandone il nome (v. 919 ἀνήρ παφλάζει): Demo nomina lui amministratore della casa (v. 959), riconoscendone i meriti di ἀγαθὸς πολίτης (v. 944)¹⁰⁵. Per scongiurare la propria rimozione, Paflagone prospetta invano a Demo il rischio della prevalenza del peggiore, proprio l'assunto da cui aveva preso le mosse l'avvicendamento al potere (vv. 949-50). Cerca allora di riguadagnare terreno rilanciando la sfida su un terreno familiare (cfr. ἄδει δὲ χρησμούς v. 61), l'interpretazione degli infiniti oracoli da lui custoditi riguardanti la politica della città e il suo futuro¹⁰⁶. Si dipana così una lunga gara di oracoli davanti a un arbitro, Demo, ora tanto parziale da modificare l'esito dello scontro: gli oracoli del Paflagone vengono smontati dall'avversario (che conformemente alla prassi parla per secondo) con oracoli-interpretazioni *in malam partem* o con nuovi oracoli, bricolage di lessico e stilemi lirico-tragici che ricalcano nelle ambagi stilistiche quelli del proponente ma restano ancorati al drammatico problema dell'approvvigionamento alimentare e della sopravvivenza¹⁰⁷.

Mai pago di adulazioni, Demo vorrebbe ascoltare l'oracolo preferito che lo prefigura come «aquila tra le nuvole» (v. 1013)¹⁰⁸ e Paflagone completa abilmente la metafora pindarica delle cornacchie invano gracchianti *vs.* l'aquila (*Nem.* 3, 80-2) per riaccreditare a sé l'immagine di aquila già sottesa nel primo oracolo

¹⁰⁴ «Paphlagone is imagined to be a kind of cooking pot or liquid that boils over» (ANDERSON-DIX 2020, 178; cfr. Eubul. fr. 108.2 K.-A. λοιπὰς παφλάζει βαρβάρῳ λαλήματι «a stew pot sputterings with barbarian nonsense»).

¹⁰⁵ Sul termine qui inteso come devoto agli interessi del demo vd. CONNOR 1971, 47-9.

¹⁰⁶ Sul ruolo di oracoli e *chresmologoi* in tempo di guerra cfr. l'accento in Thuc. 2.8.2; vd. PARKER 1985, 307.

¹⁰⁷ «Da questo punto di vista, la correzione che apporta all'analogo panorama descritto dal rivale è ancora una volta vincente» (PADUANO, 2009, 135 n. 190).

¹⁰⁸ Si tratta forse di un autentico responso delfico agli Ateniesi, riportato in Schol. ad 1013a Jones-Wilson: εὐδαιμον πτολίεθρον Ἀθηναίης ἀγελείης, / πολλὰ ἰδὼν καὶ πολλὰ παθὼν καὶ πολλὰ μογήσαν, / αἰετὸς ἐν νεφέλῃσι γενήσεται ἥματα πάντα. Vd. NEIL 1901, 140-1.

(v. 203), qui circondata da fastidiosi κολοιοί che gracchiano odio contro di lui (vv. 1015-1020). L'oracolo prescrive a Demo di salvaguardare il «sacro cane con i denti aguzzi»¹⁰⁹ che sta in sua difesa, ovvero Cleone, secondo uno degli slogan politici più fortunati della politica cleoniana che Paflagone provvede a disambiguare: ἐγὼ μὲν εἰμ' ὁ κύων (v. 1023) a un Demo incapace di comprendere le insidie del congegno metaforico¹¹⁰. Il salsicciaio gli contrappone con successo un oracolo dallo stesso *incipit* (vv. 1030-4) che sfrutta la tradizionale ambiguità dell'immagine del cane¹¹¹, sovrapponendo quella del Cerbero¹¹², mercante di schiavi¹¹³ pronto a scondinzolare alla sua tavola¹¹⁴ ma, appena si presenta l'occasione, ladro «che si lecca i piatti e le isole» (v. 1034). In bilico tra sfera domestica e politica la metafora sferza un attacco frontale alla politica vessatoria di Cleone nei confronti degli alleati.

Entrambi i contendenti maneggiano una massa enorme di oracoli, Paflagone quelli di Bacis con cui ha consolidato il suo dominio su Demo (v. 61), il Salsicciaio quelli da lui attribuiti all'improbabile Glanis (omonimo del 'pesce siluro'), definito «fratello maggiore di Bacis» (v. 1004), con un chiaro sberleffo. A un oracolo succede un altro, tutti politici, irti di metafore, illuminati da allusioni e calembours più o meno paradossali¹¹⁵, a cui

¹⁰⁹ Cfr. *Ve.* 1031, *Pax* 754; HUBBARD 1991, 126-32.

¹¹⁰ Vd. MUECKE 1998, 267-72.

¹¹¹ Vd. MAINOLDI 1984, 156-60.

¹¹² La caratterizzazione di Cleone come mostro dai denti aguzzi, identificato con il cane infernale Cerbero, ricorrerà in *Pax* 313 e nelle parabasi delle *Vespe* (v. 1031) e della *Pace* (v. 754): vd. LIND 1967, 24, 220-8, e IMPERIO 2004, 284-6.

¹¹³ Ἐπίτητο ἀνδραποδιστής che indica chi rapisce per vendere come schiavi allude forse alla feroce proposta che Cleone fece in assemblea nel 427 sulla sorte dei Mitilenesi (ἀποκτεῖναι [...] τοὺς ἅπαντας Μυτιληναίους ὅσοι ἤβῳσι, παῖδας δὲ καὶ γυναῖκας ἀνδραποδίσαι, Thuc. 3.36.2). Il riferimento primario, tuttavia, potrebbe essere stato alla prepotenza percepita di Cleone, come suggerisce il prologo (specialmente vv. 63-70).

¹¹⁴ Nell'instabilità di gerarchie e di identità sociale che orienta la rappresentazione dei politici come schiavi e al contempo come potenziali padroni, la *kolakeia* si inserisce come meccanismo che promuove questa *misalliance*: «only in the disordered world of democracy can *kolakeia* be mixed with the tyrannical power that is its opposite» (EDWARDS 2010, 324-5).

¹¹⁵ Sul peculiare «'parachresmic' mode» qui sperimentato vd. SILK 2000, 338-42.

il Salsicciaio riesce sempre a tenere testa rincarandone l'oscurità per minarne o banalizzarne il contenuto¹¹⁶.

L'ultima questione politica riguarda la retribuzione dei marinai. Il Salsicciaio, in un'interpretazione inverosimile del precedente oracolo (vv. 1067-8), getta sospetti sulle navi esattoriali inviate a riscuotere gli arretrati dei tributi e promette audacemente di fornire lui stesso la paga entro tre giorni (vv. 1070-2). Paflagone in difficoltà sulla proposta, propone una diversa tecnica divinatoria, l'onirocritica, di cui il Salsicciaio aveva già stigmatizzato le finalità manipolarie (v. 809 *ὀνειροπολεῖς*). Il Paflagone racconta un sogno (vv. 1090-1) in cui ha visto «la nostra stessa dea versare salute e ricchezza sul popolo con un mestolo». Ma il venditore di salsicce riesce ancora a batterlo (vv. 1092-5) con un sogno in cui parimenti «la dea stessa scendeva dall'Acropoli, con una civetta appollaiata sulla spalla; poi, da un vaso versava sulla tua testa [*i.e.* di Demo] una libagione di ambrosia, e sulla sua [*i.e.* di Paflagone] una salamoia di aglio»¹¹⁷. Di fronte a questo privilegio personalissimo Demo allora si dichiara conquistato alla parte di Glanis, il presunto *chresmologos* fonte del Salsicciaio. Indomito, Paflagone tenta di rilanciare offrendo l'orzo e il sostentamento giornaliero che risulta essere anche a livello metaforico (cfr. v. 216) il doppio filo che lega in un rapporto di sottomissione Demo al *prostates* di turno¹¹⁸, ma il vecchio si lamenta di essere stato ingannato troppe volte in passato da lui e da Touphanes (vv. 1102-3)¹¹⁹.

¹¹⁶ «All are similar in that they are performative (in a broad sense of the word) rather than descriptive: the words are meant to create reality than describe it» (NELSON 2016, 188).

¹¹⁷ Su cui vd. ANDERSON 1991, 155.

¹¹⁸ Il sostentamento quotidiano doveva essere materia di odioso ricatto giudiziario come illustrano i vv. 1358-63 e *Ve.* 715-8; ma cfr. anche Lys. 22.22 segnalato in MORENO 2007, 236.

¹¹⁹ Secondo Schol. ad 1103 Mervyn Jones-Wilson si trattava di un segretario, *ὑπογραμματεὺς*, vicino a Cleone. L'urgenza e l'importanza del problema alimentare apre qui uno squarcio nel tessuto allegorico, se l'appello è qui direttamente a Cleone e a disattese distribuzioni annonarie cui si fa riferimento anche in *Ve.* 715-8. Intorno a questo periodo conosciamo due distribuzioni di grano attestate con sicurezza, nel 445/4 (un dono di grano inviato da Psammetico d'Egitto) e nel 424/3, su cui vd. MORENO 2007, 234-6.

Non sfugge che cucina e metafore alimentari giochino un ruolo di primo piano nella rappresentazione della politica, ma la partita si fa scoperta quando il vecchio promette la guida della Pnice a colui dal quale riceverà le attenzioni migliori declinate in termini di preferenze alimentari (vv. 1107-9; 1164-225)¹²⁰. La rivalità politica si trasforma in competizione culinaria in cui ognuno dei due, con l'aiuto della dea Atena (vv. 1168-70, 1203), serve a Demo, qui ancora nel ruolo passivo di collettore di doni, un menu completo di pietanze che rispettano l'ordine del *deipnon* ateniese ed offrono innesco anche per allusioni politiche o pederotiche¹²¹. Mangiare diventa un tale simbolo di dominio che i rapporti tra popolo ateniese e capi sono descritti come una serie di pratiche 'cannibaliche' in cui il potere appartiene a chi 'mangia' l'altro (vv. 769-71)¹²²: se Paflagone afferma di 'nutrire' Demo con il *misthòs* elastico (vv. 256, 904-5, 1359-60, cfr. 1089) di converso il simbolo di Demo, il sigillo dell'anello affidato a Paflagone, è immaginato come un involtino di fico farcito di grasso (v. 954 δημοῦ βοείου θῆριον ἐξωπτημένον), che il gioco fonetico δημός / δῆμος¹²³ orienta a interpretare appunto come il popolo che ingrassa con la propria sostanza il demagogo¹²⁴. Le necessità e le gratificazioni correlate al cibo sono un tema di estrema rilevanza strutturale che percorre tutta la commedia¹²⁵, perché pubblico e politicamente divisivo: ne è esempio l'accumulo di riferimenti all'onore perpetuo della σίτησις nel Pritaneo accordato a Paflagone-Cleone a seguito del successo di Pilo (vv. 167, 766, 1404-5,

¹²⁰ ANDERSON 1991.

¹²¹ È il caso della lepre, dono tipico del corteggiamento omoerotico (vd. KOCH-HARNACK 1983, 63-97), che il Salsicciaio sfila abilmente dal cesto dell'avversario sulla scia di un'*imagery* pederotica che risale al v. 732 e si conclude al v. 1341 (LANDFESTER 1967, 73-4).

¹²² CORBEL-MORANA 2006, 79.

¹²³ La connessione paronomastica ricorre anche in *Ve.* 40 a demonizzare ancora Cleone rappresentato come mostro marino intento a pesare il δημός/δῆμος di bue.

¹²⁴ «The image implies that the public is itself eaten and consumed by its leaders, as well as being merely a personification of food» (HUBBARD 1991, 69 n. 22).

¹²⁵ Per un esame generale sull'*imagery* culinaria della commedia cfr. WILKINS 2000, 187-200.

cfr. *Pax* 1084)¹²⁶, di cui egli approfitta nutrendosi con avidità e portando fuori cibi proibiti di cui nemmeno a Pericle era reputato degno (vv. 280-3, 709), mentre almeno ai tempi di Solone doveva comportare un regime di sobrietà e frugalità¹²⁷. Il sovvertimento del rituale civico operato da Paflagone-Cleone ha prodotto il declino dell'onorificenza – si lamenta il coro nella parabasi vv. 573-6 – divenuta ora il solo movente che spinge ormai a combattere gli strateghi, disposti a farne richiesta attraverso Cleeneto, il padre del potente Cleone¹²⁸.

All'altro polo si dispone Demo, apparentemente consumatore manipolato dalla retorica di chi gli offre cibo. Alla gara dei benefici a lui diretti approda la realizzazione scenica della metafora della «politica del ventre»¹²⁹ che organizza una fitta rete metaforica applicata fin dal prologo¹³⁰, a cominciare dalla focaccia laconica impastata a Pilo che Paflagone ha arraffato e offerto a Demo come proprio dono (vv. 54-7) e culmina nell'apertura dei due cesti: quello del Salsicciaio è vuoto perché ogni cosa è stata distribuita alla tavola di Demo, a differenza di quello del Paflagone pieno di delizie che si è conservato per sé (vv. 1214-23); fuor di metafora le varie entrate della città (imposte, affitti, confische, tributo versato agli alleati) elencate minuziosamente in *Ve.* 656-60, cui si aggiungono i fondi estorti sotto minaccia agli alleati o ai magistrati sottoposti alla revisione dei conti¹³¹. Del resto la stessa professione del Salsicciaio gioca un ruolo vincente nel potente modello di immaginario

¹²⁶ Insieme alla proedria su cui giura e con cui si espone alla ritorsione dell'antagonista (vv. 703-4): cfr. OSBORNE 1981, 158-60. Sul ruolo dei pasti nella rappresentazione politica in Aristofane vd. SCHMITT-PANTEL 1992, 222-31; sulla proedria WINKLER 1990, 41-2.

¹²⁷ Almeno ai tempi di Solone secondo Athen. 4.137e.

¹²⁸ Vd. SOMMERSTEIN 1981, 175: «since "state maintenance" and "privileged seating" [...] were in the gift of the people, a general of the 420s who aspired to such honours would be well advised the seek the support of the all-powerful Cleon».

¹²⁹ La definizione ricorre in TAILLARDAT 1965², 395.

¹³⁰ Vd. CORBEL-MORANA 2006, 57-82.

¹³¹ Cfr. *Eq.* 259-60, 824-7, *Ve.* 657-9, 669-71, *Pax* 644-7, cfr. *Pl.* 379. Per un panorama delle entrate ateniesi ordinarie e derivate dalle risorse imperiali vd. MEIGGS 1972, 255-72, e FANTASIA 2003, 269-84.

che caratterizza il processo politico: preparare e ammannire cibo ad altri, impastando e insaccando affari pubblici e accattivarsi il popolo con paroline adulatrici era proprio la metafora adatta per la leadership e l'esercizio della retorica assembleare (vv. 213-6)¹³².

Paflagone ormai si sente perduto ma prima di arrendersi ricorda l'esistenza di un oracolo pitico che rivelerebbe l'identità dell'unica persona da cui sarà vinto (vv. 1229-30). A differenza di quello sottratto dai due servi (vv. 197-201), il testo non viene enunciato ma contiene in dettaglio informazioni sul suo sostituto, dove è stato educato (vv. 1235-6), quali tattiche ha imparato alla scuola di lotta (vv. 1238-9), il suo mestiere (vv. 1241-2), i luoghi in cui viene praticato (vv. 1245-7), al cui riguardo interpella minuziosamente il suo antagonista, sulla falsariga dell'interrogatorio di Edipo al servo-pastore di Laio (OT 1121-85). Questo oracolo appare in tutto e per tutto la verità del dio, come dimostrano le esclamazioni di *allure* tragica che si lascia sfuggire (vv. 1237, 1240, 1243, 1248-9). Sembra quindi che i due oracoli, pur preconizzando lo stesso evento, siano distinti e lo prevedano in modo diverso. La conflazione degli elementi successivi svela comunque un significato nascosto che è una realtà nota a tutti: gli Ateniesi scelgono i peggiori leader possibili (180ss., 1232ss.). L'oracolo, che aveva messo in moto l'azione all'inizio, ora ne legittima anche la (provvisoria) conclusione.

Il *turning point* nella commedia, che segna un'inversione di un *plot* ormai apparentemente orientato a una completa autoconsegna al peggior, è costituito dall'amebeo tra il coro e Demo, rimasto in scena mentre i due antagonisti si preparavano all'ultima prova (vv. 1111-50). Il passo è sorprendente anche dal punto di vista strutturale perché resta come un interludio esterno alla trama, un'anticipazione di cui non sembra sopravvivere traccia se si confronta la resipiscenza finale post bollitura di Demo a v. 1355.

¹³² Vd. HUBBARD 1991, 69.

Il coro eleva un ambiguo *makarismos* a Demo congratulandosi del timore di cui è circondato grazie al suo potere¹³³, per rimarcare poi con fulminante ironia una credulità e indulgenza a ogni adulazione e inganno¹³⁴ che ne sanciscono di fatto l'insipienza politica (vv. 1111-20):

ΧΟ. ὦ Δῆμε, καλήν γ' ἔχεις
 ἀρχήν, ὅτε πάντες ἄν-
 θρωποι δεδίασί σ' ὥσ-
 περ ἄνδρα τύραννον.
 ΑΛΛ' εὐπαράγωγος εἶ,
 θωπευόμενός τε χαί-
 ρεις κάξαπατώμενος,
 πρὸς τὸν τε λέγοντ' αἰὶ
 κέχηνας· ὁ νοῦς δέ σου
 παρὼν ἀποδημεῖ.

Con improvvisa e sorprendente svolta, Demo rivendica di fingere di fare lo sciocco (ἐγὼ δ' ἐκὼν / ταῦτ' ἡλιθιάζω)¹³⁵ per poter utilizzare il προστάτης di turno a proprio piacere istillando in lui un falso senso di sicurezza (vv. 1121-30, 1141-50): egli dichiara di ingrassare il demagogo che pensa lo stia ingannando per poi, quando è satollo, sollevarlo e buttarlo fuori e, grazie allo strumento del voto, farlo vomitare quanto ha estorto. Anche la rete metaforica del nutrimento inverte il suo corso: sostenuto giornalmente grazie alla *misthophoria*, ora è Demo al contrario a riaffermare la

¹³³ Non mette conto ripercorrere il dibattito critico sollecitato dal termine τύραννος e dalla eventuale deriva ironica verso cui orientava la rappresentazione coeva del δῆμος τύραννος qui evocato nelle forme schermate della similitudine (ὥσπερ ἄνδρα τύραννον); vd. e.g. RAAFLAUB 2003, 78-9; HENDERSON 2003, 162-4. Alla sovradeterminazione di senso concorrono qui sottili spie testuali quali la particella γε che, posposta a καλήν, ne enfatizza il sarcasmo: «the particle [...] already shows that καλήν is not to be taken entirely at face value» (TUPLIN 1985, 358; vd. DENNISTON 1954², 128-9).

¹³⁴ La corrività del vecchio nei confronti dell'adulazione è rimarcata anche dalla sua propensione come *eromenos* a ignorare le profferte degli amanti perbene per concedersi invece a volgari lavoratori, demonizzata paradossalmente da uno di questi ultimi, il Salsicciaio, (v. 736-40), e dall'ultima competizione relativa ai migliori servizi resi a Demo (v. 1108): vd. EDWARDS 2010, 325-7.

¹³⁵ «The verb [...] indicates youthful folly more than conscious acting technique and thus fits into the sequence of images that presents Demos as in his second childhood» (SLATER 2002, 79).

propria autorità, ingrassando a sua volta i demagoghi ladri, nutrendoli come vittime pubbliche e sacrificandone il più grasso al bisogno¹³⁶: dietro si intravede una rudimentale teoria politica, come riconosce il coro (vv. 1132-3 καί σοι πυκνότης ἔνεστ' / ἐν τῷ τρώπῳ)¹³⁷. Sebbene la progressiva assertività di Demo (vv. 821-2, 943-8, 957-9, 1011-3) in qualche modo la prepari, questa è la prima occasione in cui Demos riafferma la propria autorità come reale padrone di casa¹³⁸: eppure i conti non tornano, perché il successivo agone si incaricherà di smentire questo momento di lucida consapevolezza. Sulla strategia autoriale di dislocare un passo di così evidente rilevanza ideologica in un punto liminare della trama, che pare rispondere alla funzione di colmare il divario temporale tra due episodi, si sono addensati numerosi contributi esegetici di vario orientamento¹³⁹, intesi a interpretarlo come un messaggio di denuncia della illimitata corrività di Demo (LANDFESTER 1967, 72-3)¹⁴⁰ o del circuito di reciproco inganno tra governanti e governati (SCHOLTZ, 2004, 282-3), oppure come marca di consolidamento del legame identificativo tra pubblico e Demo (YUNIS 1996,

¹³⁶ L'immagine diffonde una luce retrospettiva sulla congerie di metafore animali che hanno connotato i due rivali (CORBEL-MORANA 2006, 80-1; OSBORNE 1981, 158-60; vd. anche ORFANOS 2006, 42-54) e al contempo sembra insinuare il vantaggio del Salsicciaio nelle tecniche al centro del sistema sacrificale (WILKINS 2000, 192-7).

¹³⁷ BROCK 1986, 25, ne raffronta il cinismo con la lucida spregiudicatezza che induce [Xen.] *Const. Ath.* 1.1.6-9 a giustificare il sistema politico ateniese dall'interno dei suoi meccanismi di funzionamento, pure eticamente discutibili; il demos, per quanto irresponsabile e ondivago, ha l'abilità politica di saper riconoscere il proprio profitto e si affida ai meccanismi del consenso per ottenerlo, con spregiudicata ponderazione sui costi-benefici ma senza alcun interesse al buongoverno: ὁ γὰρ δῆμος βούλεται οὐκ εὐνομούμενης τῆς πόλεως αὐτὸς δουλεύειν, ἀλλ' ἐλεύθερος εἶναι καὶ ἄρχειν, τῆς δὲ κακονομίας αὐτῷ ὀλίγον μέλει (1.1.8).

¹³⁸ NEWIGER 1957, 42.

¹³⁹ Per una ricognizione delle varie posizioni critiche vd. REINDERS 2001, 174-178; ROSEN 2010, 253 n. 40, e DI BARI 2013, 121-2.

¹⁴⁰ L'incongruità tra questa resipiscenza e la sua condizione finale si risolve, per LANDFESTER 1967, 68-72, nella constatazione che Demos si sta ingannando e rimane nel potere dei demagoghi. Ma prima dell'agone definitivo sui benefici a lui riservati, il presagio del sacrificio rituale del demagogo ha la funzione di rassicurare il pubblico, ristabilendo e riaffermando anche in modo violento i principi della democrazia ateniese. Compromissoria la tesi della HARRIOTT 1986, 102: «with these words Demos, Thepeople, condemns the demos, the people of Athens [...] since the initial claim to good sense is not supported by what follows».

56-8)¹⁴¹, una sorta di *captatio benevolentiae* in grado di neutralizzare, almeno negli spettatori più avvertiti, lo stigma di stupidità. Per altri il passo ha la funzione strutturale di cerniera di riorientamento verso un finale ottimistico (ZIMMERMANN 1985², 202; SLATER 2002, 79-80¹⁴², PADUANO 2009, 147 n. 216): una prospettiva a mio avviso condivisibile, con il distinguo che l'astuzia rivendicata da Demo si pone come un'alternativa o almeno un parziale correttivo umano al carattere soprannaturale e miracolistico della soluzione finale, che da questo punto di vista si qualifica come del tutto anomala nel teatro di Aristofane.

Il ruolo ambivalente di Demo si incrocia con quello altrettanto ambiguo del Salsicciaio, una sorta di doppio dell'avversario, di pugile-ombra¹⁴³ nell'inesausto combattimento di *shadow boxing* che percorre la commedia. La sua vittoria comunica il momentaneo piacere della sopraffazione riscattata e rovesciata ma non ne può costituire il finale: se si ammette come ipotesi di lavoro che lo schema comico e il messaggio dei *Cavalieri* sia conforme alle altre commedie di Aristofane, orientato cioè alla realizzazione di una felicità individuale o sociale, o di entrambe (e da questo punto di vista i *Cavalieri* grazie all'allegoria annullano la distinzione), non si può contemplare un finale *noir* in cui la sconfitta dell'odiato Paflagone è scambiata con una condizione ancora peggiore¹⁴⁴. In tale prospettiva di senso il ruolo del Salsicciaio si assottiglia al momento della proclamazione della sua vittoria, sino a mutare identità e funzione politica insieme al nome, Agoracrito¹⁴⁵.

¹⁴¹ «The enigmatic notion of a *dēmos* exercising their intelligence in hidden ways could only be a sop to a sensitive audience; it removes the stigma of stupidity that might have caused offence, yet the scathing depiction of democratic deliberation remains intact» (58).

¹⁴² «The only repudiation of the theory of governance he propounds here will be a silent one at the end» (80).

¹⁴³ Mutuo l'espressione da KLOSS 2010, 81-4, alle cui ottime argomentazioni rimando.

¹⁴⁴ Vd. in proposito *ibid.* 82-3 n. 179: «die alte Rollenverteilung wird am Ende vollkommen aufgegeben, damit die komische Paradoxie einer erfreulichen Niederlage des Schlechten gegen das vermeintlich noch Schlechtere nicht unversehens doch zur düsteren Prophezeiung gerinnt».

¹⁴⁵ Se ἀγορά nel senso arcaico significa 'assemblea', il secondo elemento -κρίτης dovrebbe riflettere il fatto che egli è eletto ad essere «the people's champion»: ΚΑΝΑΒΟΥ 2011, 12-3, 50-1; HENDERSON 1998, 387. Se tuttavia a κρίνομαι si assegna il significato di

Il pendolo torna a oscillare dopo la seconda parabasi: ora Agoracrito annuncia il ringiovanimento del vecchio tramite bollitura (v. 1321). Acclamato da lui stesso e dal coro¹⁴⁶, esce sulla scena attraverso i Propilei dell'Acropoli, il cuore del potere politico-religioso, un Demo abbigliato di vesti sontuose, palesemente inconsapevole del suo carattere passato (vv. 1339, 1344, 1346, 1355) e quasi incredulo degli inganni su lui perpetrati: «tanto stupido e vecchio ero diventato?» (οὕτως ἀνόητος ἐγγεγνήμην καὶ γέρω; v. 1349)¹⁴⁷. L'operazione magica che ripete l'intervento di Medea su Esone, padre di Giasone, porta a un compimento letterale, molto più ambizioso delle attese, la stessa richiesta (paratragica)¹⁴⁸ di Demo al Salsicciaio: «e ora mi affido a te, perché tu prenda cura della mia vecchiaia e mi educi di nuovo» (vv. 1098-9 γερονταγωγεῖν καὶ ἀναπαιδεύειν πάλιν). Nel motivo folklorico del riacquisto della giovinezza si può leggere il punto di sintesi coerente di un tema focalizzato già nel prologo, messo a tema in ambito poetico-scenico nella prima parabasi (vv. 506ss., 519, 525, 533-4), e sviluppato nella seconda parte della commedia¹⁴⁹: è l'età e la fragilità correlata, cui si aggiunge un egocentrismo che valuta e giudica tutto esclusivamente in funzione della soddisfazione immediata dei suoi bisogni (vv. 42, 46ss., 715ss. e 753-6) e si accontenta di piccoli benefici (vv. 48-9, 215 e 719-20), a rendere Demo passivo, irresponsabile e pronto ad affidarsi al demagogo di turno per la guida della sua vecchiaia (vv. 42-3, 396 e 1099). In relazione al carattere trionfante del finale l'abile espediente consiste nel rappresentare 'il popolo' davanti al popolo come una vittima

«discutere» (cfr. *Nub.* 66), – come il Salsicciaio stesso etimologizza – il nome prende il senso di «disputant at the market-place»: SOMMERSTEIN 1981, 209; vd. LANDFESTER 1967, 98 «der auf dem Markt sich streitende». Su una valutazione delle due possibilità vd. HARDER 1997, 113 n. 28.

¹⁴⁶ L'atmosfera religiosa che lo assimila quella di una divinità o «*Gottmensch-figure*» vd. KLEINKNECHT 1937a, 301; 1939, 59, e CURRIE 2020, 252-3 per un confronto con l'epifania di Pisetero nel finale degli *Uccelli*.

¹⁴⁷ Sull'interpretazione del verso vd. OLSON 1990.

¹⁴⁸ Soph. *Peleus* fr. 487.2 R.

¹⁴⁹ Come ha illustrato, per la parabasi degli *Acarnesi*, BOWIE 1982, 29, 32-4.

che può guarire e risorgere¹⁵⁰: Demo riacquista la propria sovranità¹⁵¹, condizione necessaria per il risanamento dello stato, e si mostra in grado di orientare correttamente i servigi del *prostates* al suo fianco. La palingenesi risolutiva è lanciata su una direttrice regressiva in ambedue i sensi previsti dall'allegoria: quello individuale e quello politico e collettivo, il ringiovanimento di Atene stessa di cui appare in scena la versione arcaica, quella dei tempi di Milziade e Aristide (vv. 1323 e 1327). Ma in un amalgama di elementi apparentemente contraddittori il peculiare cronotopo comporta sia uno spostamento nostalgico a un passato scenario mitico di gloriose battaglie per terra e per mare (cfr. vv. 565-8), che tutti sapevano irrecuperabile, sia in senso inverso a un rigenerante slancio in avanti nel presente e nel nuovo futuro del pubblico¹⁵², insomma un 'ritorno al futuro'.

Elena Fabbro
Università di Udine
elena.fabbro@uniud.it

ENGLISH TITLE

Democracy and Power of Demos in Aristophanes' *Knights*

ABSTRACT

This paper aims to explore the political and ideological power relationships in Aristophanes' *Knights*, the comedy which tackles the problems of a feeble democracy (literally 'people power'), easily manipulated by demagogues, through an allegorical identification with a private house and its owner. Demos, an old Athenian, finds himself deprived of the

¹⁵⁰ La svolta finale, uno dei passi aristofanei più controversi e tuttora intensamente dibattuti, se pure sembra contemplare la rimozione del perverso paradosso del padrone-schiavo, lascia comunque esposte linee di tensione o aporie, ad esempio l'ironico riferimento di Agoracrito agli Ateniesi come *Κεχηναῖοι* «a bocca aperta» (v. 1263), che fa eco alla stessa accusa del Coro a v. 1119 (*κέχηνας*), o il sorprendente rientro in scena di Demostene (dopo c.a 750 vv.) che si propone come segretario processuale del vincitore (vv. 1254-6) in un mondo nuovo che non ha più bisogno della macchina politica e giudiziaria e dei suoi relativi promotori (vv. 1375-83); vd. in particolare BROCK 1986, 22-4 e HARDER 1997).

¹⁵¹ Cfr. vv. 1330 e 1333.

¹⁵² REVERMANN 2006, 120-2.

government of his house by Paphlagon, a treacherous and overbearing slave, just as, in Aristophanes' eyes, the Athenian people were currently stripped of their sovereignty by a demagogue having the unmistakable features of Cleon. Liberation from such slave-demagogue is only possible by replacing him with someone even worse, who adopts Paphlagon's same weapons – flattery and slander – in an even more radical way. This paper fully investigates the rhetorical and discursive mechanisms triggered by the close agones between Paphlagon and his antagonist, which disclose the illusory nature of democracy. Moreover, it offers an in-depth analysis of the even more ambiguous and complex issue of the restoration of both family and state. As long as individual and social happiness – i.e. the final goal in Aristophanic comedies – is concerned, it would not be conceivable to rely on the worst of the two opponents. The dramatic action thus involves a radical transformation of Demos himself, who recovers his sovereignty thanks to a miraculous rejuvenation through a space-time shift that entails a return to the glorious past of Athens during the Persian wars.

KEYWORDS

Aristophanes – Knights – Demagogues – Democratic Ideology – Popular Sovereignty

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AKRIGG B., TORDOFF R. (edd.), *Slaves and Slavery in Ancient Greek Comic Drama*, Cambridge 2013.
- ALBINI U., *Osservazioni sui Cavalieri di Aristofane*, «Maia» 17, 1965, 19-29.
- ANDERSON C.A., *The Dream Oracles of Athena, Knights 1090-95*, «TAPhA» 121, 1991, 149-55.
- ANDERSON C.A., *Athena's Epithets: Their Structural Significance in Plays of Aristophanes*, Leipzig 1995.
- ANDERSON C.A., DIX T.K. (edd.), *A Commentary on Aristophanes' Knights*, Ann Arbor 2020.
- ANDERSON G., *The Personality of the Greek State*, «JHS» 129, 2009, 1-22.
- ANDRISANO A., *Aristoph. Eq. 37ss. (Una «preghiera» al pubblico)*, «MCR» 32-35, 1997-2000, 77-88.
- BAKOLA E., *The Drunk, the Reformer and the Teacher: Agonistic Poetics and the Construction of Persona in the Comic Poets of the Fifth Century*, «CCJ» 54, 2008, 1-29.

- BARCHIESI M., *Plauto e il "metateatro" antico*, «Il Verri» 31, 1969, 113-30.
- BEARZOT C., *Gruppi di opposizione organizzata e manipolazione del voto nell'Ate-ne democratica*, in SORDI 1999, 265-307.
- BENNETT L., TYRRELL B.W., *Making Sense of Aristophanes' Knights*, «Arethusa» 23, 1990, 235-54.
- BOEGEHOLD A.L., *A Dissent at Athens ca 424-421 B.C.*, «GRBS» 23, 1982, 147-56.
- BOURKE R., SKINNER Q. (edd.), *Popular Sovereignty in Historical Perspective*, Cambridge 2016.
- BOWIE A.M., *The Parabasis in Aristophanes: Prolegomena, Acharnians*, «CQ» n.s. 32, 1982, 27-40.
- BOWIE A.M., *Aristophanes. Myth, Ritual and Comedy*, Cambridge 1993.
- BOWIE A.M., *Thinking with Drinking: Wine and the Symposium in Aristophanes*, «JHS» 117, 1997, 1-21.
- BRAUND D., TSETSKHALADZE R.G., *The Export of Slaves from Colchis*, «CQ» 39, 1989, 114-25.
- BRAVI L. (ed.), *Cavalieri. I Canti. Aristofane*, Pisa-Roma 2020.
- BROCK R.W., *The Double Plot in Aristophanes' Knights*, «GRBS» 27, 1986, 15-27.
- BROCK R., *Greek Political Imagery from Homer to Aristotle*, London 2013.
- BUGH G.R., *The Horsemen of Athens*, Princeton, 1988.
- BURNS T.W., *Anger in Thucydides and Aristophanes: The Case of Cleon*, in MHI-RE, FROST 2014, 229-58.
- CAIRNS D.L., KNOX R.A., ARNAOUTOGLU I. (edd.), *Law, Rhetoric, and Comedy in Classical Athens. Essays in Honour of Douglas M. MacDowell*, Swansea 2004.
- CAMEROTTO A. (ed.), *Diafonie. Esercizi sul comico*, Padova 2007.
- CANFORA L., *Demagogia*, Palermo 1993.
- CANFORA L., *Cleofonte deve morire*, Bari-Roma 2017.
- CARAWAN E., *The Five Talents Cleon Coughed Up (Scol. Ar. Ach. 6)*, «CQ» 40, 1990, 137-47.
- CARTLEDGE P.A., HARVEY F.D. (edd.), *Crux. Essays in Greek History Presented to G.E.M. de Ste. Croix on His 75th Birthday*, Exeter-London 1985.
- CATALDI S., *La democrazia ateniese e gli alleati (Ps. Senofonte, Athenaion Politeia, I, 14-18)*, Padova 1984.

- CENTANNI M., *La nascita della politica: la Costituzione di Atene*, Venezia 2011.
- CHRIST M.R., *The Litigious Athenian*, Baltimore 1998.
- CONNOR W.R., *The New Politicians of Fifth-Century Athens*, Princeton 1971.
- CORBEL-MORANA C., *Le bestiaire d'Aristophane*, Paris 2012.
- CURRIE B., *Aristophanes and the Cult of the Saviour*, «Mythos» 14, 2020, 247-76
<<http://journals.openedition.org/mythos/1664>> (ultima consultazione: 5/10/2021).
- CUSSET C., CARRIÈRE J.C., FRANÇOIS-GARELLI H.M., ORFANOS C. (edd.), *Où courir? Organisation et symbolique de l'espace dans la comédie antique. Colloque international*, 20, 21, 22 janvier 2000, «Pallas» 54, 2002.
- DALE A.M., *Seen and Unseen on the Greek Stage: A Study in Scenic Conventions*, in *Collected Papers*, Cambridge 1969, 119-29 (= «WS» 69, 1956, 95-106).
- DENNISTON J.D., *The Greek Particles*, Oxford 1954².
- DI BARI M.F., *Scene finali di Aristofane*. Cavalieri. Nuvole. Tesmoforiazuse, Lecce 2013.
- DOBROV G. (ed.), *Brill's Companion to the Study of Greek Comedy*, Leiden 2010.
- DOVER K.J., *Aristophanic Comedy*, London 1972.
- DOVER K.J. (ed.), *Aristophanes. Frogs*, Oxford 1991.
- DOVER K.J., *The Limits of Allegory ad Allusion in Aristophanes*, in CAIRNS, KNOX, ARNAUTOGLU 2004, 239-49.
- EDMUNDS L., *Cleon, Knights and Aristophanes' Politics*, Lanham Md 1987.
- EDWARDS A.T., *Tyrants and Flatterers: Kolakeia in Aristophanes' Knights and Wasps*, in MITSIS, TSAGALIS 2010, 303-37.
- ERCOLANI A. (ed.), *Spoudaiogeloion. Form und Funktion der Verspottung in der aristophanischen Komödie*, Stuttgart-Weimar 2002.
- FABBRIO E., *L'ombra della tirannide: osservazioni sulla rappresentazione del potere nelle Vespe di Aristofane*, «Eikasmos» 29, 2018, 111-48.
- FANTASIA U. (ed.), *Tucidide. La guerra del Peloponneso. Libro II*, Pisa 2003.
- FINLEY M., *Athenian Demagogues*, «P&P» 21, 1962, 3-24.
- FORD G.B., *The Knights as a Source of Aristophanes' Attitude toward the Demagogue and the Demos*, «Athenaeum» 43, 1965, 106-10.
- FOUCHARD A., *Aristocratie et démocratie. Idéologies et sociétés en Grèce ancienne*, Paris 1997.

- GELZER TH., *Spott auf Personen des öffentlichen Lebens mit Mitteln der traditionellen Formen der Alten Komödie*, in ERCOLANI 2002, 345-74.
- GOMME A.W., *Aristophanes and Politics*, «CR» 52, 1938, 97-109.
- GOMME A.W., MERVYN JONES D., *Notes on Greek Comedy*, «CR» 8, 1958, 1-5.
- GOMME A.W., ANDREWES A., DOVER K.J., *A Historical Commentary on Thucydides*, V: Book VIII, Oxford 1981.
- GRILLI A., *Aristofane e i volti dell'eroe. Per una grammatica dell'eroismo comico*, Pisa 2022.
- GRILLI A., MOROSI F. (edd.), *Il mondo di Aristofane. Forme e problemi della commedia attica antica*, «Dioniso» n.s. 10/11, Pisa 2020/2021.
- HANSEN M.H., *The Athenian Assembly in the Age of Demosthenes*, Oxford 1987.
- HANSEN M.H., *La democrazia ateniese nel IV secolo a.C.* (tr. it. cur. A MAFFI), Milano 2003 (ed. or. *The Athenian Democracy in the Age of Demosthenes. Structure, Principles and Ideology*, Oxford-Cambridge [MA] 1991).
- HANSEN M.H., *The Concepts of Demos, Ekklesia, and Dikasterion in Classical Athens*, «GRBS» 50, 2010, 499-536.
- HANSEN M.H., *Misthos for Magistrates in Fourth-Century Athens?*, «GRBS» 54, 2014, 404-19.
- HARDER R.E., *Der Schluss von Aristophanes' Rittern*, «Prometheus» 23, 1997, 108-18.
- HARRIOT R.M., *Aristophanes. Poet & Dramatist*, Baltimore 1986.
- HARRIS E.M., LEÃO D.F., RHODES P.J. (edd.), *Law and Drama in Ancient Greece*, London 2010.
- HARVEY D., WILKINS J. (edd.), *The Rivals of Aristophanes. Studies in Athenian Old Comedy*, London 2000.
- HEATH M., *Political Comedy in Aristophanes*, Göttingen 1987.
- HENDERSON J.J. (ed.), *Aristophanes. Acharnians, Knights*, Cambridge (MA) 1998.
- HENDERSON J.J., *Demos, Demagogue, Tyrant in Attic Old Comedy*, in MORGAN 2003, 155-79.
- HESS S., *Studien zum Prolog in der attischen Komödie*, [Diss.] Heidelberg 1953.
- HOEKSTRA K., *Athenian Democracy and Popular Tyranny*, in BOURKE, SKINNER 2016, 15-51.

- HORN W., *Gebet und Gebetsparodie in den Komödien des Aristophanes* (Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kulturwissenschaft 38), Nürberg 1970.
- HORNBLOWER S., *A Commentary on Thucydides, I: Books I-III*, Oxford 1991.
- HUBBARD T.K., *The Mask of Comedy. Aristophanes and the Intertextual Parabasis*, Ithaca [NY]-London 1991.
- HUTCHINSON G.O., *House Politics and City Politics in Aristophanes*, «CQ» 61, 2011, 48-70.
- IMPERIO O., *Parabasi di Aristofane*. Acarnesi Cavalieri Vespe Uccelli, Bari 2004.
- IMPERIO O., *Aristophanes' Political Comedis and (Bad?) Imitations*, in ROSEN, FOLEY 2020, 90-112.
- JAUSS H.R., *Über den Grund des Vergnügens am komischen Helden*, in PREISENDANZ, WARNING 1976, 103-32.
- KANAVOU N., *Aristophanes' Comedy of Names. A Study of Speaking Names in Aristophanes*, Berlin-New York 2011.
- KIRCHER K., *Die sakrale Bedeutung des Weines im Altertum*, Giessen 1910.
- KLEINKNECHT H., *Zur Parodie des Gottmenschentums bei Aristophanes*, «ARW» 34, 1937, 294-313. [a]
- KLEINKNECHT H., *Die Gebetsparodie in der Antike*, Stuttgart 1937. [b]
- KLEINKNECHT H., *Die Epiphanie des Demos in Aristophanes' Rittern*, «Hermes» 77, 1939, 58-65 [= con «Korrekturnachtrag» in H.-J. NEWIGER (ed.), *Aristophanes und die alte Komödie*, Darmstadt 1975, 144-54].
- KLOSS G., *Erscheinungsformen komischen Sprechens bei Aristophanes*, Berlin-New York 2001.
- KOCH-HARNACK G., *Knabenliebe und Tiergeschenke. Ihre Bedeutung im pädagogischen Erziehungssystem Athens*, Berlin 1983.
- KONSTANTINIDOU K., *Oaths and Curse*, in SOMMERSTEIN, TORRANCE 2014, 6-47.
- KNOX B.M.W., *The Date of the Oedipus Tyrannus of Sophocles*, «AJPh» 77, 1956, 133-47.
- KRAUS W., *Aristophanes' politische Komödien. Die Acharner/die Ritter*, Wien 1985.
- LAFARGUE PH., *Cléon, le guerrier d'Athéna*, Bordeaux 2013.
- LANDFESTER M., *Die Ritter des Aristophanes. Beobachtungen zur dramatischen Handlung und zum komischen Stil des Aristophanes*, Amsterdam 1977.

- LANE M., *The Origins of the Statesman-Demagogue Distinction in and after Ancient Athens*, «JHI» 73, 2012, 179-200.
- LAURIOLA R., 'Democracy' and Aristophanes: A Terminological Approach, «Pólis» 34, 2017, 336-65.
- LECH M.L., *Praise, Past and Ponytails. Funeral Oration and Democratic Ideology in the Parabasis of Aristophanes' Knights*, in MARKANTONAKOS, VOLONAKI 2019, 101-22.
- LÉVÊQUE P., *The *Da-Root: Repartition and Democracy*, in LÉVÊQUE, VIDAL-NAQUET 1996, 128-35.
- LÉVÊQUE P., VIDAL-NAQUET P. (edd.), *Cleisthenes the Athenian. An Essay on the Representation of Space and Time in Greek Political Thought from the End of Sixth Century to the Death of Plato*, Atlantic Highlands [NJ] 1996 [Paris 1964].
- LEWIS D.M., ERXLEBEN E., HALLOF K. (edd.), *Inscriptiones Graecae. Voluminis 1 (Editio tertia), Inscriptiones Atticae Euclidis anno anteriores, Fasciculus 1, Decreta et Tabulae Magistratuum, fasc. 3: Indices*, Berlin 1998.
- LIND H., *Der Gerber Kleon in den "Rittern" des Aristophanes. Studien zur Demagogenkomödie*, Frankfurt a.M. 1990.
- LITTLEFIELD D., *Metaphor and Myth: The Unity of Aristophanes' Knights*, «SPH» 65, 1968, 1-22.
- MACDOWELL D.M. (ed.), *Aristophanes. Wasps*, Oxford 1971.
- MAINOLDI C., *Le loup et le chien dans la Grèce ancienne d'Homère à Platon*, Paris 1984.
- MANN C., *Aristophanes, Kleon und eine angebliche Zäsur in der Geschichte Athens*, in ERCOLANI 2002, 105-24.
- MANN C., *Die Demagogen und das Volk. Zur politischen Kommunikation im Athen des 5. Jahrhunderts v. Chr.*, Berlin 2007.
- MASTROMARCO G., *Commedie di Aristofane, I*, Torino 1983.
- MASTROMARCO G., *Il commediografo e il demagogo*, in SOMMERSTEIN, HALLIWELL, HENDERSON, ZIMMERMANN 1993, 341-35.
- MASTROMARCO G., *Aristofane a simposio*, in VETTA, CATENACCI 2006, 265-78.
- MARKANTONAKOS A., VOLONAKI E. (edd.), *Poet and Orator. A Symbiotic Relationship in Democratic Athens*, Berlin-Boston 2019.
- MCGLEW J.F., *Everybody Wants to Make a Speech. Cleon and Aristophanes on Fantasy and Leadership*, in *Citizen on Stage*, Ann Arbor 2002, 86-111 (≈ «Arethusa» 29, 1996, 339-62).

- MEIGGS R., *The Athenian Empire*, Oxford 1972.
- MHIRE J.J., FROST B.-P. (edd.), *The Political Theory of Aristophanes. Explorations in Poetic Wisdom*, New York 2014.
- MITIS P., TSAGALIS CH. (edd.), *Allusion, Authority, and Truth. Critical Perspectives on Greek Poetic and Rhetorical Praxis*, Berlin-New York 2010.
- MONTANA F., *I «Cavalieri» di Aristofane e la riabilitazione di Temistocle*, «QS» 56, 2002, 257-99.
- MORENO A., *Feeding the Democracy. The Athenian Grain Supply in the Fifth and Fourth Centuries B.C.*, Oxford 2007.
- MORGAN K.A. (ed.), *Popular Tyranny. Sovereignty and Its Discontents in Ancient Greece*, Austin 2003.
- MOROSI F., *La scena del potere. Per una semantica dello spazio teatrale nella commedia di Aristofane*, in GRILLI, MOROSI 2020/2021, 109-39.
- MUECKE F., *Oracles in Aristophanes*, «SemRom» 1, 1998, 257-74.
- MURRAY P., WILSON P. (edd.), *Music and the Muses. The Culture of Mousikē in the Classical Athenian City*, Oxford 2004.
- NAPOLITANO M., *Onomastì komodeîn e strategie argomentative in Aristofane (a proposito di Ar. Ach. 703-718)*, in ERCOLANI 2002, 89-104.
- NAPOLITANO M., *L'aprosdoketon in Aristofane. Alcune riflessioni*, in CAMEROTTO 2007, 45-72.
- NAPOLITANO M., *Forme e funzioni del prologo nella commedia di Aristofane. Il caso dei Cavalieri*, «Lessico del Comico» 1, 2016, 98-113 <<http://riviste.uni-mi.it/index.php/lessicodelcomico/>> (ultima consultazione 21/07/2022).
- NEIL R.A. (ed.), *The Knights of Aristophanes*, Cambridge 1901.
- NELSON S., *Aristophanes and His Tragic Muse. Comedy, Tragedy and the Polis in 5th Century Athens*, Leiden-Boston 2016.
- NEUMEISTER CH., RAECK W. (edd.), *Rede und Redner. Bewertung und Darstellung in den antiken Kulturen*, Möhnesee 2000.
- NEWIGER H.J., *Metapher und Allegorie*, München 1957.
- OBER J., *Mass and Elite in Democratic Athens. Rhetoric, Ideology, and the Power of the People*, Princeton 1989.
- OBER J., *The Nature of Athenian Democracy*, in *The Athenian Revolution: Essays on Ancient Greek Democracy and Political Theory*, Princeton 1996, 107-22.

- OLSON S.D., *The new Demos of Aristophanes' Knights*, «Eranos» 88, 1990, 60-3.
- OLSON S.D., *Comedy, Politics and Society*, in DOBROV 2010, 35-69.
- OLSON S.D., *Slaves and Politics in Early Aristophanic Comedy*, in AKRIGG, TORDOFF 2013, 63-75.
- ORFANOS CH., *Les sauvageons d'Athènes ou la didactique du rire chez Aristophane*, Paris 2006.
- OSBORNE M.J., *Entertainment in the Prytaneion at Athens*, «ZPE» 41, 1981, 153-70.
- OSBORNE R., *Politics and Laughter: the Case of Aristophanes' Knights*, in ROSEN, FOLEY 2020, 24-44.
- OSTWALD M., *From Popular Sovereignty to the Sovereignty of Law: Law, Society, and Politics in Fifth-Century Athens*, Berkeley 1986.
- PADUANO G., *Aristofane. I Cavalieri*, Milano 2009.
- PARKER R.C.T., *Greek States and Greek Oracles*, in CARTLEDGE, HARVEY 1985, 298-326.
- PAPPAS Th., *Le saveur chez Aristophane: approche anthropologique*, «Hellenika» 43, 1993, 293-309.
- POE J.P., *Entrances, Exits, and the Structure of Aristophanic Comedy*, «Hermes» 127, 1999, 189-207.
- PREISENDANZ W., WARNING R. (edd.), *Das Komische*, München 1976 ("Poetik und Hermeneutik", 7).
- PRITCHARD D., *The Fractured Imaginary: Popular Thinking on Military Matters in Fifth-Century Athens*, «AH» 28, 1998, 38-61.
- PÜTZ B., *The Symposium and Komos in Aristophanes*, Oxford 2007.
- RAAFLAUB K.A., *Stick and Glue: The Function of Tyranny in Fifth-Century Athenian Democracy*, in MORGAN 2003, 59-93.
- RECKFORD K.J., *Aristophanes' Old-and-New Comedy*, Chapel Hill 1987.
- REINDERS P., *Demos Pyknites. Untersuchungen zur Darstellung des Demos in der Alten Komödie*, Stuttgart-Weimar 2001.
- REVERMANN M. (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Comedy*, Cambridge 2014.
- REVERMANN M., *Comic Business: Theatricality, Dramatic Technique, and Performance Contexts of Aristophanic Comedy*, Oxford 2006.

- RHODES P.J., *A Commentary on the Aristotelian Athenaion Politeia*, Oxford 1981 (with Addenda 1993).
- RHODES P.J., *The Athenian Boule*, Oxford 1985² (1972).
- RHODES P.J., *Aristophanes and the Athenian Assembly*, in CAIRNS, KNOX 2004, 223-37.
- RHODES P.J., *The 'Assembly' at the End of Aristophanes' Knights*. in HARRIS, LEÃO, RHODES 2010, 158-168, Web. 4 Apr. 2020. <<http://dx.doi.org/10.5040/9781472539885.ch-009>> (ultima consultazione: 07/08/2022).
- ROBSON J., *Aristophanes. An Introduction*, London 2009.
- ROGERS B.B. (ed.), *The Knights of Aristophanes. The greek text revised with a translation into corresponding metres, introduction and commentary*, London 1930.
- ROSEN R.M., *Aristophanes*, in DOBROV 2010, 227-78.
- ROSEN R.M., *Prolegomena: Accessing and Understanding Aristophanic Politics*, in ROSEN, FOLEY 2020, 9-23.
- ROSEN R.M., FOLEY H.P. (edd.), *Aristophanes and Politics*, Leiden-Boston 2020.
- ROSENBLOOM D., *From Ponêros to Pharmakos: Theater, Social Drama, and Revolution in Athens, 428-404 BCE*, «CIAnt» 21, 2002, 283-346.
- ROSENBLOOM D., *Ponêroi vs. chrêstoi: the Ostracism of Hyperbolos and the Struggle of Hegemony in Athens after the Death of Perikles, Part I*, «TAPhA» 134, 2004, 55-105. [a]
- ROSENBLOOM D., *Ponêroi vs. chrêstoi: the Ostracism of Hyperbolos and the Struggle of Hegemony in Athens after the Death of Perikles, Part II*, «TAPhA» 134, 2004, 323-58. [b]
- ROSIVACH V.J., *Enslaving 'Barbaroi' and the Athenian Ideology of Slavery*, «Historia» 48, 1999, 129-57.
- RUFFELL I., *Conservative and Radical: Aristophanic Comedy and Populist Debate in Democratic Athens*, in ROSEN, FOLEY 2020, 60-89.
- SALDUTTI V., *Cleone. Un politico ateniese*, Bari 2014.
- SALDUTTI V., *Sul demagogo e la demagogia in età classica. Una sintesi critica*, «Incidantico» 13, 2015, 81-110.
- SCHMITT PANTEL P., *La Cité au banquet. Histoire des repas publics dans les cités grecques* ("Collection de l'École Française", 157), Rome-Paris 1992.
- SCHOLTZ A., *Friends, Lovers, Flatterers: Demophilic Courtship in Aristophanes' Knights*, «TAPhA» 134, 2004, 263-93.

- SEEL O., *Aristophanes oder der Versuch über die Komödie*, Stuttgart 1960.
- SILK M.S., *Aristophanes and the Definition of Comedy*, Oxford 2000.
- SLATER N.W., *Spectator Politics. Metatheatre and Performance in Aristophanes*, Philadelphia 2002.
- SLUITER I., ROSEN R.M. (edd.), *Kakos. Badness and Antivalue in Classical Antiquity*, Leiden-Boston 2008.
- SOMMERSTEIN A.H., *Aristophanes. Acharnians*, Warminster 1980. [a]
- SOMMERSTEIN A.H., *Notes on Aristophanes' Knights*, «CQ» 30, 1980, 46-56. [b]
- SOMMERSTEIN A.H., *Aristophanes, Knights*, Warminster 1981.
- SOMMERSTEIN A.H., *Platon, Eupolis and the 'demagogue-comedy'*, in HARVEY, WILKINS 2000, 437-51.
- SOMMERSTEIN A.H., *Sunōmosiai (conspiracies)*, in SOMMERSTEIN, BAYLISS 2013, 120-28.
- SOMMERSTEIN A.H., BAYLISS A.J. (edd.), *Oath and State in Ancient Greece*, Berlin-Boston 2013.
- SOMMERSTEIN A.H., *The Politics of Greek Comedy*, in REVERMANN 2014, 291-305.
- SOMMERSTEIN A.H., HALLIWELL S., HENDERSON J., ZIMMERMANN B. (edd.), *Tragedy, Comedy and the Polis* (Papers from the Greek Drama Conference. Nottingham, 18-20 July 1990), Bari 1993.
- SOMMERSTEIN A.H., TORRANCE I.C. (edd.), *Oaths and Swearing in Ancient Greece*, Berlin 2014.
- SORDI M. (ed.), *Fazioni e congiure nel mondo antico*, Milano 1999.
- SPENCE I.G., *Perikles and the Defence of Attika During the Peloponnesian War*, «JHS» 110, 1990, 91-109.
- DE STE. CROIX G.E.M., *The Origins of the Peloponnesian War*, London 1972.
- STEIN-HOLKESKAMP E., *Perikles, Kleon und Alkibiades als Redner. Eine zentrale Rolle der athenischen Demokratie im Wandel*, in NEUMEISTER, RAECK 2000, 79-93.
- STOREY I.C., *Komodoumenoi and Komodein in Old Comedy*, [Diss.] Toronto 1977.
- STOREY I.C., *'Bad' Language in Aristophanes*, in SLUITER, ROSEN 2008, 119-41.
- TAILLARDAT J., *Les images d'Aristophane. Étude de langue et de style*, Paris 1965².

- TAMMARO V., *Demostene e Nicia nei «Cavalieri»?», «Eikasmos»* 2, 1991, 143-52.
- TELÒ M., *L'ingresso del salsicciaio* (Ar. Eq. 146-150), «AION filol.-lett.», 15, 2003, 145-55.
- TELÒ M., *Aristophanes vs. Typhon: Co(s)mic Rivalry and Temporality in Knights*, «Ramus» 43, 2014, 25-44.
- THIERCY P., *L'unité de lieu chez Aristophane*, in CUSSET, CARRIÈRE, FRANÇOIS-GARELLI, ORFANOS 2002, 15-23.
- THIRY H., *Un Cerbère du peuple, Cléon*, «Klio» 57, 1975, 101-2.
- TUPLIN C., *Imperial Tyranny: Some Reflections on a Classical Greek Political Metaphor*, in CARTLEDGE, HARVEY 1985, 348-75.
- VAN LEEUVEN J. (ed.), *Aristophanes. Equites*, Leiden 1900.
- VETTA M., CATENACCI C. (edd.), *I luoghi e la poesia nella Grecia antica*, Alessandria 2006.
- WHITMAN C.H., *Aristophanes and the Comic Hero*, Cambridge [MA] 1964.
- WILKINS J., *The Boastful Chef. The Discourse of Food in Ancient Greek Comedy*, Oxford 2000.
- WILSON N.G. (ed.), *Aristophanis fabulae*, I, Oxford 2007. [a]
- WILSON N.G., *Aristophanea: Studies on the Text of Aristophanes*, Oxford 2007. [b]
- WILSON P., *Athenian Strings*, in MURRAY, WILSON 2004, 269-306.
- WINKLER J.J., *The Ephebes' Song: Tragōidia and Polis*, in WINKLER, ZEITLIN 1990, 20-62.
- WINKLER J.J., ZEITLIN F.I. (edd.), *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in Its Social Contexts*, Princeton 1990.
- WOHL V., *Love among the Ruins. The Erotics of Democracy in Classical Athens*, Princeton 2002.
- YUNIS H., *Taming Democracy. Models of Political Rhetoric in Classical Athens*, Ithaca-London 1996.
- ZIMMERMANN B., *Untersuchungen zur Form und dramatischen Technik der Aristophanischen Komödien. Bd. 1: Parodos und Amoibaion; Königstein/Ts 1985² (1984).*

GIANNA PETRONE

Senati columen. Smascheramento dei padri e crisi dell'autorità nelle commedie plautine

Il teatro plautino ci fa assistere allo scacco delle gerarchie patriarcali e alla perdita di autorità dei padri, divertendosi a ribaltare i ruoli di potere e a sovvertire l'ordine del mondo: i *patres* vi subiscono le più sonore sconfitte, alcuni di essi molto meritamente, mentre l'aggressività verso il patrimonio del padrone da parte del servo, protagonista preferito, celebra il suo trionfo. Tutto ciò è ben noto, ma merita sempre d'essere ripensato, perché racchiude un fondamento essenziale del *Plautinisches*. È Plauto infatti, come già mise in luce il grande Fraenkel, a impostare sul predominio della parte dello schiavo i copioni comici¹. Le sue trame estreme insistono nello sviluppare le tensioni più radicali che si possano produrre all'interno di una famiglia, dove l'autorità del *pater familias* viene messa in crisi e smentita, e inscenano con accanimento la degradazione del potere paterno, che si misura soprattutto nei confronti del figlio e dello schiavo². L'intento di questa esplorazione senza dubbio alcuno non ha in vista velleità modificatrici dell'assetto sociale, che in definitiva vi viene confermato, ma nella ricomposizione del lieto fine, dopo tanti scossoni, è lecito leggere un riequilibrio che poggia su una versione non più integralista ma decisamente temperata della *patria potestas*. Questa nel mondo romano rappresenta la forma assoluta e il modello del potere cui sono ispirate le istituzioni cittadine e politiche³.

¹ FRAENKEL 1960, 223ss.

² Sulla tensione tra padri e figli, che trova un compromesso fra repressione e trasgressione cfr. PADUANO 1995.

³ Sulla *patria potestas* come modello esemplare dell'autorità esercitata dalle stesse istituzioni romane cfr. THOMAS 1983, THOMAS 1984. Il rapporto autoritario e potestativo che vigeva nell'ordine culturale permetteva ad un *pater familias* di dire che il figlio era 'suo' secondo il diritto di un *imperium* per certi versi simile a quello

La bontà del sistema viene messa a durissima prova nelle commedie in cui i padri sono rivali in amore dei figli. Ma anche la sfida del servo, che non incontra resistenza adeguata nella intelligenza del padrone, scopre il fianco di una preoccupante fragilità da parte di chi ha la responsabilità delle sorti familiari. Nel teatro plautino a reinterpretare e a dislocare i ruoli di potere interviene da una parte l'ipocrisia dei padri, che mostra le falle dove s'incepiano i meccanismi dell'autorità, e dall'altra la demiurgica abilità dello schiavo, che si configura a sua volta come un contropotere. Tra i segnali che permettono di cogliere come il servo attinga questo livello, per così dire di potere alternativo, sono rubricabili le sue esagerate attribuzioni di merito e le sue arie di magnificenza, con cui si propone quale *imperator*, dotato appunto di *imperium*, seppure di tipo particolare. Dal lato opposto, perché invece originato dalla consapevolezza oggettiva della sottomissione servile, credo si possa considerare indizio di contropotere dello schiavo anche la sua capacità di esorcizzare le pene, orizzonte concreto per i suoi intrighi, mediante una speciale *virtus* ribalda, che neutralizza e vanifica con la resistenza, prima ancora che con l'intraprendenza, la violenza dei castighi comminati dai padroni, detentori del comando⁴. Nel finale comico lo schiavo, ormai rientrato nei ranghi, riesce infatti sempre a sfuggire al potere punitivo, rispetto al quale ha nutrito una costante ossessione, ma anche una ferrea volontà di contrasto: se i padroni hanno le fruste e gli arnesi di tortura, gli schiavi oppongono alle percosse spalle robuste e non facilmente scalfibili. Con risorse come questa, di una specie di

che esercitava sullo schiavo, di sua proprietà, ma è chiaro come poi invece le commedie declinino questo 'possesso' del figlio secondo una relazione affettiva, dove la naturalità del legame di sangue fa prevalere il sentimento di benevolenza; su questa dialettica, che si evince anche dall'uso linguistico della formula del possessivo *tuus est*, cfr. PETRONE 2012, 103-24.

⁴ Il castigo è l'orizzonte di attesa' del servo e come tale è il punto d'arrivo che il protagonista deve riuscire ad evitare, segnando con ciò anche la drammaturgia della sfida: il motivo della punizione è quindi un elemento stabile, che viene poi sviluppato in una serie di immagini molto elaborate (FRAENKEL 1960, 17, 157, 173; DUCKWORTH 1940, 114s., 160s.; PETRONE 2001, 179-90).

impermeabilità fisica da parte del servo, caratteristica dell'eroismo comico, i padroni si riducono disarmati, mentre lo schiavo può celebrare la sua forza.

Invece dal lato dei vecchi imbecilli⁵ c'è un'espressione molto spiritosa che marchia questi ultimi a fuoco proprio perché ne evoca l'importante ruolo pubblico, quando è clamorosamente evidente la loro insufficienza ad esercitarlo ed è quella che li definisce ironicamente come *senati columen*, 'colonna del senato'. La battuta ad effetto mi sembra riassuma bene la tendenza demistificatrice nei confronti dell'autorità dei padri, che sono rappresentanti dell'ordine politico costituito, poiché li addita come incongrui rispetto a questa dignità senatoria e in contraddizione con le legittime aspettative. Due vecchi, nel momento in cui sono palesemente in una situazione di difficoltà e danno pessima testimonianza di sé, vengono irrisi, vedremo, con questa qualifica di colore prettamente romano, che fa appello alla massima istituzione dell'*urbs*.

Ci faremo guidare da questa divertente definizione, non innocente, anzi assolutamente perfida nel mettere a nudo una malcelata debolezza privata dei padri, nonostante le apparenze della *gravitas* pubblica.

La concordanza dei due luoghi plautini dove ricorre in modo identico l'espressione *senati columen* faceva sospettare al Fraenkel che questa non fosse casuale, ma ricalcasse una formula consueta e semiufficiale in vigore nell'epoca⁶, allo stesso modo in cui altre fantasiose analogie plautine tra il senato e le furberie dello schiavo erano effetto di una stilizzazione, che faceva risentire nel lessico giuridico il significato tecnico dell'uso effettivo nella realtà romana.

Se andiamo a guardare, viene scomodato infatti il senato per l'intrigo di Palestrione nel *Miles*. Quando, dopo l'incidente dello sciocco Sceledro che ha visto Filocomasio baciarsi con il suo

⁵ *Comici stulti senes*, li chiama Cicerone (*sen.* 36), riprendendo un verso di Cecilio Stazio che sintetizza il carattere del ruolo. Sulle prerogative del personaggio del vecchio cfr. MINARINI 1995, 1-30; BIANCO 2003.

⁶ FRAENKEL 1960, 226.

amante, il vecchio Periplectomeno, complice del piano, rientra in casa per tornare a consultarsi con Palestrione sul da farsi, dice, usando un linguaggio formulare, di voler tornare in senato per una seduta plenaria (*redeo in senatum rusum... / frequens senatus poterit nunc haberier*, Mil. 592ss.). Per il conciliabolo di coloro che tramano in combutta si sceglie dunque la metafora seria della riunione del senato, che proietta l'autorevolezza dell'istituzione sulla malizia degli autori della beffa.

La stessa posa di rappresentante dell'autorità assume Traniione nella *Mostellaria*, che non solo paragona la sua riflessione per l'intrigo alla convocazione del "senato dei pensieri" (*senatus consili*, Most. 688) ma poi, soddisfatto di sé, racconta coerentemente la sua conduzione spregiudicata degli eventi mediante il confronto con la prassi senatoria (Most. 1049s.):

capio consilium ut senatum congerronem convocem.
quoniam convocavi, atque illi me ex senatu segregant.

prendo la decisione di convocare il senato dei compagni di baldoria,
ma, dopo che li ho convocati, quelli mi escludono dall'assemblea.

Lo schiavo ha fatto uscire dalla casa gli amici del giovane padrone che vi bisbocciavano, chiamandoli a consiglio, ormai svelato l'imbroglio; l'associazione tra l'allegria brigata e il senato funziona sul piano di un accordo da prendere, per il quale si sceglie appunto l'analogia con le deliberazioni del senato, con i suoi riti veri come le procedure di convocazione o l'esclusione di qualche membro⁷. Il lessico riflette quello formale della realtà, straniato dal suo mondo e trasferito in quello della *fallacia*.

Tra le metafore che accompagnano il protagonismo dello schiavo assimilandolo a ruoli di potere, oltre alle tipiche smargiassate quale *imperator* trionfatore, c'è anche da considerare quindi questa immagine senatoria, che delinea una contiguità tra l'ideatore dell'intrigo con i suoi aiutanti e il senato, cogliendovi l'affinità della comune esigenza di prendere delle decisioni.

⁷ La maestosità della formula è in comico contrasto con il fatto che la trama è arrivata ad un punto di non ritorno; cfr. ANDERSON 1993, 100.

È da sottolineare come questa associazione anomala e ossimorica, che interpreta la alleanza truffaldina dello schiavo e i suoi compari attraverso lo specchio della assemblea del senato, faccia perno su un contrasto assoluto di contrari: con audacia fantastica, identifica infatti la costruzione delle fandonie ad opera dello schiavo nei procedimenti decisionali del senato, altissimo luogo del potere. Potremmo dire che lo schiavo plautino ha fatto carriera nel momento in cui, per le sue vanterie, trova adatta una proiezione del suo piano decisionale, un opinabile *consilium*, nell'immagine del senato e quindi del potere deliberativo.

Mentre dunque gli schiavi scimmiettano con narcisistica *grandeur* i ruoli di potere, ecco che invece i legittimi detentori del comando, i *patres*, ne usufruiscono talvolta perversamente (o almeno lo gestiscono in modo deludente). Seppure i maneggi dei *senes* vanno incontro a grave smacco e poi un'ultima chance permette loro di riprendere il loro posto, la trasgressione compiuta ne ha infranto la credibilità, favorendo il dubbio sulla insindacabilità della autorevolezza patriarcale.

Un vero e proprio smascheramento subisce per esempio nell'*Asinaria* il vecchio Demeneto da parte dell'autoritaria moglie Artemona, donna ricca e severa, che tuttavia si è fatta illudere dalla simulata onestà del marito⁸. Nel finale della commedia, la *uxor dotata*, vedendo Demeneto amoreggiare con l'amante del figlio, reagisce alla sorpresa con una traumatica agnizione, poiché le si rivelano d'un tratto le bugie e la canagliasca natura del coniuge (*Asin.* 864ss.):

⁸ Nel personaggio di Demeneto si credette di vedere un'incoerenza, tra benevolenza verso il figlio e immoralità del comportamento finale, spiegata con la pratica della *contaminatio* vd. HOUGH 1937, 19-37. Invece TRAINA 1954, 177-203 ne mostrò l'unitarietà e la progressiva demistificazione. Una ricca raccolta dei giudizi espressi dalla critica in BERTINI 1968, 27-35, un'opera importante per la conoscenza della commedia, e anche in LOWE 1992, 152-75. Le 'strane alleanze familiari' che l'*Asinaria* rappresenta sono state messe in luce da PADUANO 1994, 61-83. Sull'ambiguità del vecchio cfr. DANESI 1999, 49-95; a questo studioso dobbiamo anche una nuova edizione della commedia, vd. DANESI 2004. Lo scambio del ruolo dell'autorità dal marito alla moglie era stato osservato da KONSTAN 1978, 215-21.

Hoc ecastor est quod ille it ad cenam cottidie.
 Ait sese ire ad Archidemum, Chaeream, Chaerestratum,
 Cliniam, Chremem, Cratinum, Diniam, Demostenem:
 is apud scortum corruptelae est liberis, lustris studet.

Questo è il modo in cui va ogni sera a cena fuori! Dice di andare da Archidemo, Cherea, Cherestrato, Cremète, Cratino, Dinia, Demostene e intanto va da una sgualdrina, corrompe i figli, va girando per i bordelli.

La sequenza, che mette a nudo l'immoralità del vecchio lascivo, sta già misurando lo spazio tra la menzognera dimensione sociale di Demeneto, con i pretesi multipli inviti, ed invece i suoi privati travimenti. Ma, a questo punto, nella progressione della scoperta c'è un salto di qualità, quando Artemona fa menzione del senato e dell'attività civica e politica che per *status* Demeneto avrebbe dovuto svolgere (*Asin.* 87oss.):

Ego censeo.

Eum etiam hominem aut in senatu dare operam aut clientibus,
 ibi labore delassatum noctem totam stertere.

Io pensavo che lui fosse occupato in senato o con i clienti e che perciò, stanco di fatica, russava tutta la notte!⁹

Gli obblighi che Demeneto ha eluso sono dunque anche quelli della vita cittadina, che spiccano per il carattere propriamente romano: il senato, la clientela. Il vecchio è venuto meno all'esercizio delle sue prerogative civili prima ancora che a quelle domestiche, mantenendo una finta rispettabilità adesso venuta a cadere. L'allusione al senato e alla cura dei *clientes*, scavando un fossato tra quel che sembrava un dignitoso *pater familias*, e quel che invece è un inaffidabile libertino, funziona dunque come la sintetica ed efficace sigla di una rivelazione, a ludibrio di un vecchio impostore.

⁹ La contrapposizione linguistica tra *labore delassatum*, la stanchezza per gli impegni senatori, e *opere foris faciendo*, l'attività erotica cui invece Demeneto si dedica fuori di casa, è fatta notare nel commento di HURKA 2010.

Prima di toccare l'acme di questa messa al bando finale del personaggio, la profonda alterazione che il vecchio dell'*Asinaria* ha impresso ai rapporti nella casa, con i servi e con il figlio, è in forte evidenza in tutta la commedia sin dalla prima scena. Infatti, mentre il servo Libano teme di dover affrontare le punizioni del padrone, conseguenti alla scoperta dell'amore del figlio per una meretrice, Demeneto risponde del tutto inaspettatamente alla notizia, liberando il servo da ogni timore e rifiutando di adirarsi, come fanno tutti gli altri padri, per la relazione del figlio. Lo stupore manifestato da Libano, *quid istuc est novi?* (Asin. 50), mette in risalto quanto sia inedito e fuori dell'ordinario l'atteggiamento paterno di Demeneto, laddove peraltro proprio il precedente spavento del servo, timoroso del confino in immaginarie isole del pianto, simbolico luogo di battiture, aveva evocato con esuberanza visionaria la possibilità che il padrone lo condannasse al supplizio della macina del mulino, assegnando così a Demeneto le sue spettanze e ricordando lo statuto del potere assoluto del *pater familias*, cui toccava comminare la pena. Tutto al contrario rispetto alla normalità, Demeneto invece non solo dà il suo consenso al comportamento del figlio, argomentandolo con una quanto mai ambigua ricerca di benevolenza, *volo amari a meis* (Asin. 67), ma intende addirittura favorirlo nel soddisfacimento del suo amore (*et id ego percupio ospequi gnato meo*, Asin. 76). Consapevole di schivare il compito della severità paterna, affidato al rigore della moglie Artemona, il vecchio, lungi dal farsene un problema, rivendica il suo operato in nome dell'amore tra padre e figlio, ma questa solidarietà è da subito sospetta, così come l'inettitudine del personaggio flagrante. La vischiosità del programma infatti è già implicita nella doppia negazione dell'esercizio di autorità sia verso il servo sia verso il figlio. Come confessa subito, Demeneto ha svenduto il suo *imperium*, consegnandolo alla moglie in nome della dote che gli portava: *argentum accepi, dote imperium vendidi* (Asin. 87): uno scambio imperdonabile, che rovescia i rapporti di potere. La cialtroneria di questo padre originale si esprime ancor di più nel far comunella con i servi perché si trovi il denaro per gli

amori del figlio, un terreno in cui si riappropria di guizzi di autoritarismo: ordina infatti agli schiavi di rubare a sua moglie o all'intendente di lei, non andando per il sottile e promettendo loro l'impunità (...*circumduce, aufer...* / *fabricare quidvis, quidvis comminiscere...*, *Asin.* 97ss.). La perentorietà di ordini impartiti con così chiari imperativi obbliga il servo ad imbastire un imbroglio: è il *dominus* a costringerlo a organizzare in qualsiasi modo un latrocinio ai danni della casa stessa. Lo schiavo Libano nella meditazione dell'inganno può così esortarsi all'azione adducendo l'ubbidienza e il sostegno al padrone (...*serva erum*, *Asin.* 254), mentre, di contro, proprio la necessità di eseguire gli ordini discutibili è motivata dall'orizzonte minaccioso del castigo, qualora venissero disattesi: il vecchio infatti ha pronosticato percosse agli schiavi se non riusciranno a reperire il denaro: ...*interminatust nos futuros ulmos* (*Asin.* 363), "ci ha minacciato di diventare degli olmi" (a furia s'intende di colpi).

Che razza di padre sia Demeneto diventa poi platealmente chiaro nella scena audace in cui padre e figlio, insieme a convivito in una situazione sconveniente, si rispondono in un dialogo surreale in cui ruoli e valori si confondono: la relazione tra padre e figlio si riconfigura al contrario e gli ideali di reverenza e pudore cambiano le loro attribuzioni. Demeneto chiede infatti il permesso al figlio di sdraiarsi accanto all'amata di lui e questi deve suo malgrado accondiscendere a causa della *pietas*; quando poi il padre raccomanda al giovane d'essere rispettoso, *verecundus*, l'altro annuisce in nome dei 'meriti' del padre, cioè il criticabile e interessato aiuto che gli ha fornito. È un mondo al contrario, dove una speciale ironia comica mette gli uni al posto degli altri, in un totale stravolgimento delle parti assegnate. Quando poi Demeneto accenna di nuovo al suo mantra iniziale "non voglio essere temuto, ma voglio essere amato" (*Asin.* 835), con una ripresa ad anello della argomentazione con cui difendeva l'irritualità del comportamento, la sua malafede è ormai sotto gli occhi di tutti.

Siccome Plauto ama usare le sue carte sino in fondo spingendosi sin dove possibile, ecco un'ultima manifestazione di cattiva

vo uso dell'autorità patriarcale. Quando Argirippo, depresso, spiega la sua tristezza con l'amore che nutre per la ragazza con cui Demeneto sta intrattenendosi, osservando che, se ce ne fosse un'altra accanto al padre, si rassegnerebbe più facilmente, questi gli risponde con spudorata semplicità, adducendo soltanto la propria autarchica volontà: *at ego hanc volo*, "ma io voglio lei" (*Asin.* 846). L'autorità paterna non avrebbe potuto fare fine peggiore di questo pronunciamento autoreferenziale.

La scena madre di Artemona, che abbiamo sentito chiamare in causa l'attività senatoria e clientelare erroneamente attribuita al marito, ci introduce all'immagine della 'colonna del senato', di cui appare in certo senso come la premessa sottostante. La riflessione della moglie ne fa in un certo senso l'esegesi: colui che sembrerebbe un rispettabile cittadino, dedito all'amministrazione del bene pubblico, in quanto attivo partecipe del potere senatorio, mostra invece un perbenismo di facciata e coltiva vergognosi vizi, come appunto Demeneto, che non trova sconveniente giacere con l'amata del figlio alla presenza di costui.

La situazione è affine a quella che si verifica nella *Casina*, dove però ad essere colpito dall'epiteto squalificante *senati columen* è invece un personaggio secondario, Alcesimo, amico e vicino del vecchio protagonista, cui mette a disposizione la casa come *buen retiro* per consumarvi l'amore per Casina, fatta sposare al compiacente fattore. Cleostrata, la moglie vilipesa, che ha inutilmente difeso le ragioni del figlio, anch'egli innamorato di Casina, proponendo le nozze con lo scudiero Calino, si accorge dei preparativi e, pronta al boicottaggio, manifesta tra di sé il disprezzo verso il vicino, mantengolo del marito. Anche Cleostrata, come Artemona nell'*Asinaria*¹⁰, ha un soprassalto di lucidità, con una sorta di 'riconoscimento', nella inattesa interpretazione che le si offre delle menzogne del marito e insieme della doppiezza del vicino (*Cas.* 531ss.):

Hoc erat ecastor quod me vir tanto opere orabat meus,
ut properarem arcessere hanc <huc> ad me vicinam meam,

¹⁰ Un accostamento tra le due *uxores* è proposto ultimamente da DINTER 2020, 269-85, secondo cui, rispetto ad Artemona «Cleostrata similarly mocks her husband».

liberae aedes ut sibi essent Casinam quo deducerent.
Nunc adeo nequaquam arcessam, <ne illis> ignavissimis
liberi loci potestas sit, vetulis vervecibus.

Questo era il motivo per cui mio marito mi pregava insistentemente di affrettarmi a far venire da me la vicina, perché la casa fosse libera per portarvi Casina. Ora non la farò venire per niente, quei vigliacchi non devono avere campo libero, i vecchi castroni! Ma ecco che esce lui, la colonna del senato, il baluardo del popolo, il mio vicino, quello che offre campo libero a mio marito.

Al posto del vero colpevole, Alcesimo viene investito dalla squalifica sarcastica della propria immagine sociale: l'espressione *senati columen*, glossata ed enfatizzata da *praesidium populi*, ha infatti in vista il ruolo di potere e la rappresentatività nell'ambito pubblico. L'appoggio che è costretto a fornire all'amico in fregola amorosa fa scendere al vicino tutti i gradini nella scala dell'autorevolezza sino a trovarsi annichilito nella persona come uomo di nessun valore: "Se lo si vendesse per un moggio di sale, sarebbe stato comprato a buon prezzo" (*Cas.* 538).

Il crollo del prestigio sociale di Alcesimo, il cui imbarazzo di buon vecchio incapace di negare aiuto doveva far sorridere sottilmente gli spettatori, non è però che un riflesso secondario rispetto alla vera abdicazione dalle proprie responsabilità da parte del protagonista, per il cui sconfinamento basterà citare l'esemplare battuta con cui pretende di sconfiggere il figlio rivale in amore. All'obiezione della moglie che vuole dare in sposa Casina a Calino con l'argomento di accontentare così il loro unico figlio, risponde infatti che, per quanto il figlio sia figlio unico, non lo è di più di quanto sia unico lui come padre e dunque è più giusto che sia la sua volontà a prevalere (*Cas.* 263ss.). L'irresistibile sofisma, che si spiega con un delirio della ragione, ambisce a sopravanzare il giovane, scalzandolo dal suo privilegio di figlio unico con l'invenzione di una nuova categoria di parentela, quella del padre unico, che può vantare quindi un maggior diritto ad ottenere ciò che vuole. Il padre, soggetto d'autorità, interpreta a rovescio le parti, scardina le leggi della discendenza patrilineare, mette a soqquadro la logica e la grammatica (il padre è "più uni-

co”), semplicemente per averla vinta¹¹. L'*imperium* paterno è spiritosamente aberrante nella versione della *Casina* ma dal lapsus del protagonista ricaviamo la certezza del suo errore, che consiste nel fatto di voler invadere la condizione del figlio, diventare come lui, mettersi al suo posto.

È quel che capita ad un altro padre, forse peggiore, Demifone, che nel *Mercator* contende al figlio Carino l'amore per una bellissima schiava¹². Del suo rimbambimento e dell'incapacità di autoassegnarsi la parte che gli spetta, basterà nominare un tratto destabilizzante, che lascia comicamente interdetti. Padre molto indulgente con sé stesso ma assai severo con il figlio, quando, pentito, accetterà il ravvedimento e i rimproveri di Eutico, sodale del figlio, si raccomanderà che quest'ultimo non sia adirato con lui ...*ne mihi iratus siet* (*Merc.* 992). È il colmo. L'ira paterna, tratto metalinguistico del personaggio del padre, diventa quindi possibile appannaggio del figlio: lo sconsiderato Demifone pensa ammissibile il passaggio del testimone, ipotizzando un'ira filiale, frutto della sua falsa coscienza, così facendosi in qualche modo tremebondo figlio di suo figlio. A ristabilire l'ordine naturale delle età e ad arginare il rischio della frattura dei legami familiari arriva perciò non fuor di luogo un insolito richiamo alla correttezza dei comportamenti: “se si dà questo diritto ai vecchi di amoreggiare in tarda età, che fine fa la nostra repubblica?” (*Merc.* 985s.). Cambiare direzione al potere paterno sarebbe infatti la rivoluzione dello stato.

Un padre sensibile e premuroso è invece il Perifane dell'*Epidicus*, immeritevole sia delle truffe dello schiavo, sia della squallida che insieme al coetaneo Apecide subisce mediante l'espressione *senati columen*, che qui però viene sperimentata in un altro ambito, quello della manipolazione con cui il servo s'impone sul

¹¹ Il curioso scherzo della *Casina*, esempio perfetto dell'insensibilità parentale del vecchio, che vuole addirittura rivoluzionare l'asse patrilineare, mi aveva già incuriosito; cfr. PETRONE 2007, 101-11. L'anonimato del vecchio, messo in rilievo da QUESTA 1988 e sancito dall'edizione critica (QUESTA 2001), non è senza relazione con l'oltranza del personaggio.

¹² Sulla particolare asprezza del rapporto generazionale nel *Mercator* e su “Le trasformazioni del padre” scrive pagine interessanti PADUANO 2004.

padrone. Nella commedia viene infatti beffata non un'autorità mal riposta e spregevolmente esercitata, ma l'esatto contrario e la vittoria dello schiavo nasce dalla superiorità della sua *malitia*, che tuttavia, per quanto malintenzionata, produce il bene (dai multipli inganni di Epidico sortisce in ultimo il ritrovamento della figlia perduta di Perifane)¹³. Per mettere a fuoco questa dominatrice 'furfanteria'¹⁴, il poeta sceglie di rivestirla dei colori giuridici dell'autorevolezza con immagini che, rimandando alla legge, paradossalmente raffigurano il servo come un soggetto di potere, quello appunto dell'intelligenza e del sapere. La trama ne risulta tanto più esplosiva in quanto ad essere sconfitta è proprio la saggezza dei vecchi.

La furbizia dello schiavo Epidico si colloca nella sfera dell'autorità sin dal prologo, nello scambio di battute con Tesprione, personaggio protatico, che paragona il linguaggio dell'altro a quello di un pretore (*Epid.* 25ss.):

TH. ius

Dicis. EP. Me decet. TH. iam tu autem

Nobis praeturam geris? EP. quem

Dices digniorem esse hominem hodie Athenis alterum?

TH. at unum a praetura tua,

Epidice, abest. EP. Quidnam? TH. Scies:

lictores duo, duo ulmei

fascēs virgarum.

TH. Parli come un uomo di legge. EP. Mi si addice. TH. Avresti dunque già la carica di nostro pretore? EP. C'è forse un altro che oggi ad Atene ne sarebbe più degno? TH. Eppure c'è una cosa sola che manca alla tua pretura, Epidico. EP. E che cos'è? TH. Lo saprai: due littori e due fasci di verghe d'olmo.

Lo scherzo attribuisce allo schiavo la competenza e il potere del magistrato che a Roma amministra la giustizia, per poi ribaltare farsescamente questa identificazione: Epidico non ha, a

¹³ A questa eterogenesi dei fini, nella direzione dell'ottimismo comico, pensa PADUANO 2001, che vede nel lieto fine della commedia «la cifra simbolica di un assetto sociale giustificato e pacificato», in cui «si associano i valori dell'autorità e della benevolenza».

¹⁴ Per tradurre precisamente nei termini di PADUANO 2001, 62.

differenza di un vero pretore, l'accompagnamento dei littori, che con i loro fasci di verghe per il castigo, comminavano le pene¹⁵. La gratifica di pretore¹⁶, conseguente al fare risoluto di Epidico, subito accettata dal destinatario con protervia, produce l'effetto opposto di un minaccioso presagio a causa della finale evocazione dei littori con i loro strumenti di punizione, che stanno lì a ricordare come Epidico corra rischi fatali e sia non soggetto di potere bensì oggetto di probabile castigo. In ogni caso la sfida è innescata sul tema del potere e, se da un lato un filo conduttore insiste molto frequentemente sulla terribile immanenza della punizione ("... Mi si scorticherà la pelle dalla schiena", *Epid.* 65, "... ci ho rimesso la pelle", *Epid.* 91, "... il vecchio ... mi spellerà il dorso con le verghe", *Epid.* 92s., ecc.), dall'altro Epidico tiene fede al suo paradossale profilo di magistrato, quando per la sua meditazione dell'inganno adotta il parallelo della riunione senatoria (*Epid.* 158s.):

... ego de re argentaria
iam senatum convocabo in corde consiliarium,
quoi potissimum indicatur bellum, unde argentum auferam.

Sulla questione del denaro io convocherò nella mia testa il senato delle idee, a chi è meglio dichiarare guerra? Da dove prenderò il denaro?

Nel passaggio essenziale del monologo interiore¹⁷, lì dove Pseudolo nell'omonima commedia si confronta con il poeta, Epidico paragona il progetto da intraprendere (quello, ovvio di assalire con l'inganno il vecchio per sottrargli i denari) ad una risoluzione del senato, trasformando i suoi interrogativi in una sorta di 'ordine del giorno' dell'assise senatoria. Poco dopo, guar-

¹⁵ Su questa prima scena cfr. LEFÈVRE 2001, 105-29. Sul personaggio protatico di Tesprione cfr. DUCKWORTH 1940.

¹⁶ Il *Witz* prettamente romano era notato da FRAENKEL 1960, 80. Sugli elementi romani dell'intrigo dell'*Epidicus*, cfr. LOWE 2001, 57-70; sottolinea la formula *senati columen* BAIER 2001, 15-56. Per i raffronti con la commedia greca, cfr. ARNOTT 2001, 71-90.

¹⁷ Sulle caratteristiche del monologo plautino cfr. STÜRNER 2008. Sui dialoghi con sé stesso di Epidico (in relazione a Menandro) cfr. AUHAGEN 2001b.

dando con disprezzo il padrone Perifane e l'amico di lui Apecide ("i due vecchietti come li voglio io"), annunzia di voler succhiare il sangue a costoro che hanno fama di essere colonne del senato (*Epid.* 189):

... atque eorum exsugebo sanguinem,
senati qui columen cluent.

E succhierò il sangue di costoro che passano per colonne del senato.

Il verbo epico-tragico *clueo*, adatto a chi ha conseguito la gloria, testimonia l'origine colta e magniloquente del nesso e, poiché è ironico, provvede a scavare uno iato tra l'apparenza della dignità sociale e la prossima disastrosa caduta dei vecchi nel tranello teso loro. A questo punto però la metafora senatoria non appare isolata ma al contrario è parte di quell'insieme di analogie in cui c'è la fantasiosa magistratura di Epidico e il *senatus consiliarius* della sua mente fertile di trovate.

Tale serie continua nella commedia, dove è in atto uno scontro che vede soccombere la saggezza dei vecchi, insidiati proprio sul loro terreno da un servo più intelligente e perdenti perciò sul piano dell'autorevolezza di cui vengono privati. Questo scorno è costruito in modo da mettere in risalto come lo squilibrio della situazione avvenga intorno al *consilium* da prendere, che mette in svantaggio i vecchi. Questi hanno necessità di adottare un provvedimento (Epidico ha fatto loro credere che l'amante del figlio di Perifane lo attende per rovinarlo) e subito allora lo schiavo avanza una sua proposta, ma lo fa con un'interessante cautela, circuendo i vecchi con l'affermare la loro priorità nel prendere decisioni e scusandosi di scavalcarli: "Se fosse giusto che io avessi più saggezza di voi, vi darei un prudente consiglio, che credo lodereste entrambi" (*Epid.* 258s.). Le apparenze sono salve, tanto più che Epidico, simula un'esitazione: "Che aspetti a dirlo?", lo rinfranca infatti il padrone. È qui che il servo si fa insinuante, fingendo sottomissione "Siete voi a dover parlare per primi, e noi dopo, perché siete più saggi" (*Epid.* 261s.). L'irrisione espressa con l'immagine della 'colonna del senato' si inverte dunque nel-

la dabbennaggine dei vecchi. Il fatto che Epidico riaffermi il loro primato suscita ironia per l'evidenza del contrario: la lusinga riguardo alla sapienza dei vecchi è parte del piano e mostra i vistosi limiti della gerarchia patriarcale, togliendole il fondamento su cui poggia, ovvero la riconosciuta capacità di interpretare correttamente il reale. Irresistibile diventa quindi l'atteggiamento in buona fede di Perifane, che, soddisfatto, fa più volte accenno alla pretesa 'saggezza' del suo schiavo, che invece lo sta imbrogliando: "...Facci partecipi della tua saggezza" (*Epid.* 266), "...Sei davvero saggio" (*Epid.* 283). Allo stesso modo si avvolge nelle spire dell'inganno anche Apecide: "Quest'uomo è saggio sin nel suo intimo" (*Epid.* 286). In questo quadro non è un dettaglio irrilevante che l'inconsapevole Apecide sia arruolato da Epidico come aiutante, venendo blandito con omaggi alla sua prudenza e alla sua conoscenza delle leggi: "Non c'è persona migliore di lui: potrà premunirsi bene, dato che conosce il diritto e la legge" (*Epid.* 291s.). La trama corre quindi mettendoci di fronte a voluti parallelismi¹⁸ e al conflitto, impari, tra ruoli che ambiscono entrambi all'esercizio di conoscenze giuridiche, accentuando così il dislivello tra le diverse intelligenze: tra Epidico che 'detta legge' e Apecide che *iura et leges tenet* sappiamo già chi sta prevaricando.

Lo sbeffeggiamento dei padri, che ne mette a nudo un'ingenuità devastante per il loro ruolo, configura dunque un motivo tematico, che ha largo spazio nella commedia. Intorno all'immagine delle 'colonne del senato' s'intreccia un filo conduttore, sottilmente teso a mostrare l'insipienza dei due personaggi. Apecide, per esempio, racconta, compiaciuto di sé, di essersi atteggiato a scemo, stando a bocca aperta (420s.) per non sollevare sospetti durante l'acquisto della suonatrice, non sapendo però che la donna era stata istruita da Epidico per ingannarlo e dunque lui

¹⁸ In effetti le simmetrie più rilevanti in ordine alla trama riguardano però i riconoscimenti, soprattutto quelli falliti, rispetto a quello riuscito del finale; per un'analisi cfr. PHILIPPIDES 2016, 289-98. Ne valuta l'impatto sulla trama, in relazione alla brevità della commedia, STÜRNER 2020, 135-49. Nonostante tale brevità il personaggio del *senex* Perifane è costruito con ricchezza di elementi, tra cui anche i molti richiami alla propria giovinezza, vedi BIANCO 2007, 113-26, che ne fanno una figura di conciliazione.

è stato stolido per davvero. Il vecchio che crede di fare il furbo fingendosi stralunato e lo è invece sul serio fa ridere il pubblico, consapevole dell'inganno, nella tipica situazione plautina di un doppio livello cognitivo. Nello stesso frangente, anche Perifane, soddisfatto, si congratula con se stesso per aver affidato ad Apecide il delicato incarico, osservando che un uomo meno saggio ed esperto di lui gli avrebbe fatto perdere la faccia, non sapendo tuttavia che entrambi invece sono stati brillantemente illusi dall'intrigo di Epidico.

Si può leggere in chiave di autodenuncia e disvelamento di sé l'amara agnizione di Perifane, che, commentando la scoperta di essere stato raggirato, si lascia andare a un doloroso e amaro 'conosci te stesso': "Epidico...mi hai spremuto, ammuflito e di nessun valore come sono" (493s.), e ancora si sviscerisce sino all' annichilimento: "Confesso che tra gli Ateniesi dell' Attica sono quello che vale meno di tutti" (501s.). Così il monologo in chiusura di scena del vecchio è contrassegnato da una ripresa puntuale e antifrastica dell'immagine del senato, questa volta considerata dalla prospettiva del perdente, che riconoscendosi deprivato di autorità secondo la stessa metafora 'senatoria' usata da Epidico nel preannuncio del suo piano, ne sigla l'avvenuto successo e ne legittima il punto di vista (*Epid.* 517s.):

Quid nunc? qui in tantis positus sum sententiis
Eamne ego sinam inpune? ...

E ora? Io che sono nominato in tante deliberazioni, non dovrei fargliela pagare? ...

Qui si fa riferimento ai nomi delle autorità presenti che figuravano nei decreti del senato come promotori delle deliberazioni prese e dunque a quello che era l'uso reale del senato romano: Perifane si ricorda che il suo nome è registrato negli atti del senato e di far parte quindi dell'élite politica che prende le decisioni importanti.

Ma è soprattutto sullo smascheramento della pochezza di Apecide che s'incentra il passaggio di mano della saggezza e

della paradossale 'giurisdizione' intesa come esercizio di autorità¹⁹. Infatti Perifane si consola con la *débâcle* di Apeclide (*Epid.* 522):

Ac me minoris facio prae illo, qui omnium
Legum atque iurum fictor, condictor cluet;
is etiam sese sapere memorat: malleum
sapientioremi vidi excusso manubrio.

Mi meraviglio meno di me rispetto a lui, che ha fama di essere l'artefice e l'emanatore di tutte le leggi e di ogni diritto. Lui si vanta di essere saggio. Ho visto che un martello senza manico è più saggio.

Torna dunque l'immagine iniziale del potere giuridico, dove l'arbitrio di Epidico la spunta sui vecchi benpensanti. Lo schiavo amministra infine anche quella che dovrebbe essere la sua punizione, presentandosi spontaneamente in giudizio al padrone stupefatto (*ilicet! Vadimonium ultro mihi facit*, 685, dove *vadimonium* è termine tecnico) e imponendogli il suo capriccio 'vittimistico' di esser legato: Epidico resta il padrone del gioco e l'arbitro della situazione. Perifane deve agire come vuole l'altro: "Secondo il tuo giudizio?" Si meraviglia il padrone, "Sì, secondo il mio e non il tuo", risponde lo schiavo (688). Ormai sicuro di sé, per aver ritrovato la figlia perduta di Perifane, lo schiavo si permette l'ultima insolenza con il pretendere un castigo che non gli può più toccare, capovolgendo non solo la relazione di potere tra servo e *pater familias*, ma anche quella 'giuridica' tra imputato e giudice.

Nell'*Epidicus*, forse più che in altre commedie, la prevalenza dello schiavo si avvale di fantasie di contropotere e la stessa autodenigrazione dei buoni vecchi, che riconoscono la sconfitta, se in parte li riabilita, ne è ulteriore conferma. La pacificazione finale ristabilirà una nuova alleanza: verrà concessa ad Epidico la libertà e, in qualità di liberto, fruirà di un appannaggio da parte di Perifane. Così le tensioni si spengono e il sistema si ripristi-

¹⁹ È stata riconosciuta nell'*Epidicus* la presenza di un formulario giuridico, come testimoniano alcune formule stereotipate; cfr. BAGORDO 2001, 297-312; in generale cfr. SCAFURO 1997.

na. Rimane comunque da sciogliere un interrogativo: sarebbero dunque i servi più intelligenti dei padroni?

Nel mondo ibrido della *palliata*, questo implicito sottinteso non crea un problema: infatti vicende, personaggi e ambiente sono greci e Plauto può impunemente scardinare un fondamento dell'autorità nominando a più riprese Atene, come luogo delle prodezze di Epidico. Ma comprendiamo meglio la portata, comunque molto forte, della sua scelta drammaturgica e della sua libertà d'espressione se pensiamo alla notizia dataci da Donato nel commento all'*Eunuchus* terenziano in cui si dice che nella *togata*, di sfondo romano, non si dovevano invece rappresentare i servi più intelligenti dei padroni (*ad Eun.* 57). L'esistenza di questo scrupolo censorio mette in giusta luce quanto fosse importante ma ad un tempo anche delicato confondere e sovvertire, come fa Plauto, i ruoli di potere.

Padri che si comportano come figli, schiavi che prevalgono sui padroni. Gli allarmi poi rientrano e le eccezioni si riconducono alla norma, ma l'esperienza teatrale di una assoluta anomalia non trascorre invano, perché ha relativizzato il mondo e privato il potere della sua assolutezza.

GIANNA PETRONE

Università di Palermo

giovanna.petrone@unipa.it

ENGLISH TITLE

Unmasking Fathers And Crisis of the Authority in Plautus' Comedies

ABSTRACT

Plautus' theatre proposes the crisis of authority of the *pater familias* towards his son and towards the *servus*; on the stage we see the problems produced by the love rivalry between fathers and sons and the defeat of the masters' intelligence, victims of the slave's deception. The expression *senati columen* highlights with farcical irony the inability of unreliable fathers to occupy the role of power; at the same time, the senatorial metaphors for the slave's intrigue construct an imaginative alternative power.

KEYWORDS

Pater familias – Crisis – Sons – Slaves – Senate – *Asinaria* – *Casina* – *Mercator* – *Epidicus*

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ANDERSON W.S., *Barbarian Play: Plautus' Roman Comedy*, Toronto 1993.
- ARNOTT W.G., *Plautus' Epidicus and Greek Comedy*, in AUHAGEN 2001a, 71-90.
- AUHAGEN U. (ed.), *Studien zu Plautus' Epidicus*, Tübingen 2001. [a]
- AUHAGEN U., *Epidicus im Dialog mit sich. Zur Selbstanrede bei Plautus und Menander am Beispiel des Epidicus*, in AUHAGEN 2001a, 205-18. [b]
- BAGORDO A., *Lingua e stile in Plauto (note all'Epidicus)*, in AUHAGEN 2001a, 297-312.
- BAIER TH., *Griechisches und Römisches im Plautinischen Epidicus*, in AUHAGEN 2001a, 15-56.
- BAIER TH., hrsg., *Generationenkonflikte auf der Bühne, Perspektiven im antiken und mittelalterlichen Drama*, Tübingen 2007.
- BERTINI F. (ed.), *Plauti Asinaria, cum commentario exegetico* ed. F.B., I-II, Genova 1968.
- BIANCO M.M., *Ridiculi senes. Plauto e i vecchi da commedia*, Palermo 2003.
- BIANCO M.M., *Il tirocinium adolescentiae*, in BAIER 2007, 113-26.
- DUCKWORTH G.E. (ed.), *T. Macci Plauti Epidicus*, ed. D.G.E., with Critical Apparatus and Commentary, Princeton 1940.
- DANESE R.M., *I meccanismi scenici dell'Asinaria*, in RAFFAELLI, TONTINI 1999, 50-95.
- DANESE R.M. (ed.), *Titus Maccius Plautus. Asinaria*, Urbino 2004.
- DINTER M.T., *Comic Technique in Plautus' Asinaria and Casina*, in FRANKO, DUTSCH 2020, 269-85.
- FRAENKEL E., *Elementi plautini in Plauto*, trad. it. Firenze 1960.
- FRANGOULIDIS S. et al. (edd.), *Roman Drama and its Contexts*, Berlin-Boston 2016.
- FRANKO G.F., DUTSCH D. (edd.), *Companion to Plautus*, Hoboken (NJ) 2020.
- HOUGH J.N., *The structure of the Asinaria*, «AJPh» 58, 1937, 19-37.
- HURKA F., *Die Asinaria des Plautus. Einleitung und Kommentar*, München 2010.
- KONSTAN D., *Plot and theme in Plautus' Asinaria*, «CJ» 73, 1978, 215-21.

- LEFÈVRE E., *Nimium familiariter – plautinische Sklaven unter sich: Epidicus I 1 (mit einem Blick auf das Original)*, in AUHAGEN 2001a, 105-29.
- LÓPEZ GREGORIS R. (ed.), *Estudios sobre Teatro Romano. El mundo de los sentimientos y su expresión*, Zaragoza 2012.
- LOWE J.B.C., *Aspects of Plautus' originality in the Asinaria*, «CQ» 42, 1992, 152-75.
- LOWE J.B.C., *Greek and Roman Elements in Epidicus' intrigue*, in AUHAGEN 2001a, 57-70.
- MATTIOLI U. (ed.), *Senectus. La vecchiaia nel mondo classico II*, Bologna 1995.
- MINARINI A., *La palliata*, in MATTIOLI 1995, 1-30.
- PADUANO G., *Strane alleanze familiari*, in *Tito Maccio Plauto. Asinaria*, con pref. di C. QUESTA, intr. di G. PADUANO, trad. M. SCANDOLA, Milano 1994, 61-83.
- PADUANO G., *Padri e figli in Plauto*, Atti dei Convegni «Il mondo scenico di Plauto» e «Seneca e i volti del potere», Genova 1995, 31-41.
- PADUANO G., *Di cattive intenzioni è lastricata la via del paradiso*, in *Tito Maccio Plauto. Epidico*, con pref. di C. QUESTA, intr. di G. PADUANO, trad. M. SCANDOLA, Milano 2001, 61-84.
- PADUANO G., *Le trasformazioni del padre*, in *Tito Maccio Plauto. Mercator*, con pref. di C. QUESTA, intr. di G. PADUANO, trad. M. SCANDOLA, Milano 2004, 61-86.
- PELLIZER E., ZORZETTI N. (edd.), *La paura dei padri nella società antica e medievale*, Bari 1983.
- PETRONE G., *Il rischio della punizione. Scherzi e drammaturgia nell'Epidicus*, in AUHAGEN 2001a, 179-90.
- PETRONE G., ...Magis...unicust...pater. *Crisi dell'autorità senile*, in BAIER 2007, 101-11.
- PETRONE G., Tuost. *L'affetto paterno nella commedia plautina*, in LÓPEZ GREGORIS 2012, 103-24.
- PHILIPPIDES K., *Symmetrical recognitions in Plautus' Epidicus*, in FRANGOULIDIS et al. 2016, 289-98.
- QUESTA C., *Lettura della Casina*, in *Tito Maccio Plauto. Casina*, intr. di C. QUESTA, trad. di M. SCANDOLA, Milano 1988, 61-105.
- QUESTA C. (ed.), *Titus Maccius Plautus. Casina*, Urbino 2001.
- RAFFAELLI R., TONTINI A. (edd.), *Lecturae Plautinae Sarsinates. II. Asinaria*, Urbino 1999.

SCAFURO A.C., *The Forensic Stage: Settling Disputes in Graeco-Roman New Comedy*, Cambridge 1997.

STÜRNER F., *Monologue bei Plautus. Ein Beitrag zur Dramaturgie der hellenistisch-römischen Komödie*, Stuttgart 2011.

STÜRNER F., *The servus callidus in charge: Plays of deception*, in FRANKO, DUTSCH 2020, 135-49.

THOMAS Y., *Paura dei padri e violenza dei figli. Immagini retoriche e norme di diritto*, in PELLIZER, ZORZETTI 1983 113-40.

THOMAS Y., *Vitae necisque potestas. Le père, la cité, la mort*, in *Du châtement dans la cité. Supplices corporels et peine de mort dans le monde antique*, Rome 1984, 499-548.

TRAINA A., *Plauto, Demofilo e Menandro*, «PP» 9, 1954, 191-3.

FILIPPO ANDREA GRANDI

Matrimonio e potere nella *Casina* di Plauto. La femminilità dominante e le ansie del patriarcato

È opinione largamente condivisa che *Casina* sia una delle commedie più originali di Plauto: uno dei suoi temi portanti consiste nel fatto che il personaggio di Cleostrata assume una posizione marcatamente sovraordinata rispetto al marito¹. Anche se questo tipo di rapporto tra i due coniugi non sembra dipendere da fattori sociali o economici², potremmo senz'altro definirlo in base al concetto di 'ipogamia femminile': il termine 'ipogamia' fa parte del linguaggio tecnico della sociologia e si riferisce alle relazioni di tipo affettivo o coniugale in cui la posizione della donna è sovraordinata, in base a parametri di diversa natura, a quella del partner maschile.

In *Casina* il tema della ipogamia femminile è considerato molto pervasivo³, ma il rapporto fra genere e potere nella commedia non ha ancora ricevuto un'attenzione commisurata alla sua importanza e in questo contributo, per quanto mi è possibile, cercherò di svolgere un'analisi che ne metta in luce la rilevanza simbolica; a questo scopo credo che possa essere utile leggere la commedia nell'orizzonte ermeneutico tracciato dagli studi di genere e dalla teoria culturale, due indirizzi di ricerca senz'altro

¹ Cfr. PETRONE 2020.

² Una parte della critica definisce Cleostrata *uxor dotata*, facendo dipendere la subalternità del *senex* da fattori economici (QUESTA, SCANDOLA 1988). Nella commedia, tuttavia, non si fa mai riferimento alla ricca dote di Cleostrata e questo dato potrebbe essere interpretato come elemento di marcata frizione fra la moglie dominante di *Casina* e altre mogli della commedia plautina, esplicitamente descritte come *dotatae*: se, infatti, per le *uxores dotatae*, un atteggiamento prevaricante nei riguardi del marito può essere spiegato dalla semplice osservazione che da una ricca dote possono dipendere sicurezza psicologica e tendenza alla leadership, il potere che Cleostrata esercita sul *senex* trae origine, presumibilmente, da 'doti' intellettuali e performative che fanno del personaggio un *unicum* dell'intero teatro plautino (cfr. più avanti nel testo).

³ Cfr. GOLD 2020.

sensibili alle rappresentazioni letterarie dell'ipogamia femminile⁴.

Nella prima parte del lavoro, in particolare, tenterò di precisare la funzione e il significato delle *seruiles nuptiae* nella *Casina* (effettivamente organizzate e celebrate come fossero *liberales*)⁵; nella seconda, invece, proverò a spiegare il carattere radicale che la femminilità dominante assume in questa commedia, facendo riferimento all'assetto patriarcale della cultura romana arcaica.

1. *Le seruiles nuptiae: una proposta interpretativa*

La critica ha giustamente sottolineato il carattere tutto letterario delle *seruiles nuptiae*, ricordando che a Roma, come in Grecia, gli schiavi non potevano sposarsi⁶. Ma sulle ragioni di questa bizzarra trovata plautina, tanto più bizzarra in quanto isolata nella produzione di Plauto⁷, non sono state finora avanzate ipotesi davvero convincenti⁸.

⁴ Cfr. PRAZ 1948, DIJKSTRA 1988², WINKLER 1990, GRILLI 2012, e BUTLER 2014² e 2017².

⁵ Riprendo i termini '*seruiles nuptiae*' e '*liberales*' dal prologo di *Casina* (cfr. vv. 68 e 74).

⁶ Sull'istituto del matrimonio a Roma cfr. CAMPANILE 1984, FAYER 2005, BONANNI 2010 e FIORI 2011.

⁷ A dimostrazione della singolarità delle *seruiles nuptiae*, si ricordi che l'unica situazione plautina direttamente confrontabile con quella proposta nella *Casina* è quella del *seruus amator* del *Persa*: questa commedia, infatti, muove dalla passione amorosa di uno schiavo. Le due situazioni, tuttavia, presentano alcuni tratti specifici che le rendono piuttosto diverse l'una dall'altra: 1) nel *Persa* l'amor del *seruus* è pienamente corrisposto, dato che la prostituta Lemniselenis ricambia senza riserve l'amore di Toxilus, e non ha nulla a che vedere con la smania animalesca degli schiavi di *Casina*; 2) la vicenda amorosa di Toxilus appartiene a una dimensione extra-coniugale, dato che l'amata è una prostituta da riscattare e non si allestisce né si menziona alcun matrimonio; 3) a differenza di Olympio e di Chalinus, Toxilus, come ci si può aspettare dalla sua *calliditas*, è un personaggio positivo e trionfante.

⁸ Fra i contributi che hanno affrontato la questione delle *seruiles nuptiae*, vale la pena ricordare CHIARINI 1978 e JAMES 2012, che si occupa solo incidentalmente del problema, ma svolge comunque delle considerazioni interessanti. Chiarini, in particolare, osserva che «*nuptiae* [...] non è altro che un duplicato fantastico, una proiezione metaforica ed eufemistica, di *stuprum*, di quell'atto sessuale, il possesso di Casina, che tyranneggia sin dalle prime battute la mente del vecchio». Questa interpretazione, di certo condivisibile nella misura in cui richiede che le *seruiles nuptiae* debbano essere

Com'è noto, uno fra i principi ermeneutici più solidi vuole che gli aspetti marcati delle rappresentazioni letterarie possano configurarsi per l'interprete come punti di riferimento imprescindibili. In questa prospettiva, le metafore letteralizzate⁹, presenti in molte opere letterarie, rientrano di certo fra gli aspetti più pregnanti e per questo meritevoli di considerazione ermeneutica.

Quanto a *Casina*, le *serviles nuptiae* – di per sé marcate proprio perché non realistiche e evidentemente significative, dato che intorno ad esse si dipana la trama della commedia – potrebbero essere interpretate, appunto, come metafora letteralizzata della sotto-missione del coniuge di sesso maschile a quello di sesso femminile.

Prima di tutto, bisogna notare che fin dal prologo (vv. 67-78)¹⁰ l'espressione *serviles nuptiae* non è intesa come matrimonio fra uno schiavo e una schiava, ma piuttosto come l'atto di prendere moglie compiuto da un *servuus* (*Serviles nuptiae? Servuin uxorem ducent aut poscent sibi?* vv. 68-9): il focus, insomma, è sulla *servitus* del coniuge maschile, e non su quella della moglie, tanto più che *Casina*, sposa contesa e alla fine neppure conquistata, non è davvero una schiava (cfr. prologo).

In secondo luogo, nel corso della commedia, la rappresentazione del *senex* risente di tratti servili e il *senex* stesso ricopre un ruolo marcatamente subalterno rispetto a sua moglie Cleostrata.

L'accentuazione dei tratti servili del *senex* si deve fondamentalmente a due aspetti: le sfumature connotative del verbo *metuo*

lette in accezione metaforica, ha a mio avviso un limite irredimibile nel fatto, notato dallo stesso studioso, che le *nuptiae* vengono effettivamente allestite e celebrate come fossero *liberales*. Sembra, infatti, difficile che da un semplice eufemismo (*nuptiae* per *stuprum*) possano dipendere l'allestimento e la celebrazione di un matrimonio vero e proprio. JAMES 2012, peraltro, senza proporre una soluzione della questione, fa notare un aspetto che rende la lettura di Chiarini ancora meno plausibile: Cleostrata e gli altri personaggi *liberi* della commedia, i quali dovrebbero porre l'accento sulla differenza fra *contubernium* e *iustum coniugium*, ricorrono, invece, proprio come gli schiavi, al lessico matrimoniale. È evidente dunque che l'anomalia delle *serviles nuptiae* nella *Casina*, non solo allestite e celebrate, ma anche accettate di buon grado dai *liberi*, è a tal punto marcata da richiedere un'interpretazione diversa da quella proposta da Chiarini.

⁹ Per le metafore plautine cfr. FRAENKEL 1960²; e, più precisamente, cfr. ROSSI LINGUANTI 1989, PADUANO 1993 e GRILLI 2012 per l'opportunità di interpretare alla lettera certe metafore delle opere letterarie.

¹⁰ Le citazioni del testo seguono l'edizione LINDSAY 1910.

e il contenuto di due *loci* della commedia nei quali gli usi della parola *seruus* consentono di riflettere sulla posizione relativamente debole e tendenzialmente subordinata del marito di Cleostrata (vv. 289-91 e vv. 734-42).

Quanto al valore connotativo di *metuo*, si può osservare che nei passi di *Casina* nei quali la base *metu-* ricorre, essa si riferisce sempre a paure di schiavi, indicando, in particolare, la paura di Olympio e quella, simulata, di Pardalisca e dei *familiares* in casa di Cleostrata (cfr. vv. 361, 385, 622, 665 e 908). Laddove, dunque, il *metuere* abbia per soggetto il *senex* (vv. 303-5, vv. 574-5, vv. 588-90 e vv. 756-8), la paura del vecchio potrebbe essere stata espressa con lo stesso verbo che identifica la paura degli schiavi allo scopo di suggerire una qualche prossimità fra il *senex* e i *serui* della commedia. Questa supposizione, peraltro, sembrerebbe confermata dal fatto che, al verso 756, il vecchio, impaurito dal racconto di Pardalisca, esclama *At pol malum metuo*: temere la punizione corporale, in effetti, rientra fra i tratti distintivi più significativi del servo plautino e il *senex*, ammettendo questo genere di paura, quasi dice, sia pure inconsapevolmente, di essere un *seruus*¹¹. Vale la pena, ora, di verificare direttamente nel testo l'uso del termine *seruus* in rapporto al *senex*, prendendo in considerazione le due sequenze che, insieme al *metuere*, contribuiscono, a mio avviso, ad accentuare i tratti servili della sua rappresentazione (vv. 289-91 e vv. 734-42):

SEN. Scio.

Sed utrum nunc tu caelibem te esse mauis liberum
an maritum seruom aetatem degere et gnatos tuos?

In questo *locus* la contrapposizione fra i nessi *caelibem liberum* e *maritum seruom*, unita al fatto che è il *senex* a pronunciare queste parole, può far pensare che nel testo vi sia un gioco ironico fra ciò che il vecchio intende dire e ciò che, inconsapevolmente, egli aggiunge al proprio messaggio; un gioco ironico, insomma, fra contenuto letterale e impliciti connotativi dell'enunciato. Da un

¹¹ Devo l'osservazione sulla paura di una punizione corporale al referee anonimo.

lato, infatti, il *senex* indica a Chalinus la via dell'affrancamento, per il quale basterebbe smettere di ambire alla mano di Casina, dall'altro, però, egli sembra anche dire che al celibato corrisponde la libertà e all'ammogliarsi la schiavitù. Se le cose stanno così, potremmo sostenere che l'implicito connotativo dell'enunciato dà voce a una sorta di risonanza 'inconscia' nel discorso del personaggio: il *senex*, più precisamente, manifesterebbe senza avvedersene il disagio che gli è procurato dall'essere sottomesso come un *seruus* alla propria moglie¹². A questo proposito, è importante notare che in tre dei quattro casi nei quali il vecchio *metuit* la causa che determina il 'servile' *metuere* è proprio Cleostrata¹³.

SEN. Mane. OL. Quid est? Quis hic est homo?

SEN. Erus sum. OL. Quis erus? SEN. Quoius tu seruus.

OL. Seruos? ego? SEN. Atque meus. OL. Non sum ego liber?

Memento, memento. SEN. Mane atque asta. OL. Omitte.

SEN. Seruos sum tuos. OL. Optumest. SEN. Opsecro te,

Olympisce mi, mi pater, mi patrone. OL. Em,

Sapis sane.

SEN. Tuos sum equidem.

OL. Quid mihi opust seruo tam nequam?

In questo secondo passo, più esplicito del precedente, il *senex* arriva a negare il proprio status di *erus* e a dichiararsi per due volte schiavo di un suo schiavo, il quale, a sua volta, lo definisce *seruus tam nequam*¹⁴.

¹² Per i limiti di una critica psicoanalitica dei personaggi letterari cfr. ORLANDO 1990, 1992 e 1997, dove si osserva che i personaggi non hanno la dimensione extra-testuale delle persone, ma esistono solo in quanto testo e costruzione di parole. Poiché, tuttavia, persino i personaggi si configurano come parte integrante delle rappresentazioni letterarie dei fatti umani, potrebbe essere ragionevole sostenere che la letteratura tenda a riflettere le manifestazioni dell'inconscio che si danno nell'espressione linguistica reale, anche a prescindere dalla mancanza di uno spessore extra-testuale del personaggio.

¹³ Si potrebbe, inoltre, sostenere che anche nel caso in cui il *senex metuit* per la follia di Casina inventata da Pardalisca (vv. 756-8), la paura del vecchio deriva ugualmente dalla sua tendenza a sottomettersi al partner femminile nel rapporto coniugale: la giovane, infatti, nella narrazione di Pardalisca, si configura come una donna che rifiuta il vincolo matrimoniale.

¹⁴ Per il gioco sull'inversione del ruolo sociale all'interno del codice plautino, cfr. anche *Rudens*, vv. 1265-6.

Si potrebbe quindi affermare che la commedia presenta un certo numero di elementi lessicali che contribuiscono alla rappresentazione del *senex* come *seruus*. In particolare, gli aspetti per noi più rilevanti sembrano derivare dal valore connotativo che il verbo *metuo* assume nella commedia e dall'analisi del primo dei passi citati: è proprio in virtù del fatto che questi due elementi (*metuo* e il primo passo) definiscono la *seruitus* del *senex* in rapporto a Cleostrata che comincia a delinearsi la possibilità che le *seruiles nuptiae* siano una metafora letteralizzata della sottomissione del partner maschile nel matrimonio. Allo scopo, dunque, di avvalorare questa ipotesi, cercherò di mostrare l'effettiva marcatezza della subalternità del marito alla moglie, esplorando le dinamiche di interazione fra i due coniugi.

Per cominciare, potremmo soffermarci su una battuta che il *senex* rivolge a Cleostrata chiamando se stesso Giove e sua moglie Giunone: SEN. *Heia, mea Iuno, non decet esse te tam tristem tuo Ioui* (v. 230). Com'è noto, l'immaginario olimpico tende a riflettere l'assetto patriarcale della cultura romana: Giunone, infatti, pur configurandosi come dea di primaria importanza, ricopre rispetto a Giove una posizione subalterna. Sembra quindi ragionevole sostenere che il vecchio si serva dei nomi delle due divinità per descrivere il proprio matrimonio come un rapporto a dominanza maschile: Cleostrata sarebbe tenuta ad assecondare il marito-Giove proprio in quanto Giunone. Se, tuttavia, la moglie del *senex* può reggere il paragone con la sorella e sposa del padre degli dei – almeno per quanto riguarda l'essere *tristis* nei confronti del proprio partner –, il vecchio, al contrario, non condivide nessuna caratteristica con Giove, nella misura in cui il suo ritratto risente di una caratterizzazione servile e lui stesso, come si vedrà, ricopre una posizione di netta debolezza rispetto a Cleostrata. Ammesso, poi, che sia lecito desumere dal verso esaminato che il *senex* non può fare a meno di precisare l'assetto gerarchico del proprio matrimonio, questo fatto potrebbe essere interpretato di per sé come un indizio piuttosto significativo dell'inefficienza della sua leadership coniugale: chi, infatti, detiene un potere stabile e forte tende a dissimularlo e ottiene, il più delle volte,

che i sottomessi si adeguino alle sue imposizioni come per libera scelta¹⁵.

A sostegno della lettura appena proposta, si può osservare che il vecchio, dopo essersi definito ancora una volta Iuppiter e aver definito Cleostrata e Chalinus *minutos deos*, è costretto a fare i conti con la dura realtà dei fatti (OL. *Quasi tu nescias, repente ut emorian-tur humani Ioues*, vv. 333-4) e arriva ad ammettere che lo scettro del potere domestico non è lui a impugnarlo, ma sua moglie (SEN. *Patiundumst, siquidem me uiuo mea uxor imperium exhibet*, v. 409). Il *senex*, quindi, definendosi Iuppiter, rivela una sorta di *wishful thinking* del personaggio, che ne enfatizza il carattere velleitario, in piena conformità col ruolo del *senex amator* nella *palliata*¹⁶.

A questo punto, per approfondire ulteriormente la questione della subalternità del *senex* nel rapporto coniugale, può essere ragionevole distinguere gli ambiti nei quali il confronto fra i due coniugi si realizza, in modo da far emergere con chiarezza tutte le sfaccettature del rapporto di potere fra Cleostrata e il *senex*. Gli ambiti cui mi riferisco sono: il coraggio, l'arte della guerra (tutta metaforica, s'intende), l'abilità retorica e l'intelligenza¹⁷. Analizzerò, adesso, ciascuno di questi campi, tenendo conto, in parallelo, delle caratteristiche performative del *senex* e di quelle di sua moglie, dato che il potere è un concetto relazionale e, come scrive Grilli¹⁸, risulta essere di necessità «un gioco a somma zero: quanto più se ne accumula da una parte, tanto meno deve essercene dall'altra».

A proposito del primo ambito, il coraggio, Cleostrata ne ha da vendere e lo dimostra fin dalla sua prima comparsa sulla scena (cfr. il dialogo fra lei e Myrrhina, vv. 144-216)¹⁹, dato che

¹⁵ Per questa concezione del potere e per un inquadramento esaustivo del potere come problema teorico cfr. HAN 2019².

¹⁶ Cfr., ad esempio, la vanità di Callifone nel *Mercator*.

¹⁷ Cfr. PINTA 2017 che, studiando il rituale del matrimonio contadino russo, mostra come i parametri indicati (coraggio, arte della guerra, abilità retorica e intelligenza) siano particolarmente adeguati per un'analisi delle dinamiche di potere che intervengono nel rapporto coniugale nei contesti patriarcali.

¹⁸ GRILLI 2012, 123.

¹⁹ Per un'analisi capillare del passo cfr. *infra*, p. 151.

rifiuta di sottomersi al marito senza alcun timore e in marcata frizione con la norma sociale della Roma arcaica. Al coraggio di Cleostrata, d'altra parte, si contrappone la ridicola e derisa viltà del *senex*, il quale, oltre a *metuere* come un schiavo, teme in particolare la follia di Casina inscenata da Pardalisca: in questo caso, infatti, egli non si mostra all'altezza delle aspettative della cultura patriarcale, che prevede per il marito la capacità del *taming of the shrew*. Casina, a quanto racconta la schiava, è impazzita e minaccia di uccidere chi vada a letto con lei la notte delle nozze. Il *senex*, allora, ben più vile di quanto non sia concesso a un *uir*, prega l'ancella di chiedere a Cleostrata di intervenire (vv. 704-6):

SEN. Timor praepedit uerba. Verum, obsecro te,
Dic me uxorem orare, ut exoret illam
Gladium ut ponat et redire me intro ut liceat.

E inoltre, alla fine della scena successiva (vv. 751-6), Olympio prova a smorzare la paura del padrone, quasi che – sembra di poter intuire – la reazione di Casina fosse riconducibile a una sorta di crisi prematrimoniale della sposa (*Nugas agunt: noui ego illas malas merces*), ma il *senex* continua a *metuere* (*At pol malum metuo*):

SEN. Gladium Casinam intus habere ait,
Qui me ac te interimat.
OL. Scio. sic sine habere:
Nugas agunt: noui
Ego illas malas merces.
Quin tu i modo mecum
Domum. SEN. At pol malum metuo.

E infine, verso la conclusione della commedia, il marito di Cleostrata, dopo la beffa delle 'nozze maschie', appare pallido per lo spavento (v. 982): CL. *Times?* SEN. *Egone? Mentire hercle*. CL. *Nam palles male*. Se, dunque, è vero che il coraggio e la paura costituiscono uno dei campi nei quali si realizza il rapporto di potere fra il *senex* e sua moglie, è evidente che su questo piano il marito risulta marcatamente più debole di Cleostrata.

Per passare, adesso, al secondo degli ambiti selezionati come pertinenti alla estrinsecazione del rapporto di potere fra i due coniugi, la strategia militare, si osservi che in senso proprio non si combatte nessuna guerra nella commedia; ciò nondimeno, le numerose metafore militari adoperate – è il caso di dire – su entrambi i ‘fronti’, quello del *senex* e quello di Cleostrata, autorizzano la critica a ricorrere a sua volta a questo genere di metafora²⁰. Dopo che Cleostrata e suo marito hanno entrambi fallito nel tentativo di persuadere l’una Olympio e l’altro Chalinus, il *senex* osserva che *Necessum est uorsiis gladiis depugnari* (v. 344): questa situazione è ai suoi occhi una *pugna* e l’unica cosa che riesce a concepire per affrontarla è scegliere un’arma tutt’altro che tipica dell’uomo atto alla ‘guerra’: il sorteggio, che è pura fortuna. Cleostrata, per parte sua, nonostante la sorte abbia premiato il marito, riesce a piegare la sfortuna a proprio favore, approfittando del momentaneo svantaggio per realizzare la stoccata finale delle celebri ‘nozze maschie’. Sul piano ‘strategico’, dunque, è Cleostrata a prevalere, nonostante la norma socializzata faccia della guerra (metaforica e non) una prerogativa tutta maschile.

Anche la retorica, strettamente legata alla dimensione politica e, con essa, appannaggio degli uomini nell’antica Roma, è, nella commedia, un’esclusiva di Cleostrata. Il *senex*, infatti, stando alle parole di sua moglie (*Nam quid friguttis?* v. 267), cinguetta o, più verosimilmente, balbetta, inciampa per tre volte in un *lapsus linguae* (vv. 367, 673 e 702)²¹ e perde una causa come *aduocatus* (vv. 563ss.). Per queste ragioni Cleostrata non teme il confronto con il marito sul piano retorico (*Iam hic erit, nunc experiemur, nostrum uter sit blandior* v. 274), mentre il vecchio, pur raccogliendo la sfida della moglie, ammette di temere le sue doti persuasive (*Iam metuo ne Olympionem mea uxor exorauerit ne Casinam ducat* vv. 304-5). Cleostrata, infine, in virtù del suo talento nell’arte della parola, si può permettere di dissimulare la propria capacità persuasiva (cfr. vv. 580ss.) al punto che,

²⁰ Cfr. CHIARINI 1978 e CAGNIART 1999.

²¹ Sui *lapsus linguae* in *Casina* cfr. WILNER 1930 e BRONSON FELDMAN 1962.

quando suo marito la rimprovera di non aver saputo convincere Alcesimus (*Vitium tibi istuc maxumum est: blanda es parum*, v. 584), la donna, sfruttando prontamente le improvvide scelte lessicali del marito, ricorda al suo interlocutore che la *blanditia* è una prerogativa delle prostitute: *Non matronarum officiumst, sed meretricium, uiris alienis, mi uir, subblandirier* (vv. 585-6). Questi ultimi versi, peraltro, potrebbero essere confrontati con l'analisi che ho proposto per il v. 230²²: da un lato, il *senex* utilizza il nome di Giove per ribadire il proprio potere, ma ammette, di fatto, la propria inferiorità rispetto alla moglie; dall'altro, Cleostrata si sottomette a parole al marito (*mi uir*), ma rivela, di fatto, che la sua posizione nel rapporto coniugale è sovraordinata rispetto a quella del *senex*.

A questo punto, resta da considerare il quarto ed ultimo dei campi prescelti, vale a dire l'intelligenza²³, un ambito senz'altro adatto all'analisi delle dinamiche anomale fra genere e potere: la facoltà di *intellegere*, infatti, appare del tutto indipendente dalle differenze corporee fra il maschio e la femmina, che spesso possono condizionare non soltanto il coraggio e la strategia militare, ma persino l'arte della parola (nella quale, com'è noto, la gestualità e in generale la presenza fisica sono di norma parte integrante della performance). A tal proposito, si può notare che alla conclamata stupidità del vecchio, incapace di mentire e bersaglio di inganni, si contrappone la capacità di intuire e decodificare propria di Cleostrata: è, infatti, anche grazie alla sua intelligenza che la donna «punisce le velleità adulterine del marito»²⁴. La moglie del *senex*, in particolare, conosce le intenzioni del marito fin dalla sua prima apparizione sulla scena (vv. 150ss.)²⁵ e com-

²² Cfr. *supra*, p. 142.

²³ La parola 'intelligenza' indica in questo caso la mera facoltà di *intellegere*.

²⁴ Cfr. PADUANO 2013, 472. Si veda l'intero contributo per un'analisi della funzione e del significato dell'intelligenza di Cleostrata in *Casina* e per una discussione sistematica della «intelligenza al femminile» nel macrotesto plautino.

²⁵ L'indiscrezione di Chalinus (cfr. vv. 531ss.) aggiungerà alle conoscenze di Cleostrata solo il dettaglio del coinvolgimento di Alcesimus. Ben diverso è il caso di Artemona nell'*Asinaria*, commedia nella quale la moglie viene a conoscenza delle mire adulterine del marito solo grazie alla soffiata di un parassita che vuole farla pagare al vecchio Demaenetus. L'intervento del parassita, peraltro, sarà indispensabile a Ar-

prende ogni cosa: i *lapsus linguae* del *senex* (vv. 365ss.), la ragione per cui si è cosperso di *unguenta* (v. 236) e, soprattutto, gli a parte del marito (v. 234 e vv. 575-6)²⁶. È lei stessa a dire al vecchio *Scio plus quam tu me arbitrare* (v. 243) e a ribadire il concetto poco più avanti: *Tu, ecastor, tibi, homo, malam rem quaeris; subolet, sentio* (v. 266). E il *senex*, a sua volta, non può fare a meno di osservare: *Subolet hoc iam uxori, quod ego machinor* (v. 277). Anche sul piano strettamente intellettuale, dunque, la moglie è rappresentata come superiore al marito.

Adesso, a sostegno di quanto detto fin qui, vorrei richiamare l'attenzione su un fatto che potrebbe assumere una pregnanza particolare in rapporto alla prospettiva adottata in questo contributo: mi riferisco alla contrapposizione marcata fra il nome virile di Cleostrata e l'anonimato del *senex*²⁷. Vale la pena di sottolineare, nello specifico, che l'etimo del nome della donna – da *κλέος* e *στρατός* – richiama in modo evidente l'ambito della guerra, prerogativa, nei contesti patriarcali, degli individui di sesso maschile; e che, per giunta, in Menandro, uno dei modelli prediletti da Plauto, questo stesso nome appartiene a un personaggio di sesso maschile al quale si attribuiscono caratteristiche ampiamente conformi al paradigma della virilità: nell'*Aspis*, infatti,

temona anche per reinterpretare il passato: non erano stati i suoi schiavi, fino a quel momento da lei incolpati, a sottrarle i gioielli e le vesti, ma suo marito, il quale rubava alla moglie per dare alle amanti (cfr. vv. 886ss.).

²⁶ Alessandro Grilli mi fa notare come la questione degli a parte sia particolarmente significativa ai fini di una valutazione dei personaggi del *senex* e di Cleostrata nel loro complesso. Questo tipo di battuta, infatti, si configura come un tratto distintivo del genere comico e consente ai personaggi di conquistare l'adesione empatica del pubblico. Nella prospettiva indicata da Grilli, in particolare, il *senex* appare incapace di ottenere l'empatia degli spettatori (anche) perché fallisce nel tentativo di eseguire degli a parte, mentre invece Cleostrata riesce a ottenerla (anche) perché intercetta gli a parte del marito. Si può concludere, quindi, che gli a parte, falliti dal vecchio e intercettati da sua moglie, dovrebbero essere annoverati fra gli elementi che caratterizzano il *senex* come antieroe e Cleostrata come eroina della *Casina*.

²⁷ Per la funzione poetica dei nomi propri in Plauto cfr. PETRONE 1988, mentre per una trattazione esaustiva del sistema onomastico in *Casina* si consideri FRANKO 1999, donde si può ricavare che i nomi propri dei personaggi riflettono gli intrecci fra genere e potere rappresentati nella commedia. Per orientarsi, infine, nella *querelle* relativa al nome del *senex*, rimando a QUESTA 1982, 36ss., contributo in base al quale si opta in questa sede per l'anonimato del marito di Cleostrata.

Κλεόστρατος è il soldato valoroso che fa ritorno dalla guerra. Per le ragioni appena indicate, dunque, sembrerebbe sensato leggere il nome di Cleostrata come parte integrante di una rappresentazione del personaggio vicina agli stereotipi patriarcali della mascolinità e del potere. Al contempo, l'anonimato del *senex* appare coerente, invece, con l'immagine di subalternità che si ricava dai tratti servili della sua caratterizzazione e dalla sua interazione con la moglie: egli, insomma, è un vecchio senza nome o, il che è lo stesso, una maschera senza volto; e infatti, dietro la sua virilità tutta apparente (la maschera '*senex*'), non sembra possibile rintracciare un'identità autenticamente conforme alla '*facciata*'²⁸.

Per concludere, tenendo conto del ritratto del *senex* come *se-ruus* e della subalternità anomala del vecchio rispetto a Cleostrata, si potrebbe ragionevolmente supporre che le *serviles nuptiae* allestite e celebrate in *Casina*, lungi dal poter essere considerate un elemento realistico, si configurino come una sorta di metafora letteralizzata della sottomissione del coniuge di sesso maschile a quello di sesso femminile. Peraltro, il fatto che alla fine della commedia il *senex* e Olympio paghino con la medesima punizione (le '*nozze maschie*' colpiscono entrambi), potrebbe anche essere visto come la sovrapposizione definitiva del *senex* al suo alter ego di condizione servile; e questo darebbe un sostegno ulteriore all'interpretazione delle *serviles nuptiae* che propongo in queste pagine.

2. Le matrici culturali dell'ipogamia femminile in *Casina*

Il teatro plautino, com'è noto, trova, a giudizio di molti, la sua immagine quintessenziale nel personaggio del *servus callidus*, emblema del sovvertimento delle gerarchie e dello smascheramento delle fondamenta precarie e innaturali della classe dei padroni²⁹. Potremmo dunque dire, secondo un orientamento culturologico, che la commedia di Plauto è un genere che ten-

²⁸ Per il concetto microsociologico di '*facciata*' cfr. GOFFMAN 1969².

²⁹ Cfr. FRAENKEL 1960².

de a smascherare il carattere artificiale delle convenzioni e della norma sociale, mostrando che la 'cultura' è solita camuffarsi da 'natura' e da legge del mondo immutabile e necessaria.

Nella prospettiva appena delineata, l'ipogamia femminile di *Casina* e di altre commedie plautine si configura come un rapporto di potere anomalo equivalente a quello fra il *seruus callidus* e il padrone, nella misura in cui anch'essa fa vacillare, sia pure in relazione a un aspetto diverso, la credibilità della norma sociale: se, infatti, l'assetto patriarcale della cultura romana vuole che il potere nel matrimonio sia una prerogativa 'naturale' del marito, le commedie di Plauto mostrano che anche le mogli possono esercitarlo³⁰.

In *Casina*, tuttavia, la rappresentazione di questo tema sembra molto più radicale rispetto ai ritratti della femminilità dominante che si riscontrano in altre opere del *corpus Plautinum*: e infatti, l'analisi dell'interazione fra Cleostrata e il *senex* svolta nella prima parte di questo contributo ha mostrato che la moglie si configura come eroina della commedia, mentre il marito emerge come antieroe clamorosamente umiliato (fino allo smacco delle 'nozze maschie').

Per avvalorare l'ipotesi che il tema indicato sia nella *Casina* oggetto di una rappresentazione a tratti estrema (e risulti per questo pregnante di significato), potremmo considerare tre sequenze della commedia particolarmente adatte all'emersione del sovvertimento delle gerarchie coniugali che si compie nell'ultima opera di Plauto. Queste sono: l'alterco iniziale fra Olympio e Chalinus (vv. 89-143), il dialogo fra Cleostrata e Myrrhina, preceduto da un breve scambio fra Cleostrata e Pardalisca (vv. 144-216) e infine i cattivi consigli di Pardalisca a Casina-Casinus (vv. 816-24).

³⁰ Il tema della femminilità dominante nel rapporto coniugale emerge anche nei *Menaechmi* (MATRONA. *Quid ego nunc cum illoc [sc. marito meo] agam?* PE. *Idem quod semper: male habeas; sic censeo*, vv. 568-9), nell'*Asinaria* (DE. *Dote imperium uendidi*, v. 87) e, seppure in misura minore, nella *Mostellaria* (SI. *Atque pol nescio ut moribus sient uostrae; haec sat scio quam me habeat male, peius posthac fore quam fuit mihi*, vv. 708-10). Commedie come l'*Aulularia* (cfr. vv. 166ss.) e il *Miles gloriosus* (cfr. vv. 678ss.), invece, pur non presentando una situazione di ipogamia femminile nel matrimonio, affrontano l'argomento come problema di carattere generale.

Com'è noto, subito dopo il prologo, si assiste a un acceso scontro dialettico fra Olympio e Chalinus (vv. 89-143), dovuto al fatto che entrambi gli schiavi ambiscono a sposare Casina, presunta *conserua*. Il passo sembra significativo nella misura in cui il tono e le scelte lessicali dei due interlocutori esasperano la rappresentazione del rapporto coniugale-affettivo che si può riscontrare in una società patriarcale come quella romana³¹: stando alle loro parole, infatti, la contrapposizione fra l'uomo come soggetto attivo e di potere e la donna come oggetto passivo e strutturalmente subordinato appare eccessivamente marcata. Nello specifico, i termini *praeripere* (due volte nel testo), *potior* e *abducere* accentuano il ruolo attivo del partner maschile, mentre i termini *bella*, *tenella* (quasi fosse cibo)³² e *praeda* (due volte nel testo), insieme alla *blanditia* immaginata di Casina (*Mi animule...*), esasperano la subalternità della partner femminile.

Per provare a capire le ragioni di questa peculiare rappresentazione del rapporto coniugale come dominio a tratti brutale del marito, sembra opportuno tenere conto del fatto che i due interlocutori sono e restano due schiavi. In questa prospettiva, la fantasia di un trionfo patriarcale appare del tutto ridicola e inutile, nella misura in cui il sogno di gloria dei due *serui*, per quanto particolarmente ispirato, non potrà mai affrancarli dalla loro condizione servile: e infatti, Chalinus finirà per essere usato come uno strumento (il peculiare *gladius* delle 'nozze maschie')³³, mentre Olympio ricoprirà, suo malgrado, il ruolo dell'oggetto passivo e subalterno nella metafora letteralizzata di cui ho trattato nella prima parte del contributo (le *seruiles nuptiae*), subendo per primo la beffa finale che punirà anche il *senex*.

³¹ Cfr. GOFFMAN 2009².

³² Cfr. CHIARINI 1978, 115 e, più in generale, FRANKO 1999.

³³ Che Chalinus sia destinato ad avere il ruolo di 'strumento' nella beffa finale, lo anticipa, in prima istanza, il suo nome: χαλινός, infatti, significa 'freno' o 'morso' (cfr. GRIFFITHS 1995). In particolare, come ha fatto notare CHIARINI 1978, lo strumento con il quale Chalinus finirà per identificarsi è il *gladius* (per il quale egli è definito *armiger*): spada tutta metaforica che punzecchierà il *senex* e Olympio nelle 'nozze maschie'.

Sembra dunque ragionevole sostenere che questa prima sequenza, non a caso immediatamente successiva al prologo, serva a impostare fin dal principio della commedia il problema delle gerarchie dei generi nel rapporto coniugale, suggerendo tramite la condizione servile dei due pretendenti che l'egemonia patriarcale è in sé più fragile di quanto non appaia in prima battuta.

Più esplicita della prima, la seconda sequenza (vv. 144-216) presenta la questione della leadership coniugale in termini polari attraverso due punti di vista diametralmente opposti: quello di Cleostrata, moglie anomala, e quello di Myrrhina, che incarna invece il prototipo della *matrona* romana. Il confronto fra le due donne e le loro rispettive visioni delle gerarchie coniugali è preceduto da un breve scambio fra Cleostrata e Pardalisca, che ha la funzione di introdurre la marcatezza anomala della moglie del *senex*: Cleostrata, fin dalla sua prima comparsa sulla scena, è a conoscenza delle intenzioni del marito (cfr. *Amorisque causa sui*), ragion per cui appare già più intelligente di tutte le altre *matronae* bisbetiche del *corpus Plautinum*³⁴, e si dice da subito determinata a punire le sue mire adulterine (cfr. *Amatorem ulciscar*) con un linguaggio particolarmente sprezzante che non risparmia insulti (cfr. *Flagitium illud hominis* e *Acheruntis pabulum, flagiti persequentem, stabulum nequitiae*). Dopo il rapido scambio fra Cleostrata e Pardalisca, il dialogo fra le due *matronae* lascia emergere due visioni antitetiche del potere nel matrimonio: Myrrhina, in particolare, accetta, da moglie prototipica, di subire lo strapotere che la norma socializzata assegna al marito e ne teme gli aspetti punitivi (MY. *Insipiens, semper tu huic uerbo uitato abs tuo uiro*. CLE. *Quoi uerbo?* MY. *Ei foras, mulier*); Cleostrata, al contrario, ritiene che l'atteggiamento della vicina sia del tutto folle (*Satin sana's?*) e pone le basi della sua lotta per la leadership coniugale.

Alla luce di questa marcata contrapposizione fra le due donne, un *locus* del loro dialogo, in sé poco chiaro (vv. 186ss.), potrebbe trovare una spiegazione convincente: CLE. *Vir pessumis*

³⁴ Cfr. *supra*, n. 19.

me modis despiciatur domi. MY. Hem. CLE. Quid est? MY. Dic idem hoc – nam pol hau satis meo corde accepi querellas tuas – opsecro. Stando al testo, Cleostrata si lamenta con Myrrhina del comportamento del *senex*, ma la vicina non afferra il concetto da lei espresso e le chiede di ripetere ciò che ha appena detto. A meno che Cleostrata non parli sottovoce per paura di essere sentita dal *senex* (il quale tuttavia non è presente), non è a mio avviso del tutto fuori luogo pensare che Myrrhina sia rappresentata, in questo caso, debole d'udito, allo scopo di mettere in evidenza la sua sordità metaforica alle proteste femminili per i soprusi maschili: a differenza di Cleostrata, infatti, la moglie di Alcesimus teme e di conseguenza rispetta l'egemonia maschile nel matrimonio.

In conclusione, se la prima sequenza citata esprimeva la fragilità e la parodia della concezione patriarcale del rapporto coniugale 'solo' nella condizione servile dei due sostenitori del sistema simbolico maschile (Olympio e Chalinus), questo secondo passo fa emergere la crisi della consueta rappresentazione sociale del matrimonio attraverso la marcatezza anomala di Cleostrata che lancia la sua sfida alla norma socializzata.

Consideriamo, ora, l'ultima delle sequenze menzionate, nella quale, attraverso i cattivi consigli di Pardalisca, si arriva a rovesciare la consuetudine patriarcale della sottomissione della moglie al marito (vv. 816-24):

PAR. Sensim supera tolle limen pedes, mea noua nupta:
 Sospes iter incipe hoc, ut uiro tuo
 Semper sis superstes,
 Tuaque ut potior pollentia sit, uincasque uirum uictrixque sies.
 Tua uox superet tuomque imperium: uir te uestiat, tu uirum despolies.
 Noctunque et diu ut uiro subdola sis,
 Opsecro memento.

Nel passo riportato, Pardalisca esorta Casina-Casinus, vale a dire Chalinus travestito da Casina per le nozze con Olympio, a esercitare un potere pressoché dispotico sul marito: la cosa, com'è noto, avverrà con l'onta delle 'nozze maschie' e con un'interpre-

tazione fondamentalmente sessuale dei consigli di Pardalisca da parte di Chalinus *en travesti*³⁵. Alcune scelte lessicali, in particolare, dovrebbero attirare la nostra attenzione, nella misura in cui sembrano contrapporsi alla brutalità dell'alterco di Olympio e Chalinus: mi riferisco ai termini *superstes*, *pollentia*, *uincas*, *uictrix*, *superet*, *imperium* e soprattutto *potior*, aggettivo che nella prima delle tre sequenze considerate era stato usato da Chalinus nella convinzione di potersi contendere con Olympio il possesso della ragazza. Questa ripresa potrebbe non essere casuale, dato che la sequenza dei consigli di Pardalisca rovescia il contenuto del dialogo fra i due schiavi e afferma con decisione l'ipogamia femminile nel matrimonio.

Se, dunque, alle considerazioni svolte nella prima parte del contributo, aggiungiamo i risultati dell'analisi delle tre sequenze appena discusse, appare ragionevole sostenere che l'ipogamia femminile di ambito matrimoniale sia nella *Casina* oggetto di una rappresentazione in sé tanto radicale da non avere uguali nell'intero *corpus Plautinum*.

Nella prospettiva appena delineata, potremmo supporre che il singolare focus sull'ipogamia femminile della commedia dipenda non soltanto dal fatto che la *palliata* plautina tende a dare spazio al sovvertimento delle gerarchie, ma anche dalle tensioni culturali che attraversano il campo sociale della Roma arcaica.

Com'è noto, infatti, il contesto culturale nel quale la *Casina* si iscrive è quello di una società patriarcale dai tratti egemonici, che tende a rappresentare i maschi liberi, e in particolare i mariti e i padri, come i detentori di un potere assoluto: questi, nello specifico, disporrebbero di un potere inalienabile su schiavi, mogli e figli. La realtà, tuttavia, con le sue dinamiche microsociali e le peculiarità della vita privata, è molto più complessa di questa rappresentazione e per la classe dei padroni è effettivamente molto difficile, se non impossibile, esercitare il potere che la norma sociale le impone. I *dominatori*, pertanto, appaiono anche *dominati* dalla necessità di dimostrare e custodire un potere che di fatto

³⁵ Cfr. anche il dialogo anfibologico tra Lisimaco e Pasicompsa nel *Mercator*.

non hanno e dalla paura ineliminabile che si venga a sapere che in realtà non dispongono di quel tipo di potere.

Non sembra, così, del tutto fuori luogo sostenere che i dominatori dei contesti patriarcali egemonici si configurino, in fondo, come dei soggetti dominati, a loro volta, da una sorta di ansia culturale: l'Io-dominatore – assoluto e indiscusso – al quale essi aspirano (o meglio, *devono* aspirare) è un modello inafferrabile, che a causa della sua non-performabilità dà loro il tormento di una continua frustrazione³⁶.

Quanto a *Casina*, dunque, la sua rappresentazione radicale dell'ipogamia femminile potrebbe fondamentalmente essere messa in relazione con il grave carico di ansie connesse ai privilegi del patriarcato, un carico che affligge i maschi liberi, e in particolare i mariti, nel contesto culturale della Roma arcaica.

Il *senex*, nello specifico, rappresenterebbe con grande efficacia l'incubo della classe dei dominatori: il vecchio, infatti, in conformità con lo stile iperbolico del genere comico, si colloca agli antipodi del paradigma patriarcale della virilità e per questo incarnerebbe perfettamente la non-performabilità del modello egemonico del potere. Il suo scoramento dopo la beffa delle 'nozze maschie' è a mio avviso particolarmente significativo: egli, avendo perduto il pallio e il bastone, gli unici suoi attributi veramente virili, esprime, con uno sconsolatissimo *Expalliatum sum miser* (v. 945), il disagio di chi ha perso la maschera ed è costretto mostrare il proprio volto³⁷: quello di un maschio più di tutti inadatto a *fare* il maschio e più di tutti incapace di eseguire quella performance del potere che da sempre insegue fra goffaggine e frustrazione³⁸. Messo da parte, insomma, il carattere iperbolico

³⁶ Per il concetto psicoanalitico di 'paranoia' cfr. LACAN 1982².

³⁷ Su questo aspetto cfr. anche GOLD 2020.

³⁸ Anche se alla fine della commedia tanto il *pallium* quanto lo *scipio* saranno restituiti al *senex*, ciò non vuol dire necessariamente che al termine di *Casina* si ripristina l'ordine patriarcale. Infatti, chi autorizza la restituzione è Cleostrata (cfr. v. 1009), la quale, pur facendoci divertire, non ha scherzato affatto: la donna, al contrario, ha mostrato al marito (e al pubblico) cosa voglia dire esercitare il potere, a prescindere dalla ripartizione, tutta esteriore, dei ruoli di comando secondo la norma socializzata. D'ora in avanti, portare il *pallium* e impugnare lo *scipio*, non darà al *senex* la sicurezza di un tempo – ammesso che gliel'abbia mai data.

della *uis comica*, l'esclamazione del *senex* sembra cristallizzare la condizione emotiva di quei dominatori dei contesti patriarcali egemonici che hanno appena realizzato di essere stati definitivamente esautorati: non tanto per il fatto di essere stati privati del potere, quanto piuttosto perché la loro frustrata tensione verso il potere inalienabile non è più solo un aspetto privato, ma un fatto conclamato e pubblicamente noto.

Per concludere, vorrei affidare l'*explicit* di questo lavoro ad alcune parole che Tolstoj presta al protagonista della *Sonata a Kreutzer*, assassino della propria moglie e insieme vittima degli eccessi della cultura patriarcale. Il passo che segue, infatti, può spiegare, con la limpidezza delle grandi rappresentazioni letterarie, che le prime³⁹ vittime dei dispotismi patriarcali sono proprio coloro ai quali la norma sociale assegna il potere, nella misura in cui costoro precipitano (o possono precipitare) in uno stato psicologico di paranoia, determinato dal fallimento (per lo più inevitabile) del processo di identificazione col paradigma egemonico della virilità:

- Sì, sapete, – egli cominciò, riponendo il tè e lo zucchero nella sacca,
- è per la dominazione delle donne che il mondo soffre; tutto deriva da quello.
- Come la dominazione delle donne? – dissi io. – I diritti, la prevalenza dei diritti, l'hanno gli uomini.
- Sì, sì, è questo, è proprio questo, – egli fece, interrompendomi. – È proprio questo che voglio dirvi, è questo appunto che spiega lo straordinario fenomeno per cui da un lato è verissimo che la donna è ridotta al grado di umiliazione più basso, mentre dall'altro domina.

Filippo Andrea Grandi
 Liceo Classico Foresi di Portoferraio
 grandifilippoandrea@gmail.com

³⁹ Uso l'aggettivo in accezione puramente diacronica: con questo, infatti, non intendo descrivere nessun gradiente di sofferenza delle 'vittime' dei sistemi patriarcali egemonici, ma solo indicare che i primi a subire le conseguenze di un assetto patriarcale estremo sono, in termini cronologici, i dominatori culturali.

ENGLISH TITLE

Marriage and Power in Plautus' *Casina*. Dominant Femininity and the Anxieties of Patriarchy

ABSTRACT

This article is an endeavour to highlight some features of the comic representation of marriage in Plautus' *Casina*. At its core lies the interpretation of the *serviles nuptiae* as a productive metaphor, whose multi-layered meanings shadow the comic, as well as highly problematic, reversal of power roles between husband and wife. Evidence of this can be found in the emphasis placed on the male partner's *seruitus* (both Olympio and Chalinus are slave, but *Casina* isn't) and, especially, in the portrait of the *senex* as a *seruus*, which points out his overt subordination to his wife Cleostrata. As an account of this comic reversal, whose radical features in *Casina* extend well beyond the *topos* of the *uxor dotata*, my analysis tries to explain the comic potential of the over-powerful wife as a reflection of the patriarchal world-view of archaic Rome, where dominant femininity would normally induce a deep cultural anxiety among free male citizens.

KEYWORDS

Plautus – *Casina* – Marriage – Power – Dominant Femininity – *serviles nuptiae*

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BONANNI S., *Il velo nel mondo romano: protezione o sottomissione?*, «RCCM» 52, 2010, 165-77.
- BRONSON FELDMAN A., *Lapsus linguae in Latin Comedy*, «CJ» 57, 1962, 354-5.
- BUTLER J., *Fare e disfare il genere*, Milano-Udine 2014² (2004).
- BUTLER J., *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*, 2017² (1990).
- HAN B.-C., *Che cos'è il potere?*, 2019² (2005).
- CAGNIART P., *Le soldat et l'armée dans le théâtre de Plaute. L'antimilitarisme de Plaute*, «Latomus» 58, 1999, 753-79.
- CAMPANILE E., *Sulla struttura del matrimonio indoeuropeo*, «SCO» 33, 1984, 273-86.
- CHIARINI G., *Casina o della metamorfosi*, «Latomus» 37, 1978, 105-20.

- DIJKSTRA B., *Idoli di perversità. La donna nell'immaginario artistico filosofico letterario e scientifico tra Otto e Novecento*, Milano 1988² (1986).
- FAYER C., *La familia romana. Aspetti giuridici ed antiquari*. Sponsalia. Matrimonio. Dote, Roma 2005.
- FIORI R., *La struttura del matrimonio romano*, «BIDR» 105, 2011, 197-233.
- FRAENKEL E., *Elementi plautini in Plauto*, Firenze 1960² (1922).
- FRANKO G.F., DUTSCH D. (edd.), *A Companion to Plautus*, Hoboken 2020.
- FRANKO G.F., *Imagery and names in Plautus' Casina*, «CJ» 95, 1999, 1-17.
- GOFFMAN E., *Il rapporto tra i sessi*, Roma 2009² (1977).
- GOFFMAN E., *La vita quotidiana come rappresentazione*, Bologna 1969² (1959).
- GOLD B.K., *The wife in charge, the husband humiliated: Stock characters in evolution*, in FRANKO, DUTSCH 2020, 165-78.
- GRIFFITHS A., *The chiton under the pallium: Two Greek jokes in Roman comedies*, «BICS» 66, 1995, 133-8.
- GRILLI A., *Storie di Venere e Adone. Bellezza, genere, desiderio*, Milano-Udine 2012.
- JAMES S.L., *Re-reading Propertius' Arethusa*, «Mnemosyne» 65, 2012, 425-44.
- LACAN J., *Della psicosi paranoica nei suoi rapporti con la personalità*, Torino 1982² (1932).
- LINDSAY W.M. (ed.), *T. Macci Plauti Comoediae*, Oxford 1910.
- ORLANDO F., *Due letture freudiane: Fedra e Il misantropo*, Torino 1990.
- ORLANDO F., *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, Torino 1997.
- ORLANDO F., *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino 1992.
- PADUANO G., *Infelicità senza desideri. Introduzione all'Edipo di Seneca*, Milano 1993.
- PADUANO G., *L'intelligenza al femminile in Plauto*, «Maia» 65, 2013, 469-75.
- PETRONE G. (ed.), *Storia del teatro latino*, Roma 2020.
- PETRONE G., *Nomen/omen: poetica e funzione dei nomi (Plauto, Seneca, Petronio)*, «MD» 20/21, 1988, 33-70.
- PINTA G., *Il matrimonio contadino russo e il suo rituale*, «Riconsezioni» 7, 2017, 151-60.
- PRAZ M., *La carne, la morte e il diavolo*, Firenze 1948.
- QUESTA C., *Maschere e funzioni nelle commedie di Plauto*, «MD» 8, 1982, 9-64.

QUESTA C., SCANDOLA M. (edd.), *Plauto. Casina*, Milano 1988.

ROSSI LINGUANTI E., *Una metafora presa alla lettera: le membra lacerate della famiglia. Tieste di Seneca e i rifacimenti moderni*, Pisa 1989.

WILNER O.L., 1930, *Contrast and repetition as devices in the technique of character portrayal in Roman comedy*, «CP» 25, 1930, 56-71.

WINKLER J.J., *The Constraints of Desire*, New York-London 1990.

CATERINA MORDEGLIA

Il teatro di 'propaganda' di Terenzio

Tra le non molte etichette apposte alla sostanza letteraria e alle scelte di contenuti del teatro di Terenzio proporrei quelle indicate da Ferruccio Bertini¹, "teatro della vecchiaia" o anche "teatro delle donne". Da qui si può partire per arrivare a delineare una possibile nuova etichetta di "teatro di propaganda", che privilegi proprio tematiche inusuali per la palliata come quelle messe a fuoco da Bertini.

È noto come, quasi per una legge del contrappasso, Terenzio scontò il sostanziale apprezzamento che ebbe a partire dalla prima età cristiana giù lungo i secoli fino al '700 compreso, con un picco di popolarità nel Medioevo e nel Classicismo francese², con una tenace sottovalutazione critica nell'Ottocento rispetto al più considerato e meglio studiato Plauto, sottovalutazione che inchiodava Terenzio al ruolo quasi esclusivo di modesto traduttore dei modelli greci o di poeta 'borghese' dei buoni sentimenti³.

Eppure, in un teatro come quello romano dove il legame tra politica e spettacolo, nel senso soprattutto di spettacolarizzazione della politica, è forte – basti pensare ai trionfi o alle cerimonie funebri o all'epifania simbolica dell'imperatore durante i giochi circensi – e dove il pubblico è prevalentemente politico⁴, come

* Una prima stesura di questo saggio è stata presentata in occasione del Congresso internacional GRATUV 2022, "Teatro y propaganda. Formas de expresión en el drama griego y la tradición clásica" (Universitat de València, Departament de Filologia Clàssica, 2 y 3 de mayo 2022).

¹ BERTINI, FAGGI, REVERDITO 1989, XIX. Tra le altre definizioni: "teatro della bontà" (DE SAINTE-BEUVE 1872², 370; CROCE 1941, 16 e 30); "teatro della giovinezza" (DE SAINTE-BEUVE 1872², 362; TALADOIRE 1972, 101-17); "teatro rivoluzionario" (PERELLI 1973).

² VILLA 1984; DO ESPÍRITO SANTO 2006; GONZÁLEZ VÁZQUEZ 2013; LAWTON 1926; BURY 1996; DELOINCE-LOUETTE, VIALLETON 2017.

³ MUNZI 1976.

⁴ DUPONT 1985, 11-8.

sostiene lapidariamente Alfonso Traina “nessun altro genere parlò al popolo come la commedia”⁵. Di sicuro lo fece più della tragedia, genere vitale per il popolo quando affonda le sue radici nelle tradizioni nazionali, ma troppo lontano dalla mentalità romana. Così la tragedia a Roma restò nella sostanza sempre un genere importato, il cui naufragio nella storia della tradizione non fu probabilmente casuale.

Di tutto questo è ben consapevole Nevio, autore sì di tragedie ma soprattutto di commedie. E *comicus*, per l'appunto, lo definisce san Gerolamo nel suo *Chronicon* nelle note all'anno 201 a.C.⁶. *Civis Romanus sine suffragio*, combattente delle lotte politiche e militari di Roma, il poeta campano parlava al popolo con grande libertà. *Libera lingua loquemur Ludis liberalibus*⁷ è forse il suo più celebre frammento, probabilmente messo in bocca a un personaggio greco, che, nel riferimento alle feste romane in onore di Libero, richiama il parallelo con le Dionisie greche dove tradizionalmente i poeti della commedia antica attaccavano i loro avversari politici.

Nevio, come è noto, pagò cara questa sua libertà rivendicata a gran voce, ma indicò la via a Plauto, che seppe parlare direttamente ed energicamente al popolo, senza però attaccare i potenti. Restò sempre il beniamino del pubblico, anche dopo la sua morte. Lo dichiara esplicitamente il prologo – non conta se spurio – di *Casina*, là dove si dice che il popolo continuava a chiedere con insistenza che se ne continuassero a rappresentare le opere⁸. E questo favore era dovuto non solo al fatto che Plauto sapeva riflettere certe condizioni e preferenze, ma soprattutto al fatto che risultava, in scena, megafono dei gusti popolari.

⁵ TRAINA 1966, 17ss.

⁶ *Naevius comicus Uticae moritur pulsus Roma factione nobilium ac praecipue Metellis* (“Il comico Nevio muore a Utica, dopo essere stato cacciato da Roma dalla fazione nobiliare, e in particolare dai Metelli”). Le traduzioni delle citazioni latine sono mie.

⁷ Frg. 113 Ribbeck: “Nei giochi in onore di Libero parleremo liberamente”. Cfr. anche frg. 10 Ribbeck: *Ego semper pluris feci / potiolemque habui libertatem multo quam pecuniam* (“Io ho sempre stimato di più e ritenuto più importante la libertà del denaro”).

⁸ *Cas. 11-2: Nos postquam populi rumore intelleximus / studiose expetere vos Plautinas fabulas ...* (“Noi, dopo che abbiamo capito dalle chiacchiere della gente che desideravate ardentemente commedie plautine ...”).

Se si sfronda il testo delle sue commedie da tutti gli elementi scoppiettanti dei meccanismi comici e del linguaggio, il *serium* in Plauto esiste⁹. Ma anche con il comico, Plauto fu un grande propagandista a favore degli antielleni, cioè del partito conservatore catoniano che trovava consensi ampi negli strati popolari legati al mondo agricolo. Non a caso, benché non sia facile ricondurre a una dialettica troppo stretta i personaggi delle commedie dell'ampio *corpus* plautino, i servi di campagna in Plauto paiono sempre migliori di quelli di città. Lo dimostra per esempio la prima scena della *Mostellaria*, dove il *servus rusticus*, Grumione, rozzo ma di sani principi, rimprovera la vita dissoluta di chi vive 'alla greca' al *servus urbanus*, Tranione, per cui per altro il pubblico – al di là delle proprie punte nostalgiche – doveva parteggiare per la superba esibizione intellettuale¹⁰. E anche nelle parole del vecchio Megaronide nella prima scena del *Trinummus* non è difficile leggere un riflesso del pensiero tradizionalista del tempo¹¹.

Plauto è talmente distante dall'ideologia e dal mondo borghese della *Nea*¹² che siamo quasi portati a pensare che i modelli greci siano per lui solo un pretesto strumentale per dar sfogo

⁹ RUBINO 1995.

¹⁰ *Most.* 20-4: *Nunc, dum tibi lubet licetque, pota, perde rem, / corrumpere erilem adolescentem optimum; / dies noctesque bibite, pergraecamini, / amicas emite, liberate: pascite / parasitos: opsonate pollucibiliter* ("Ora, finché ti va e ti è concesso, trinca, spendi, corrompi il bello schiavetto; bevete notte e dì, come Greci da strapazzo, comprate ragazze, liberatele; ingrassate parassiti, ...").

¹¹ *Trin.* 28-38: *Nam hic nimium morbus mores invasit bonos; / ita plerique omnes iam sunt intermortui. Sed dum illi aegrotant, interim mores mali / quasi herba inrigua succrevit uberrime; / neque quicquam hic nunc est vile nisi mores mali; / eorum licet iam metere messem maxamam. / Nimioque hic pluris pauciorum gratiam / faciunt pars hominum quam id quod prosint pluribus. / Ita vincunt illud conducibile gratiae, / quae in rebus multis opstant odiosaeque sunt / remoramque faciunt rei privatae et publicae* ("Qui un morbo ha attaccato con forza i buoni costumi: così per la maggior parte essi sono ormai tutti estinti e, mentre sono preda della malattia, nel frattempo i cattivi costumi crescono rigogliosi come un'erba ben annaffiata. Solo questi cattivi costumi si trovano adesso a poco prezzo e di essi si può ormai fare un raccolto bell'abbondante. Qui gran parte della gente giudica molto più importante entrare nelle buone grazie dei nobili che fare quel che giova al popolo. Così sull'interesse comune vincono i favoritismi, che ostacolano molte imprese, creano invidie e intralciano nel privato e nel pubblico").

¹² LANA 1947, 49-51.

alla sua fantasia e, soprattutto, per dissimulare il suo messaggio politico. In tal senso l'esperienza di Nevio aveva lasciato il segno.

Di tutt'altro tenore è l'esperienza di Terenzio. Di come il suo rapporto con il popolo fosse sostanzialmente difficile fornisce, com'è noto, una testimonianza significativa il prologo dell'*Hecyra*, una delle commedie terenziane più originali rispetto alla tradizione della palliata precedente, che per ben due volte dovette essere interrotta perché il pubblico strepitando abbandonò la rappresentazione preferendo una volta lo spettacolo dei lottatori e di un funambolo e la seconda quello dei gladiatori¹³.

Nella comunicazione tra autore e pubblico, conta la corrispondenza tra 'dialogo drammatico' e 'dialogo reale', fondamentale più ancora per la commedia che per la tragedia. È evidente dunque che tra Terenzio e il suo pubblico c'è un problema di comunicazione¹⁴. Potremmo dire, con buona pace di tutti, che essi non parlano la stessa lingua. E prova significativa di questo difetto di comunicazione si può ritrovare anche nella pressoché totale assenza nel teatro terenziano di quegli elementi metateatrali, sia nella struttura drammatica delle commedie sia nei dialoghi dei protagonisti, che caratterizzano così frequentemente l'opera di Plauto¹⁵. Nelle sei commedie terenziane l'illusione scenica non

¹³ *Hec. 29-42: Hecyram ad vos refero, quam mihi per silentium / numquam agere licitumst; ita eam oppressit calamitas. / Eam calamitatem vostra intellegentia / sedabit, si erit adiutrix nostrae industriae. / Quom primum eam agere coepi, pugilum gloria / (funambuli eodem accessit exspectatio), / comitum conuentus, strepitus, clamor mulierum / fecere ut ante tempus exirem foras. / Vetere in noua coepi uti consuetudine / in experiundo ut essem; refero denuo. / Primo actu placeo; quom interea rumor uenit / datum iri gladiatores, populus conuolat, / tumultuantur clamant, pugnant de loco: / ego interea meum non potui tutari locum* ("Vi presento 'La suocera', che non mi è mai stato concesso di rappresentare senza schiamazzi, tanto l'ha colpita la sventura. A placare questa sventura sarà la vostra comprensione, se vorrà venire in soccorso al nostro impegno. Quando la prima volta incominciai la rappresentazione, il tributo ai pugili (nello stesso momento si aggiunse anche l'attesa di un funambolo), i capannelli di gente, le grida, il chiasso delle donne fecero sì che dovessi uscire fuori anzi tempo. Essendo la commedia nuova, metto in pratica la vecchia consuetudine: la ripresento una seconda volta. La prima scena piace: nel mentre, si sparge la voce che si sarebbero esibiti i gladiatori, il popolo fugge in massa, fanno chiasso, gridano, lottano per il posto: nel frattempo io il mio posto non sono riuscito a difenderlo").

¹⁴ Sulla specificità del discorso drammatico nelle sue intersezioni con la retorica e il discorso politico cfr. RABAZA, PRICCO, MAIORANA 2006, 314-5, 318, 321, 332.

¹⁵ GONZÁLEZ VÁZQUES 2004, s.v. «concedo».

viene rotta, tra scena e platea c'è un muro. Ma il problema è solo teatrale o piuttosto ideologico? In altre parole, Terenzio veniva fischiato perché non faceva ridere oppure perché il suo mondo, personaggi, idee non venivano accettate?

L'incomprensione nasce *ab origine* dall'educazione che ricevette nell'ambiente aristocratico in cui, ancora giovane, si formò e fece le sue prime esperienze letterarie. È la stessa *Vita Terentii* svetoniana, tramandata dal grammatico tardoantico Donato e principale fonte biografica sul poeta latino, a narrarci come, educato alle arti liberali e affrancato dal senatore Terenzio Lucano, egli fu in grande familiarità con Scipione l'Africano e Caio Laelio¹⁶, entrambi personaggi facenti parte di quella classe politica che promosse l'espansione di Roma nel Mediterraneo orientale e che aveva da tempo dedicato attenzione alla cultura ellenistica e alle sue realizzazioni politiche, cercando di promuovere un retroterra intellettuale che sostanziasse la sua azione. In tal senso bisogna ricordare almeno l'esempio di Ennio, che Fulvio Nobiliore portò con sé nella sua campagna contro gli Etoli, e che per ricordo di quella campagna compose l'*Ambracia*. I meriti di Ennio nei confronti della classe dirigente romana furono riconosciuti anche dagli Scipioni, che dopo la morte del poeta ne fecero collocare un busto nella tomba di famiglia.

È lecito pensare che, una generazione dopo Plauto, la classe aristocratica e filo ellenizzante, in ascesa sulla scena politica di Roma, volesse una voce che potesse contrapporsi alla propaganda del partito conservatore ancora viva nell'eco delle rappresentazioni plautine. La figura di Terenzio, giovane intellettuale talentuoso, *Afer* di Cartagine, dunque né greco né romano, ben si prestava a questo ruolo e né i suoi protettori né Terenzio stesso fecero nulla per negare questa evidenza.

¹⁶ Svet. *Vita Ter.* 1: *Publius Terentius Afer, Carthagine natus, serviit Romae Terentio Lucano senatori, a quo ob ingenium et formam non institutus modo liberaliter sed et mature manumissus est. [...] Hic cum multis nobilibus familiariter vixit, sed maxime cum Scipione Africano et C. Laelio* ("Publio Terenzio Africano, nato a Cartagine, fu schiavo a Roma del senatore Terenzio Lucano, che per il suo ingegno e la sua bellezza non solo lo educò alle arti liberali, ma anche, ben presto, lo affrancò").

La prima commedia di Terenzio, l'*Andria*, fu infatti rappresentata ai *Ludi Megalenses*, giochi probabilmente organizzati sotto la protezione degli Scipioni nel 167 a.C., dopo il trionfo di Lucio Emilio Paolo, vincitore a Pidna. Ma soprattutto, come ci narrano le didascalie delle due commedie¹⁷, Scipione l'Emiliano e suo fratello per i giochi funebri in memoria del padre nel 160 a.C. scelsero per la rappresentazione proprio gli *Adelphoe* e l'*Hecyra* terenziani, nonostante l'insuccesso totale di quest'ultima alla sua prima uscita. I vecchi e alcune diverse e innovative figure femminili dovevano essere personaggi e temi adatti all'insieme.

Dal canto suo Terenzio quando, consapevole dell'appoggio del partito filellenico in ascesa, decide di emulare lo stile di Plauto per sostituirsi nel favore popolare con due commedie di grande successo, l'*Eunuchus* e il *Phormio*, scatenando così l'accusa da parte del rivale Lusio Lanuvino¹⁸ non più soltanto di essersi fatto ispirare nella stesura delle sue commedie dai suoi potenti amici, ma addirittura di essere un loro prestanome, non respinge energicamente l'accusa – che aveva forse un fondo di verità –, ma, al contrario, esalta l'operato di questi *homines nobilis* (*Ad.* 15), evidenziando il favore popolare di cui essi godevano. Motivo per cui è lecito pensare che l'espressione *isti malevoli* (*ibid.*) vada estesa, oltre che a Lusio, agli esponenti del partito avversario¹⁹.

¹⁷ *Ad. did.*: *Incipit Terentii Adelphoe, acta ludis funebribus L. Aemilio Paulo quos fecere Q. Fabius Maxumus P. Cornelius Africanus* ("Iniziano I fratelli di Terenzio, rappresentati in occasione dei giochi funebri istituiti da Q. Fabio Massimo e P. Cornelio Africano in onore di L. Emilio Paolo"). *Hec. did. I*: *Incipit Terentii Hecyra ... Relata est Lucio Aemilio Paulo ludis funeralibus ...* ("Inizia La suocera di Terenzio ... Fu rappresentata durante i giochi funebri in onore di Lucio Emilio Paolo ..."); *Hec. did. II*: *Incipit <Terentii> Hecyra ... Relata est iterum L. Aemilio Paulo ludis funebribus ...* ("Inizia La suocera di Terenzio ... Fu rappresentata una seconda volta durante i giochi funebri in onore di L. Emilio Paolo").

¹⁸ POSANI 1943. Cfr. anche i più recenti STEIN 2013 e DÉR 1989.

¹⁹ *Haut. prol.* 22-4: *Tum quod malevolus vetus poeta dictitat / repente ad studium hunc se explicasse musicum, / amicum ingenio fretum, haud natura sua...* ("Poi un vecchio poeta velenoso va a dire che lui si è buttato a scrivere commedie affidandosi all'ingegno degli amici e non alle sue capacità..."). *Ad.*, *prol.* 15-21: *Nam quod isti dicunt malevoli, homines nobilis / hunc adiutare adsidueque una scribere, / quod illi maledictum vehemens esse existunt, / eam laudem hic ducit maxumam quom illis placet / qui vobis univorsis et populo*

La questione di quanto tali elementi riconducibili a precisa propaganda in Terenzio fossero più o meno voluti o generalmente indotti dall'ambiente in cui viveva ci costringerebbe ad affrontare l'astratta e scontata questione del rapporto tra intellettuale e potere. È certo però che Terenzio era ben consapevole di essere portavoce di un'ideologia aristocratica, conservatrice e filoellenizzante, in netta contrapposizione con quella popolare, agricola e antiellenica di Plauto.

Tale contrapposizione ideologica si riflette pienamente in tutti gli aspetti della drammaturgia dei due commediografi latini. Innanzi tutto di certi protagonisti. Senza dubbio il rapporto con i modelli greci veniva da Terenzio recuperato rispetto a Plauto con maggiore aderenza per poter promuovere i costumi di vita ellenizzanti, ma al tempo stesso superati attraverso l'assimilazione che del pensiero greco stava via via iniziando ad attuare la società romana. Significativa appare in tal senso la caratterizzazione profondamente diversa dei medesimi personaggi, su tutti il personaggio del *servus*.

Mentre Plauto consacra ruolo e intelligenza dello schiavo, i servi terenziani non soltanto non sono *regisseur* e vincenti, ma non partecipano neppure alle azioni decisive. Pensiamo per esempio a Parmenione in *Hecyra* che ben rappresenta il passaggio dal ruolo demiurgico del *servus callidus* a quello meramente comico del *servus currens*²⁰. Fare dei servi il centro della propria espressione teatrale e comica fa adorare Plauto da un mondo plebeo. La polemica lucida e coerente di Terenzio verso il servo demiurgo²¹ è invece quella di chi proviene e appartiene ad una

placent, / quorum opera in bello in otio in negotio / suo quisque tempore usust sine superbia ("Quanto infatti dicono questi invidiosi, cioè che uomini nobili spesso lo aiuterebbero e scriverebbero insieme a lui, questa che loro ritengono essere una terribile accusa, lui la ritiene una grandissima lode, visto che piace a quelli che piacciono a voi tutti e al popolo, della cui opera ciascuno in guerra, in tempo di pace e negli affari può godere al momento opportuno senza che lo facciano pesare").

²⁰ *Hec. 409-14: Adest Parmeno cum pueris: hunc minimest opus / in hac re adesse ... /... aliquo mihi ist / hinc ablegandu' dum parit Philumena* ("Arriva Parmenone con i garzoni: non è affatto bene che si immischi nella faccenda ..., devo spedirlo in qualche posto via da qui mentre Filomena partorisce").

²¹ PADUANO 2005, 301-4.

classe più alta e necessariamente, fisiologicamente più conservatrice. Come quella appunto degli Scipioni.

Se oggi l'accostamento di Terenzio all'ambiente scipionico è scontato e ricorrente – se pur per la verità in termini spesso generici²² –, come si è già detto la critica arriva a delineare tardi un impegno politico e ideologico nel suo teatro. È solo alla fine degli anni '40 del Novecento che nel panorama critico italiano un saggio di Italo Lana delinea in modo decisivo la figura di Terenzio come portavoce del movimento filellenico in Roma al tempo degli Scipioni²³, ispirando subito dopo altri studi che proponevano identificazioni tra i personaggi delle commedie e quelli della scena politica del tempo²⁴. E, sempre alla fine degli anni '40, in ambito straniero si fecero strada interpretazioni di stampo marxista, come quella dell'americano Paul Shaner Dunkin²⁵, che riducono in maniera forzata l'interpretazione della drammaturgia terenziana alla prospettiva della lotta di classe. All'inizio degli anni '70, in piena epoca di rivalutazione dell'impegno ideologico nella società e nella critica letteraria, il celebre saggio di Luciano Perelli dal titolo evocativo, *Il teatro rivoluzionario di Terenzio*²⁶, ha sì il pregio di contemperare la lettura politica dell'opera terenziana con quella critico-letteraria, evidenziandone la carica innovativa rispetto a quella dei suoi predecessori. L'aggettivo 'rivoluzionario' però portò molti fuor di strada, e, in termini stretti, Terenzio rivoluzionario non fu proprio. In tempi più recenti, le pagine più interessanti dedicate al tema della propaganda terenziana sono forse quelle che riconoscono e documentano il ruolo importante giocato da Terenzio nella codificazione dell'immagine del Circolo degli Scipioni attuata da Cicerone nei suoi dialoghi e, in generale, nella successiva letteratura latina di età augustea²⁷.

²² HANCHEY 2013, con *status quaestionis*.

²³ LANA 1947. La prospettiva di Lana è tuttavia prevalentemente estetica, tanto che lo studioso arriva ad affermare che fu proprio la preoccupazione ideologica e sociale a danneggiare la rappresentazione artistica nel teatro terenziano (68).

²⁴ P. es.: MACKENDRICK 1954; MAROTI 1960.

²⁵ DUNKIN 1946.

²⁶ PERELLI 1973.

²⁷ KARAMELENGOU 2001. Cfr. anche, precedentemente, CICU 1978.

Nella coscienza critica attuale, per tornare alla domanda che ci siamo posti all'inizio, possiamo oramai affermare che il teatro terenziano può senza dubbio definirsi teatro di propaganda, liberandoci dai pregiudizi che tale termine talvolta porta ancora oggi con sé. Se preferiamo, in altri termini, possiamo anche dire che il teatro di Terenzio può apparire sì portatore di *humanitas*, ma di una *humanitas* suggerita silenziosamente dalla più importante famiglia politica della metà del II secolo a.C.

Per comprendere, tuttavia, la difficoltà a ricondurre sotto etichette 'critiche' situazioni culturali complesse, converrà forse ricordare qui l'enigmatica conclusione degli *Adelphoe*.

In questa commedia, l'ultima e la più matura di quelle terenziane, pure scritta dal suo autore ancora in giovane età, la problematica sociale potremmo dire 'progressista', ovvero il rapporto tra ricchi e poveri visto in chiave non solo di sperequazione economica, ma soprattutto, da una parte, di sopruso e sopraffazione, di accondiscendenza obbligata²⁸, e, dall'altra, di dovere di assistenza nei momenti di necessità²⁹, traspare in controluce *a latere* della tesi principale³⁰. Che è quella che sostiene un nuovo modello di educazione liberale e del rapporto genitoriale rispetto a quello proposto dal *mos maiorum*. Ma, nel finale della com-

²⁸ Ad. 299-304 [Geta, *servus*]: *Nunc illud est quom, si omnia omnes sua consilia conferant / atque huic malo salutem quaerant, auxili nil adferant, / quod mihique eraeque filiaeque eriliat. Vae misero mihi! / Tot res repente circumvallant se unde emergi non potest: / vis egestas iniustitia solitudo infamia. / Hoccin saeculum! O scelera, o genera sacrilega, o hominem impium!* ("Ora siamo arrivati al punto che, se anche tutti offrissero tutti i loro consigli e cercassero una soluzione per questo male, non sarebbero di nessun aiuto né a me, né alla padrona, né a sua figlia. Me misero! Tante disgrazie ci assediano da non riuscire a venirne fuori: violenza povertà ingiustizia abbandono disonore. Ecco i nostri tempi! Che delitti, che razza di empietà, che uomo privo di valori!").

²⁹ Ad. 500-4 [Egione, *senex*]: *Sed, Demea, hoc tu facito cum animo cogites: / quam vos facillime agiti, quam estis maxime / potentes dites fortunati nobiles, / tam maxime vos aequo animo aequa noscere / oportet, si vos vultis perhiberi probos* ("Ma, Demea, cerca di riflettere con coscienza: quanto più facilmente voi agite, quanto più siete potenti ricchi fortunati nobili, tanto più sarebbe opportuno che riconosceste con animo giusto quanto è giusto, se volete essere stimati onesti").

³⁰ BERTINI, FAGGI, REVERDITO 1989, 728-9 n. 19 e n. 29.

media, proprio questo modello di educazione progressista entra sorprendentemente in crisi³¹.

Nel monologo che apre la IV scena dell'ultimo atto, quando il *senex rusticus* Demea riflette amaramente su quanto sarebbe stata più semplice la sua esistenza se avesse seguito un'etica di comportamento più aperta come ha fatto il fratello, il *senex urbanus* Micione³², e di conseguenza, con esiti di scena prossimi alla farsa, si converte nelle scene finali ai nuovi modelli etici e comportamentali³³, nello spettatore/lettore sorge così la consapevolezza di quanto Terenzio – poeta di 'propaganda' – fosse incapace di accettare una semplificazione così lineare al problema delicatissimo del passaggio al nuovo sistema di valori.

Caterina Mordegia
Università di Trento
caterina.mordegia@unitn.it

ENGLISH TITLE

Terence's 'Propaganda' Theatre

ABSTRACT

Critical-interpretive updating notes on Terence's role as the spokesman for the pro-Hellenic and aristocratic political propaganda of the Roman elite headed by the Scipio family, a role he lived with awareness but not without conflict.

KEYWORDS

Terence – Plautus – Nevius – Latin Comedy – Political Propaganda – Scipionic Circle

³¹ PADUANO 2005, 304. BERTINI, FAGGI, REVERDITO 1989, 732 n. 44.

³² *Ad.* 855-81; in particolare 877-9: *Age age, nunciam experiamur contra ecquid ego possiem / blande dicere aut benigne facere, quando hoc provocat. / Ego quoque a meis me amari et magni pendi postulo* ("Su, forza, visto che mi provoca, proviamo al contrario a vedere se sono capace di dire una lusinga o fare del bene. Anche io chiedo di essere amato e stimato dalla mia famiglia").

³³ *Ad.* 958-97; in particolare 991: *... ecfundite, emite, facite quod vobis lubet* ("... spendete, comprate, fate quel che vi pare").

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BERTINI F., FAGGI V., REVERDITO G. (edd.), Terenzio, *Commedie*, Milano 1989 (e ristampe).
- BURY E., *Comédie et science des mœurs. Le modèle de Térence aux XVI^e et XVI^e siècles*, «Littératures classiques» 27, 1996, 125-35.
- CICU L., *L'originalità del teatro di Terenzio alla luce della nuova estetica e della politica del circolo scipionico*, «Sandalion», 1, 1978, 73-121.
- CROCE B., Terenzio, in *Poesia antica e moderna*, Bari 1941, 1-30 (= Id., *Intorno alle commedie di Terenzio*, «Critica» 34, 1936, 401-23).
- DE SAINTE-BEUVE A., *Térence*, in *Nouveaux Lundis*, t. V, Paris 1872 (2 rist.).
- DÉR K., *Terence and Luscius Lanuvinus*, «AAntHung» 32, 1989, 283-97.
- DUNKIN P.S., *Post-Aristophanic Comedy. Study in the Social Outlook of Middle and New Comedy at Both Athens and Rome*, Urbana 1946.
- DUPONT F., *L'acteur-roi ou le théâtre dans la Rome antique*, Paris 1985 (trad. it. *Teatro e società a Roma*, Bari 1991).
- DELOINCE-LOUETTE Ch., VIALLETON J.-Y. (sous la direction de), *Lire Térence, de Donat à l'abbé d'Aubignac*, «Exercice de rhétorique» 10, 2017 <<https://journals.openedition.org/rhetorique/550>> (ultima consultazione: 19/06/2022).
- DO ESPÍRITO SANTO A., *Leituras de Terêncio na Literatura Latina Medieval*, in *Estudios sobre Terencio*, edd. A. Pociña, B. Rabaza, M^a Fátima Silva, Granada 2006, 403-30.
- GONZÁLEZ VÁZQUES C., *Diccionario del teatro latino. Léxico, dramaturgia, escenografía*, Madrid 2004.
- GONZÁLEZ VÁZQUES C., *Los caminos de Terencio*, in *Ancient Comedy and its Reception. Essays in Honor of J. Henderson*, ed. by S. Douglas Olson, Berlin 2013, 637-53.
- HANCHEY D.P., *Terence and the Scipionic Grex*, in *A Companion to Terence*, edd. A. AUGOUSTAKIS, A. TRAILL, Malden-Oxford-Chichester 2013, 113-31.
- KARAMALENGOU H., *Le théâtre de Térence et l'image cicéronienne du "cercle de Scipion"*, «Bulletin de l'Association Guillaume Budé: Lettres d'humanité», 60, 2001, 357-78.
- LANA I., *Antologia della palliata*, Padova 1966 (ora in *Il latino. Identità di una cultura*, a cura di P. Paradisi, Bologna 2022).

- LAWTON H.W., *Contribution à l'histoire de l'humanisme en France : Térence en France au XVI^e siècle, éditions et traductions*, Paris 1926 (repr. *Térence en France au XVI^e siècle*, Paris 1970-2, 2 vols).
- MACKENDRICK P., *Demetrius of Phalerum, Cato and the Adelphoe*, «RFIC» 82, 1954, 18-35.
- MAROTI E., *Terentiana*, «AAntHung» 77, 1957, 129-67.
- MUNZI L., recensione a PERELLI 1973, «RFIC» 104, 1976, 341-5.
- PADUANO G., *Il teatro antico*, Roma-Bari 2005.
- PERELLI L., *Il teatro rivoluzionario di Terenzio*, Firenze 1973.
- POSANI M.R., *La figura di Luscio Lanuvino e la sua polemica con Terenzio*, «Atti della R. Accad. d'Italia, Memorie della classe di Scienze morali e storiche, Serie VII», vol. IV, 1943, 151-62.
- RABAZA B., PRICCO A., MAIORANA D., «La poética dramática: Terencio como programa retórico», in *Estudios sobre Terencio*, edd. A. Pociña, B. Rabaza, M^a Fátima Silva, Granada 2006, 313-32 (in particolare 314-5, 318, 321, 332).
- RUBINO M., *Plauto e il teatro dell'impegno*, in *Atti dei convegni 'Il mondo scenico di Plauto' e 'Seneca e i volti del potere'*, Genova 1995, 43-7.
- STEIN M., *Der Dichter und sein Kritiker: Interpretationsprobleme im Prolog des Terenzischen «Eunuchus»*, «RhM» 146.2, 2003, 184-217.
- TALADOIRE B., *Terence. Un théâtre de la jeunesse*, Paris 1972.
- TRAINA A., *Terenzio e il movimento filoellenico in Roma*, «RFIC» n.s. 25, 1947, 44-80, 155-75.
- VILLA C., *La lectura Terentii*, Padova 1984, 2 voll.

SOTERA FORNARO

Il potere della parola tragica nelle *Note all'Antigone* di Friedrich Hölderlin

1. Nel 1804, poco prima di sprofondare in un lunghissimo periodo di confusione e follia e isolarsi dal resto del mondo, Friedrich Hölderlin pubblicò la traduzione dell'*Edipo Re* e dell'*Antigone* con delle *Note* a commento, il cui linguaggio denso, allusivo, talora decisamente enigmatico, rappresenta una sfida continua ma necessaria a chi voglia indagare il fenomeno del tragico e l'influenza che l'idea di tragico, sia per analogia che per opposizione ai modelli greci, ha esercitato sulla cultura moderna. Con le *Note*, Hölderlin intendeva dare una nuova lettura della tragedia greca distinguendola da quella moderna. Scopo di questo contributo è esaminare le implicazioni di una delle più celebri e citate asserzioni nelle *Note all'Antigone*, ricollegandola direttamente al tema e al testo della tragedia che il poeta stava commentando¹.

In un passo delle note, Hölderlin scrive: «*La parola greco-tragica è mortalmente fattuale, poiché il corpo di cui prende possesso uccide realmente*», «*Das griechisch tragische Wort ist tödlich faktisch, weil der Leib, den es ergreift, wirklich tötet*» (corsivi di Hölderlin)². Cosa vuol dire?

2. Nella frase, il soggetto del verbo *töten*, 'uccidere' è *der Leib*, quindi è il corpo afferrato della parola a uccidere, non

¹ Perciò questo contributo si distingue da altri pregevoli studi che hanno cercato di interpretare le *Note* dal punto di vista filosofico. Tra questi, qui si segnala MECACCI 2001, con bibliografia precedente e il saggio introduttivo di Remo Bodei a HÖLDERLIN 1989 (pp. 1-71). Si dispone adesso di un formidabile strumento per conoscere Hölderlin nei due volumi delle opere a cura del compianto Luigi Reitani. Le *Note alle traduzioni da Sofocle* sono contenute nel volume REITANI 2019, dalla cui traduzione qui si cita, commento e bibliografia pp. 1509-19.

² HÖLDERLIN 1994, 918.

la parola stessa. L'accento cade su *wirklich*, 'realmente', che ribadisce e accentua *faktisch* contenuto nell'aggettivo composto precedente, che ha valore causativo³. Una parola in grado di 'afferrare, rapire' (*ergreifen*) un corpo è una parola che ha carattere divino: Hölderlin usa varie volte il verbo *ergreifen* nelle stesse *Note*, a proposito della divinità che si impossessa dell'essere umano, ad esempio dove si parla «dello spirito del tempo e della natura, l'elemento celeste che rapisce l'uomo (was den Menschen *ergreift*)»⁴. La parola divina ha perciò il potere di prendere l'uomo, di abitarlo, di invasarlo; ma quando questo accade, l'uomo, che è finito, diviene ricettacolo dell'infinito e perciò resta annientato: da qui la tragedia, nella quale la divinità è «presente nella figura della morte»⁵. Per dire «presente», Hölderlin usa *gegenwärtig* in senso etimologico, ossia 'che si rivolge contro'⁶. La divinità, che ha afferrato l'uomo, gli si rivolge contro e nella figura della morte lo riconduce alla sua finitezza. La parola greco-tragica descriverebbe proprio questo processo e apparirebbe sempre legata alla morte fisica, come celebrazione della presenza della morte e dell'acquisizione da parte dell'uomo della consapevolezza della sua finitudine⁷. Nel lutto (*Trauer*, che è la prima parte del termine *Trauerspiel* con cui anche Hölderlin traduce la parola 'tragedia') si rivela la divinità attraverso la parola tragica. Così leggiamo nel distico intitolato *Sofocle*:

Molti cercarono invano di dire con gioia ciò che è più gioioso
Qui finalmente mi parla, qui si rivela nel lutto⁸.

³ Jochen Schmidt spiega *faktisch* come *faktiv*, da comprendersi dunque come "che causa", "che ha un effetto": HÖLDERLIN 1994, 1391.

⁴ REITANI 2019, 774.

⁵ REITANI 2019, 778.

⁶ BINDER 1992, 160.

⁷ Sulla condizione umana al centro del teatro occidentale vedi da ultimo PADUANO 2020.

⁸ REITANI 2015, 771: *Viele versuchen umsonst das Freudigste freudig zu sagen / Hier spricht endlich es mir, hier in der Trauer sich aus.*

3. L'uso del sostantivo *Leib* da parte di Hölderlin, nel momento in cui sta commentando l'*Antigone*, acquista un peso specifico: l'azione dell'*Antigone* inizia da un 'corpo' conteso, quello di Polinice, di cui prendono metaforicamente possesso le parole pronunciate da Creonte con il suo editto, vietando di seppellirlo. *Leib* indica la dimensione materiale, fragile ed effimera dell'esistenza umana, connota il corpo mortale oppure il cadavere, e nella traduzione hölderliniana si riferisce appunto al corpo di Polinice (*Polynikes Leibe*, al verso 28, per il greco: Πολυνείκους νέκυν, letteralmente il «cadavere di Polinice»). Il termine ricorre ancora al v. 426, nelle parole della guardia, e soprattutto al v. 937 (= 903 del testo greco), dove è la stessa Antigone a definire il suo atto e a lamentarsi: [...] *Nun, Polynikes, / Indem ich decke deinen Leib, erlang' ich dies*, «Ecco Polinice, per aver coperto il tuo corpo, ricevo ciò (scil. sono punita)»: qui *Leib* traduce il termine greco δέμας, come al v. 945, dando pregnanza a un'espressione perifrastica in greco (Δανάας ... φῶς).

4. Nell'asserzione che stiamo commentando, Hölderlin pensa al linguaggio come forma di possesso, anticipando formulazioni di Friedrich Nietzsche nella *Genealogia della morale*: coloro che esercitano il dominio impongono con una parola il suggello definitivo a ogni cosa e a ogni evento e in tal modo se ne appropriano⁹. Tale pretesa di possesso appartiene alla parola di Creonte nell'*Antigone*. Non meraviglia pertanto, sebbene non sia stato notato, che la frase «Das griechisch tragische Wort ist tödlich faktisch, weil der Leib, den es ergreift, wirklich tötet» dipenda dalla lettera del v. 496 della tragedia, ossia dalle parole con cui Antigone sfida Creonte: Θέλεις τι μείζον ἢ κατακτεῖναι μ' ἐλών; «cosa vuoi fare di più che *uccidermi*, avendomi *presa*?». Creonte, in realtà, non ha preso in prima persona Antigone, è stata la guardia a farlo (v. 400: «questa che mi conduci, dove e come l'hai presa?», Ἄγεις δὲ τήνδε τῷ τρόπῳ πόθεν λαβών;). Tuttavia è stata la pa-

⁹ NIETZSCHE 1984, p. 15. Sulla *Semantica del potere* vedi HAN 2019, 37-60.

rola di Creonte, in forma di divieto della sepoltura e poi come ordine verso la sentinella di catturare ad ogni costo il colpevole della prima sepoltura, a 'prendere' Antigone e la morte è l'unica conseguenza di questa cattura. Ad Antigone che gli chiede «cosa vuoi più che uccidermi dopo avermi presa?», Creonte risponde: Ἐγὼ μὲν οὐδέν· τοῦτ' ἔχων ἅπαντ' ἔχω, «Io nulla: avendo questo ho tutto».

La risposta di Creonte testimonia la sua arroganza e anche la sua insipienza: perché proprio la morte di Antigone, invece di soddisfarlo e realizzare il suo editto, lo priverà di ogni cosa e lo annienterà.

5. Nella capacità omicida della parola consiste per Hölderlin la differenza tra parola tragica greca e parola tragica moderna, o meglio: sia la parola tragica greca che quella tragica moderna sono capaci di uccidere. Ma nella prima l'omicidio avviene senza alcun processo razionale: la parola si impossessa dell'essere umano e in questo stato di invasamento, di *trance*, lo spinge ad uccidere. Nella seconda, invece, la parola annuncia quello che avverrà, sotto la forma della profezia, ad esempio, o della maledizione: l'esito omicida è una conseguenza tardiva della parola, e nel tempo che intercorre tra la profezia e la sua realizzazione all'uomo è concessa la libertà di cambiare il proprio destino. Tra le tragedie greche, l'*Edipo a Colono* sembra ad Hölderlin la più moderna¹⁰: lì Edipo sceglie di morire e le sue maledizioni verso i figli lasciano aperta una possibilità che questi recedano dai loro propositi.

Il tempo, perciò, marca la differenza tra tragedia greca e tragedia moderna. Nella prima tutto accade immediatamente, nella cornice stessa dell'evento tragico, e non vi è alcuna apertura al

¹⁰ REITANI 2019, 779: «Una forma patriottica [cioè: moderna] [...] non terminerà propriamente con l'uccisione o con la morte, poiché on questo va contenuto il tragico, ma piuttosto nel senso dell'*Edipo a Colono*, sicché la parola pronunciata con una bocca invasata risulta terribile e uccide; ma non nel modo contenibile dei greci, cioè nello spirito atletico e plastico, dove la parola prende possesso del corpo affinché questo uccida».

futuro. La seconda, invece, si apre allo spazio extrascenico attraverso la riflessione e l'avvio di un processo intellettuale. Da qui consegue che la tragedia greca, con il suo tempo e ritmo istantaneo, è impensabile senza rappresentazione, senza messa in scena; la tragedia moderna, invece, è parola che si rivolge alla mente, prima che al corpo, e pertanto può essere anche solo letta.

6. Non è stato abbastanza notato il fatto che la distinzione di Hölderlin tra tragedia greca e tragedia moderna avviene sulla base del relativo aspetto performativo¹¹. Hölderlin sembra pensare la tragedia greca nei termini di un evento che coinvolge innanzitutto il corpo e forse esclusivamente il corpo. La parola tragica greca si incarna, è *embodied*, con termine moderno. Probabilmente il poeta ha in mente un rito originario, in cui il gesto e l'azione hanno il ruolo principale, non la parola. La tragedia si sviluppa perciò come uno scontro tra corpi, come agone fisico. Da qui la similitudine con la quale Hölderlin mette a confronto tre tragedie sofoclee:

Il raggruppamento di tali personaggi è, come nell'*Antigone*, paragonabile a una gara di corridori, in cui colui che per primo stenta a riprendere fiato e urta l'avversario ha perso, mentre la lotta nell'*Edipo* può essere paragonata a un pugilato, e quella dell'*Aiace* a una gara di scherma¹².

Niente dell'arte e della cultura greca può essere compreso senza il corpo; la virtù atletica degli eroi omerici significa virtù morale e così anche la tragedia greca va intesa come un agone fisico, performativo, in cui parola e gesto si fondono. Anche in altri luoghi, ad esempio in una celebre lettera all'amico Casimir Ulrich Böhlendorff, Hölderlin parla dell'importanza di comprendere il significato del corpo per i Greci, un popolo che attraverso il corpo sapeva percepire la realtà e ordinarla armonicamente, prima

¹¹ Mi sembra che sia stato solo notato da CASTELLARI 2018, spec. 50-60, nel suo ormai fondamentale e ricchissimo libro.

¹² REITANI 2019, 781.

ancora che con l'intelletto¹³. Il coinvolgimento fisico, perciò, non interessa solo gli attori, ma chiunque partecipi all'evento tragico. Per Hölderlin questo aspetto differenzia tragedia greca e tragedia moderna sostanzialmente: nella prima il coinvolgimento fisico di coloro che prendono parte all'evento tragico è essenziale e necessario. Nella seconda, invece, è essenziale e necessario il coinvolgimento spirituale e intellettuale: questo perché la parola nella tragedia greca rappresenta un conflitto infinito e doloroso per chi ne prende fisicamente parte, nella tragedia moderna, invece, diventa un'espressione razionale, come una profezia o una maledizione.

7. A reggere l'argomentazione di Hölderlin sembra esserci la distinzione non esplicitata tra una tragedia originaria, o meglio evento tragico originario, e la tragedia come forma storica e artistica. L'evento tragico si genera, secondo Hölderlin, per il bisogno o la pretesa dell'essere umano di unirsi al dio o di identificarsi con il dio o di sostituirsi ad esso. Tale evento viene reso rappresentabile, cioè comprensibile, nella tragedia come genere drammatico, che ripete sempre lo stesso schema, ossia come un uomo si unisca a dio, per *hybris* oppure per estrema devozione, e venga annichilito da questa simbiosi impossibile, perché l'infinito non può essere contenuto nel finito. Le variazioni dei miti tragici, raccontano sempre lo stesso modello tragico, e perciò esigono la presenza della morte e del lutto, componente indispensabile della tragedia che mette in scena la presa di coscienza, da parte dell'uomo, della sua finitezza, acquisita attraverso la sua aspirazione all'infinito, della presa d'atto della sua mortalità, proprio nel momento in cui ha aspirato ad unirsi con la divinità. Pertanto, la divinità è presente nella tragedia «nella figura della morte»¹⁴.

¹³ Cfr. la lettera a Casimir Ulrich Böhlendorff del 1802: «La natura atletica degli uomini del sud, nelle rovine dello spirito antico, mi ha reso più familiare il vero essere dei greci; grado a grado ho consociato la loro natura e la loro saggezza, il loro corpo, il modo in cui sono cresciuti nel loro clima, e la regola con cui hanno salvaguardato il genio protervo della violenza dell'elemento». Più oltre Hölderlin scrive che si comprende l'intelletto dei Greci se si comprende il loro «corpo eroico» (REITANI 2019, 1222).

¹⁴ REITANI 2019, 778.

Da qui il modello di Edipo, colui che ha preteso di sostituirsi al dio ed è stato annientato; da qui il modello Creonte, colui che ha preteso con la sua parola di dare un ordine al mondo e di impossessarsi del corpo; da qui anche il modello Antigone: se Edipo e Creonte, infatti, hanno peccato di *hybris*, Antigone agisce nel senso che le è indicato dagli dei, ma il risultato non cambia: anche Antigone viene annientata dal suo pur sacro desiderio di unirsi alla divinità. Antigone, così, viene definita da Hölderlin con il neologismo *antitheos*, termine che indica colui che «nel senso del dio, si comporta come *in opposizione* al dio»¹⁵.

‘Edipo’, ‘Antigone’, ‘Creonte’ e gli altri nomi mitologici ed eroici non sono né maschere di concetti né personaggi di racconti; si tratta piuttosto di forme simboliche, che contengono l’idea del tragico, ossia di ciò che accade quando l’uomo si incontra con il divino. Costituiscono in scena l’idea del tragico ‘incarnata’ (*embodied*). Anche le strutture formali della tragedia (il dialogo, il coro) sono forme simboliche di tale incontro tra l’uomo e il dio, dunque dell’evento tragico. Il dialogo riproduce il processo di scissione della coscienza, che acquista consapevolezza della sua finitezza, e proprio per questa tensione il dialogo riesce anche a «dilaniare la coscienza di chi ascolta»¹⁶. Così il dramma assomiglia a un «tribunale dell’inquisizione»¹⁷, e le parti che dialogano tra loro sono come «*organi sofferenti* del corpo in lotta con il dio»¹⁸. Ancora una volta la parola tragica e drammatica ‘incarna’ un evento che è spirituale.

8. Le osservazioni di Hölderlin sulla parola greco-tragica sono state accostate da Judith Butler in *La rivendicazione di Antigone*¹⁹ a quanto John L. Austin scrive nell’introduzione a *How to Do Things with Words* (1962). Il linguaggio, scrive Austin, non serve ad

¹⁵ REITANI 2019, 777 (i corsivi sono di Hölderlin).

¹⁶ REITANI 2019, 772.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ REITANI 2019, 779.

¹⁹ BUTLER 2003.

enunciare o a descrivere, ma a 'fare', a compiere un'azione. Nella vita quotidiana, azioni compiute attraverso il linguaggio sono ad esempio battezzare, sposarsi, chiedere scusa, promettere. Butler mette in luce come una tale performatività del linguaggio sia propria dell'*Antigone* di Sofocle, in cui

le parole [...] esercitano un certo potere, che non si palesa immediatamente. Esse agiscono, esercitano una forza performativa di un certo tipo, a volte sono manifestamente violente nelle loro conseguenze, come parole che costituiscono o generano violenza. In realtà, le parole sembrano talora agire in modo illocutorio, mettendo in atto l'azione stessa che nominano, nel momento in cui la nominano. Per Hölderlin ciò costituisce parte della forza micidiale della parola in Sofocle²⁰.

Tutta la fortunata interpretazione dell'*Antigone* data da Butler si basa sul principio che le parole tragiche pronunciate in scena in questa tragedia abbiano valore performativo, diventino cioè azioni. Questo riguarda anche il genere sessuale di Antigone, che è l'aspetto centrale della proposta esegetica di Butler. Ad esempio, poiché Edipo definisce Antigone e Ismene figli e non figlie, «uomini e non donne» nell'*Edipo a Colono* (v. 1368), tragedia di cui Butler non sembra considerare la cronologia relativa rispetto all'*Antigone*, allora la figlia di Edipo si comporterebbe sempre in scena come un maschio, prendendo il posto di tutti i maschi della sua famiglia²¹: questo sarebbe «un effetto delle parole che gravano su di lei»²². Ma Hölderlin non dice affatto che *tutte* le parole tragiche hanno un valore performativo; se si vuole attribuire valore performativo alla parola greco-tragica seguendo Hölderlin, esso è quello di invadere un corpo e indurlo a ucciderlo realmente.

Non si può così nemmeno accettare quel che ad esempio scrive Massimo Cacciari nell'introduzione alla sua traduzione dell'*Antigone* che porta il titolo holderliniano *La parola che uccide*:

²⁰ BUTLER 2003, 85.

²¹ «Una volta compiutosi il dramma, Antigone ha pertanto preso il posto di quasi tutti gli uomini della sua famiglia»: BUTLER 2003, 85.

²² BUTLER 2003, 85.

La parola assume questo timbro [quello dell'urlo di Antigone alla vista del cadavere nudo di Polinice, vv. 422-3] quando essa si fa effettivamente, corporalmente *toedtendfactisches*, quella parola capace di uccidere, di recare morte, di «divenire» mortale (più che *toedlich-faktisches*, meramente «assassina») che è per Hölderlin «das griechischtragische Wort», la parola greco-tragica²³.

L'esempio fornito da Cacciari è discutibile. L'urlo di Antigone, che Sofocle paragona a un «gemito acuto di uccello dolente, come quando volga lo sguardo al giaciglio del nido, vuoto, senza i piccoli» (vv. 422-3), non può proprio per la sua somiglianza a un'espressione del mondo animale essere considerato 'parola' (*Wort*) umana. Inoltre nel paragone chiamato in causa da Cacciari manca il corpo che da questa parola viene afferrato. Antigone urla come un uccello addolorato, non si rivolge a nessuno, esprime con voce inarticolata (dunque il contrario della 'parola') il suo dolore. Questo passo dell'*Antigone* serve anzi a mettere in luce, al contrario di quel che scrive Cacciari, la differenza tra il grido, il lamento, l'espressione irrazionale del dolore, e la sua introiezione attraverso la parola tagliente, precisa, che colpisce come una freccia, un'idea forse già contenuta nell'espressione formulare omerica ἔπεα πτερόεντα. L'urlo non uccide, la parola – attraverso il corpo di cui si impossessa – sì.

Philippe Lacoue-Labarthe sintetizza, pur semplificando: «C'est qui à la difference de la parole tragique proprement grecque, qui est «meurtrière» (*tödtlichfactisch*), la parole tragique moderne est «meurtrissante» (*tödtenfactisch*), ne touchant pas le corps, mais l'esprit»²⁴.

9. Dunque la parola tragica greca corrisponde ad un'azione, secondo Hölderlin, solo quando causa morte, quando uccide. La parola di Creonte "afferra" il corpo di Polinice, non può ucciderlo perché è già morto, ma negandogli la sepoltura lo uccide sim-

²³ CACCIARI 2007, v.

²⁴ LACOUÉ LABARTHE 1998, *Métaphrasis. Le théâtre de Hölderlin*, 64.

bolicamente una seconda volta: «quale coraggio c'è nell'uccidere chi è già morto?» – gli chiederà Tiresia (v. 1030). Anche la parola di Antigone “afferra” il corpo morto del fratello (vv. 71-2: «io lo seppellirò!»): Antigone chiede a Ismene persino di gridare (v. 86: καταύδα) la sua intenzione di seppellire Polinice, nonostante l'editto contrario del Re, come se dire ad alta voce il fatto equivalesse ad averlo già commesso. Il nucleo della vicenda dell'*Antigone*, perciò, ruota attorno a un corpo afferrato dalle parole, che proprio per questo si fa strumento di morte, perché innesca l'azione tragica.

La parola del Re afferra e fa prigioniera Antigone e infine la consegna alla morte, come lei stessa lamenta dolorosamente ai vv. 933-4 che Hölderlin traduce così: «*O mir! Grad vor dem Tode / Ist diß das Wort*», «Ohimé! Proprio davanti alla morte è questa la parola!» (in greco ἔπος). La parola di Creonte, parola politica, pretende di dare ordine alla *polis* e invece la sconvolge sovvertendo il posto naturale delle cose. Con il suo editto, che è editto orale, annunciato pubblicamente, e non scritto, Creonte lascia alla luce il corpo morto di Polinice destinato invece al buio; poi con la sua parola impositiva costringe al buio chi è destinato invece alla luce, Antigone: questo rovesciamento del ritmo naturale degli eventi gli costerà la morte del figlio prima e della moglie poi, come gli predice Tiresia (vv. 1064-91). Spaventato dai vaticini di Tiresia, Creonte si affretta a seppellire Polinice e si reca alla tomba di Antigone, volendo liberare la ragazza, che si è invece già impiccata. Accanto a lei c'è il figlio Emone, che prima in un gesto di rabbia sfiora minacciosamente il padre, poi rivolge la spada contro sé stesso e si uccide. Creonte ne prende il corpo tra le braccia e si presenta alla porta del palazzo, dove un messaggero gli annuncia che la moglie è morta. Alla fine della tragedia Creonte urla di aver «ucciso» sia il figlio che la moglie (1339-41): ma è stata la sua parola ad ucciderli²⁵.

²⁵ Ἄγοιτ' ἂν μάταιον ἄνδρ' ἐκποδών / ὅς, ὦ παῖ, σέ τ' οὐχ ἐκὼν κάκτανον / σέ τ' αὖ τάνδ' κτλ.

10. Se Hölderlin da una parte esalta il potere omicida della parola, dall'altra implicitamente rivela l'inutilità della retorica del potere e di ogni retorica nell'*Antigone* come di ogni altra tragedia greca, ove «tutto è discorso contro discorso, che si annulla reciprocamente»²⁶. Ne deriva una lettura dell'*Antigone* che sta agli antipodi di quella data da Butler, lettura per la quale l'*Antigone* offre un esempio del fallimento delle parole in scena, della loro superfluità, della loro ironia. Ogni uso retorico della parola, dall'auto-presentazione di Creonte con lessico soloniano come il buon garante del governo al lamento finale di Antigone costretta ad abbandonare la luce del sole, diventa un esercizio svilito di potere nel primo caso, e di senso nel secondo. L'*Antigone* smaschera l'inutilità delle parole umane e performatate pubblicamente come strumento di persuasione e pretesa di condizionamento dei fatti. I passi della tragedia dove l'inutilità della parola si rende più evidente si trovano nello scambio tra Creonte e Antigone da una parte e tra Creonte ed Emone dall'altra, confronti che finiscono in un nulla di fatto. Solo Antigone avvisa Creonte che ogni loro dialogo è privo di significato: «Che indugi? Nulla delle tue parole mi è gradito, né mai vorrei che lo diventasse. E così anche le mie parole, per la loro stessa natura, ti risuonano sgradite» (vv. 499-501).

Al contrario di quel che scrive Butler, cioè, l'*Antigone* non è la tragedia in cui le parole corrispondono ai fatti, realizzano i fatti nel momento in cui vengono pronunciate, ma al contrario in cui si misura l'inutilità delle parole rispetto ai fatti. Anche l'ironico, tagliente «che indugi?» di Antigone verso Creonte mette in luce la vacuità delle parole del Re, la loro impotenza. Le parole in scena, infatti, o non si realizzano, oppure raccontano ciò che c'è già stato, oppure, se vengono dagli dei, si proiettano in un futuro immutabile, che è come se già fosse accaduto. Antigone afferma subito «io lo seppellirò, e sarà bello per me morire con quel gesto» (vv. 71-2), ma né riuscirà effettivamente a realizzare il suo proposito, né sarà il suo tentativo a determinarne la morte, perché non morirà mentre sta commettendo la sepoltura vietata.

²⁶ REITANI 2019, 772.

L'atto linguistico di Creonte, ossia l'editto che proibisce il seppellimento, non avrà realizzazione, anzi: Creonte alla fine sarà lui stesso a trasgredire il suo stesso proclama e a dare una tomba a Polinice; ma l'editto reale è addirittura trasgredito nel momento stesso in cui è pronunciato: quando appare la guardia trafelata per raccontare il miracoloso seppellimento del cadavere, Creonte ha appena finito di emanare pubblicamente il suo divieto di sepoltura (vv. 223-331). Il seppellimento, dunque, è avvenuto contemporaneamente al discorso di Creonte, ma fuori scena. L'azione ha superato la parola e l'ha resa inefficace.

Il tempo che nella tragedia intercorre tra il pronunciare le parole e la loro realizzazione in fatti è decisivo: le parole non preannunciano mai qualcosa che accadrà, ma raccontano ciò che è già accaduto. Quando i messaggeri riferiscono i fatti, sia la prima sepoltura, sia il tentativo di Antigone di seppellire nuovamente il cadavere, sia la corsa finale di Creonte, il suo inutile tentativo di salvare Antigone, la morte di Emone e infine la morte di Euridice, i fatti sono già accaduti: non sono dunque le parole a causarli, né a diventare azioni, semmai è il contrario. I personaggi in scena ascoltano dalle parole dei messaggeri fatti sui quali non hanno nessuna capacità di intervenire, che non possono modificare, rispetto ai quali si può provare solo il sentimento di essere arrivati troppo tardi. Efficacemente, come abbiamo visto, Hölderlin scrive che questa tragedia «è paragonabile a una gara di corridori, in cui colui che per primo stenta a prendere fiato e urta l'avversario ha perso»²⁷, in cui cioè non c'è una fine della gara, una possibile mèta, un traguardo, ma una corsa continua che solo il crollo fisico di chi vi prende parte può interrompere. I personaggi e le loro parole inseguono i fatti, non il contrario, e questo mostra la totale inutilità delle parole umane, anche quando queste hanno forma impositiva di ordini impartiti da un Re: la dimostrazione di potere attraverso le parole è fallace. L'azione di Antigone, fuori scena, diventa più potente delle parole minacciose di Creonte e dei suoi divieti, e perciò Antigone può schernire il Re: perché non mi uccidi? Perché indugi?

²⁷ REITANI 2019, 781.

11. L'*Antigone*, se seguiamo l'interpretazione di Hölderlin, racconta anche di un fallimento politico. «Il tipo di svolgimento nell'*Antigone* è quello proprio di una ribellione»²⁸, scrive Hölderlin, ma questo non cambia i rapporti di potere: Creonte, infatti, resta Re nonostante la rivolta di Antigone. Non si tratta dunque di una vera rivoluzione politica²⁹, ma di un «rivolgimento totale di tutti i modi di pensare e di tutte le forme», quindi più di una rivoluzione culturale, che coinvolge, scrive ancora Hölderlin, la «forma religiosa, politica e morale»³⁰ della Grecia del tempo di Sofocle. Il confronto tra Creonte ed Emone, allora, testimonierebbe l'irruzione di una forma politica «repubblicana»³¹ in uno stato retto monarchicamente e con tentazioni autoritarie. La sepoltura, voluta da Antigone a costo della vita, testimonierebbe una ribellione morale ad una legge anch'essa arcaica, la legge scritta di Creonte, che giustifica la punizione del nemico anche oltre la morte. Le forme religiose sarebbero, sempre secondo Hölderlin, rinnovate rispetto a ciò che è «dato come qualcosa di posto», come un «dato oggettivo»³², ossia lo Zeus a cui si richiama Creonte, che non è un empio, ma anzi è preso da «pio timore». La religione istituzionalizzata e ormai sclerotizzata di Creonte viene messa in discussione da una religione nuova, quella di Antigone, che fa appello all'interiorità dell'uomo, alla sua coscienza³³. Nella traduzione di Hölderlin, infatti, Antigone, parla addirittura del 'mio' Zeus, di uno Zeus intimo, privato, come della divinità di una nuova religione del cuore. Così traduce Hölderlin i

²⁸ REITANI 2019, 780: «Die Art des Hergangs in der Antigonä ist die bei einem Aufruhr, wo es, so fern es vaterländische Sache ist, darauf ankommt, daß jedes, als von unendlicher Umkehr ergriffen, und erschüttert, in unendlicher Form sich fühlt, in der es erschüttert ist. Denn vaterländische Umkehr ist die Umkehr aller Vorstellungsarten und Formen».

²⁹ Sebbene forse Hölderlin abbia in mente la Rivoluzione francese, secondo la celebre interpretazione di BERTAUX 1969. Per una recente messa a punto della questione, in cui però non rientrano le traduzioni da Sofocle, cfr. MACOR 2017.

³⁰ REITANI 2019, 780.

³¹ REITANI 2019, 781: «La forma razionale che qui si sviluppa in modo tragico è politica e propriamente repubblicana [...]».

³² REITANI 2019, 777.

³³ BINDER 1992, 164-5.

vv. 450-1, spaziando il possessivo 'mein', che è un'aggiunta rispetto al testo greco:

KREON

Was wagtest du, ein solch Gesetz zu brechen?

ANTIGONÄ

Darum. *Mein* Zeus berichtete mirs nicht;

Noch hier im Haus das Recht der Todesgötter.

Qui si raggiunge il culmine della tragedia di Antigone, secondo Hölderlin: la resa del dativo μοι con 'mein' diventa esecutivamente fondamentale. Si tratta di una resa arbitraria dell'espressione greca che si deve tradurre «non lo ha decretato *per me* Zeus». Questo per Hölderlin è il momento della tragedia in cui Antigone viene presa dalla sua aspirazione al divino, in cui si rivolta contro tutto l'esistente affermando addirittura di avere un dio in sé, un 'suo' dio, a cui è intimamente legata. Ordine antico (Creonte) e ordine nuovo (Antigone) si trovano all'apice del conflitto, che non trova, però, un vincitore.

La ribellione sul piano della politica, morale e religiosa, un'espressione della violenza del tempo di Sofocle, pare avere un esito alla fine della tragedia «quando Creonte è quasi maltrattato dai suoi servi»³⁴, eppure la 'rivolta' rappresentata nell'*Antigone*, il rivolgimento di tutte le maniere di pensare e di tutte le forme istituzionali, questo bisogno di cambiamento, di rinnovamento totale, non si realizza. I due contendenti sono espressione di due diverse condizioni storiche: Antigone si pone all'inizio di qualcosa, Creonte invece alla fine³⁵. Rispetto all'intreccio, Creonte «vince», scrive Hölderlin, nel senso che lo *status quo* permane, non vi è nessun reale cambiamento, e la sua, per giunta, diventa una paradossale vittoria disastrosa, perché gli causa solo un dolore incommensurabile.

³⁴ REITANI 2019, 781.

³⁵ REITANI 2019, 778: «... L'uno *perde principalmente perché è all'inizio*, l'altro *vince perché viene dopo*».

12. Nell'*Antigone* non ci sono dei che appaiono in scena. Tuttavia Tiresia si fa latore della parola degli dei e predice a Creonte che morirà qualcuno della sua famiglia (vv. 1064-90). Dopo un attimo di esitazione, consigliato dal coro, Creonte passa all'azione, ma non riesce ad evitare la morte del figlio e nemmeno della moglie. La sua azione si dimostra, allora, non solo tardiva rispetto alle parole della divinità, ma anche inutile: le morti che chiudono l'*Antigone* sono già accadute nel tempo extra-umano della parola tragica, che attraverso il corpo di Polinice ha ucciso realmente, ossia prima che si sviluppi il dramma. Il potere della parola greco-tragica non solo determina la debolezza delle parole dei personaggi in scena, ma anche delle loro azioni.

Cosa è dunque la tragedia greca per Hölderlin? Un fatto religioso, un invasamento, che spinge l'invasato a commettere omicidio. Il corpo deve però essere ricettivo, poiché la parola afferra il «corpo più sensibile»³⁶. Nel caso paradossale di Polinice, questo corpo non può più agire, ma la potenza divina della parola lo rende ugualmente strumento di morte, quasi feticcio magico da cui si sviluppa l'azione. L'evento tragico in sé si pone fuori dalla pensabilità dell'essere umano e fuori dal suo tempo. Al contrario, la tragedia come genere storico obbedisce al tempo della storia e alle sue convenzioni artistiche. La tragedia è poesia, e come ogni poesia tenta di dominare le aspirazioni dell'animo umano all'infinità, nel caso particolare mette in scena, attraverso il dialogo oppositivo, la volontà umana di unirsi al dio e alla natura. Ma questa poesia, il mezzo migliore dato all'essere umano per rappresentare l'impensabile e l'inattuabile, non redime, non salva e non realizza quel che pure cerca di rappresentare: la tragedia non ha nessuna efficacia catartica. La retorica tragica dimostra anzi che ogni azione umana è inutile perché arriva troppo tardi rispetto a quel che è già accaduto e troppo tardi rispetto a quel che accadrà e che gli dei hanno già stabilito e talora annunciato³⁷. Chi partecipa alla tragedia, nel ruolo di spettatore o di attore,

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Cfr. HEUNER 2006.

soffre col suo stesso corpo il conflitto che questa rappresenta, ma non ne ricava alcuna lezione o invito ad agire nella realtà. Potrebbe però essere afferrato dalla immensa violenza che connota la parola tragica. Infatti, le parole pronunciate in scena posseggono una loro intrinseca violenza, anzi senza la violenza della parola rappresentata non ci può essere tragedia. Uno dei fenomeni più macroscopici e noti della tragedia greca è la quasi totale assenza in scena di omicidi e fatti di sangue, che sono invece raccontati, demandati alle parole. Questo fenomeno potrebbe avere ragioni estetiche e non solo o tanto morali o religiose. Proprio nel rendere la morte un atto linguistico, la parola tragica greca dimostra tutta la sua potenza e capacità di stimolare l'immaginazione e l'emotività degli spettatori, di afferrarli fisicamente prima ancora che intellettualmente³⁸. Anche in questo senso la parola tragica greca afferra il corpo e può potenzialmente renderlo assassino. Inutile come strumento didattico di potere, la parola tragica, però, mantiene un potere ancestrale e originario, di possessione e morte. Ed è in tale potere che occorre secondo Hölderlin cercare le origini selvagge della tragedia.

SOTERA FORNARO

Università della Campania 'Luigi Vanvitelli'
 maria.fornaro@unicampania.it

ENGLISH TITLE

The Power of the Tragic Word in the *Notes to the Antigone* by Friedrich Hölderlin

ABSTRACT

This article focuses on the interpretation of Sophocles' *Antigone* given by Friedrich Hölderlin in the difficult *Notes* to his translation and tries to explain why, according to Hölderlin, Greek tragedy and modern tragedy differ in the power attributed to the scenic 'word' (*Wort*).

³⁸ PRIMAVESI 2006.

KEYWORDS

Friedrich Hölderlin – *Antigone* – Tragedy – Tragic – Word – Action –
Judith Butler – Massimo Cacciari

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BERTAUX P., *Hölderlin und die Französische Revolution*, Frankfurt a.M. 1969.
- BINDER W., *Hölderlin und Sophokles*, Tübingen 1992.
- BUTLER J., *La rivendicazione di Antigone. La parentela tra la vita e la morte*, tr. it. I. NEGRI, Milano 2003 (*Antigone's Claim: Kinship between Life and Death*, New York 2000).
- CACCIARI M. (ed.), *Sofocle. Antigone*, nota di regia di W. LE MOLI, Torino 2007.
- CASTELLARI M., *Hölderlin und das Theater*, Berlin-Boston 2018.
- DE JONG I., RIJKSBARON A. (edd.), *Sophocles and the Greek Language. Aspects of Diction, Syntax and Pragmatics*. Leiden-Boston 2006.
- HAN B.-C., *Che cos'è il potere?*, tr. it. S. BUTTAZZI, Milano 2019.
- HEUNER U., *Killing words. Speech-acts and non-verbal actions in Sophoclean tragedy*, in DE JONG, RIJKSBARON 2006, 201-12.
- HÖLDERLIN F., *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*, Band 2: *Hyperion / Empedokles / Aufsätze / Übersetzungen*, hrsg. von J. SCHMIDT in Zusammenarbeit mit K. GRÄTZ, Frankfurt a.M. 1994.
- HÖLDERLIN F., *Sul tragico*, tr. it. G. PASQUINELLI, Milano 1989.
- LACQUE LABARTHE P., *Métaphrasis. Le théâtre de Hölderlin*, Paris 1998.
- MACOR L.A., *Schiller, Hölderlin e la Rivoluzione Francese. L'eredità di Posa e Licurgo nell'Hyperion*, «Philosophical Readings» 9.2, 2017, 112-20.
- MECACCI A., *L'Antigone di Hölderlin*, in MONTANI 2001, 113-29.
- MONTANI P. (ed.), *Antigone e la filosofia*, Roma 2001.
- NIETZSCHE F., *Genealogia della morale*, tr. it. F. MASINI, Milano 1984.
- PADUANO G., *Teatro. Personaggio e condizione umana*, Roma 2020.
- PRIMAVESI P., *Gewalt der Darstellung: Zur Inszenierung antiker Tragödien in (post)modernen Theater*, in SEIDENSTICKER, VÖHLER 2006, 185-222.
- REITANI L. (ed.), *Friedrich Hölderlin. Tutte le liriche*, Milano 2015.

REITANI L. (ed.), *Friedrich Hölderlin. Prose, teatro e lettere*, Milano 2019.

SEIDENSTICKER B., VÖHLER M., hrsgg., *Gewalt und Ästhetik. Zur Gewalt und ihrer Darstellung in der griechischen Klassik*, Berlin-New York 2006.

MARCO ZANELLI

Sofocle dopo l'11 settembre: dalle *Trachinie* a *Cruel and Tender* di Martin Crimp

1. *Perché Sofocle, e come*

Tra le riscritture contemporanee del teatro sofocleo, che ne certificano la perenne validità ed attualità, si è da tempo segnalata agli occhi della critica la singolare opera *Cruel and Tender* (2004)¹ del drammaturgo inglese Martin Andrew Crimp (1956)². Il progetto nacque nel 2003 a Zurigo, durante un incontro tra Crimp e l'amico Luc Bondy, svizzero, regista teatrale e di opera lirica, futuro regista dello stesso *Cruel and Tender*. Bondy all'epoca dirigeva *The Country*, ma stava lavorando alla messinscena dell'*Ercole* di Händel ed in preparazione aveva letto le *Trachinie*. Bondy propose a Crimp la (ri)lettura del testo sofocleo, invitandolo a «take the original subject in a new direction»³. Crimp rimase impressionato dalle *Trachinie*, che prima lesse in traduzione e poi guardò anche in originale, e fu colpito da almeno quattro elementi⁴. In primo luogo, l'utilizzo da parte di Sofocle di uno stile linguistico molto concreto, visuale, quotidiano: lo stesso che Crimp cerca di utilizzare nel proprio lavoro, e che ha accentuato in *Cruel and Tender*. Quindi, la scelta drammaturgica (ripresa da Crimp) di far parlare i protagonisti usando metri lirici per solito riservati al coro. Inoltre, la trama incentrata su un triangolo amoroso, che a Crimp riportò alla

¹ Per il testo di Crimp, si farà riferimento a CRIMP 2004 (rist. CRIMP 2015, 1-77). Per il testo sofocleo, si utilizzerà PADUANO 1982, basato su PEARSON 1928². Le traduzioni, ove presenti, sono mie.

² Sul teatro di Martin Crimp, oltre alle monografie specifiche (ANGELAKI 2012; ESCODA AGUSTÍ 2013; SIERZ 2013), si segnala anche la rassegna di bibliografia critica presentata in ANGELAKI 2014b.

³ Cit. in SIERZ 2013, 64.

⁴ SIERZ 2013, 106ss.

mente un suo lavoro precedente, *The Country*⁵. Infine, la struttura essenzialmente bipartita del dramma, con la scelta sofoclea (perfettamente sposata da Crimp) di non far mai incontrare i due protagonisti della vicenda, che dominano ciascuno una parte della tragedia.

Crimp si mise così a lavorare alla propria versione della materia sofoclea, imponendo a se stesso un'adesione profonda al proprio modello. Il lavoro avvenne 'a puntate', con Crimp che doveva completare una scena in concomitanza con l'arrivo a Londra di Bondy, che poteva così leggerla e commentarla. Si trattò di un progetto complesso: *Cruel and Tender* fu commissionato dal Young Vic Theatre (dove fu messo in scena nel 5-19 maggio 2004 e poi nel 17 giugno-10 luglio 2004 dopo aver girato per l'Europa), Wiener Festwochen (in scena 23 maggio-4 giugno 2004), ed il Chichester Festival Theatre (in scena dal 4 agosto al 4 settembre). In effetti, di *Cruel and Tender* esistono due differenti versioni, ovvero quella originariamente scritta da Crimp nel 2004 e quella messa in scena nello stesso anno da Luc Bondy, che nella performance drammaturgica apportò al testo originario piccole ma sensibili modifiche. Successivamente, Crimp ha pubblicamente affermato di considerare quest'ultima versione come quella unica e definitiva⁶. *Cruel and Tender* ha conosciuto una considerevole fortuna anche all'estero. Dal 25 febbraio al 20 marzo 2011 il testo, tradotto in lingua italiana da Alessandra Serra con il titolo di *Tenero + Crudele* e, sotto la supervisione dello stesso Crimp, è stato rappresentato presso il Teatro Litta di Milano, per la regia di Antonio Syxty, con alcune libertà rispetto al testo originale (non tutte apprezzate dall'autore). Tra il gennaio ed il febbraio del 2012 è stato messo in scena dal Canadian Stage di Toronto, per la regia del candidato all'Oscar Atom Egoyan. L'anno successivo al Théâtre de la Ville - Les Abbesses di Parigi c'è stata una versione francese (traduzione di Philippe Djian) diretta da Brigitte Jaques-Wajeman con alcune innovazioni sce-

⁵ Cit. in SIERZ 2013, 64.

⁶ SIERZ 2013, 238 n. 41.

niche⁷. Le riproposizioni della *pièce* in patria e all'estero sono poi proseguite (nel 2015, ad esempio, a Shanghai). La critica⁸ è stata nel complesso favorevole, anche se non sono mancate stroncature – in particolare ai vari registi e, in parte, anche allo stesso Crimp.

Cruel and Tender si situa all'incrocio di due tendenze drammaturgiche contemporanee soprattutto britanniche⁹. La prima è il teatro incentrato sulla guerra al terrorismo, fiorito all'indomani dell'11 settembre 2001 (grazie ad autori come Nicolas Hytner e David Hare)¹⁰. Per ricostruire il contesto storico di lettura dell'opera di Crimp occorre osservare le immagini del bombardamento dell'Afghanistan¹¹ e gli slogan della propaganda americana

⁷ Di questa traduzione francese e delle soluzioni adottate (ad esempio, per il personaggio di Amelia) traccia un'analisi accurata RUNNING-JOHNSON (2018), con una riflessione molto interessante sul valore aggiunto che questi *re-stagings* dell'originale crimpiano conferiscono all'opera stessa.

⁸ Per una prima disamina, si veda SIERZ 2013, 65ss. Tra le critiche più positive si segnalano certamente MARMION 2004 (che esalta la recitazione del cast originale) e THOMPSON 2015 (che recensiva lo spettacolo diretto da Julian Meyrick per la Melbourne Theatre Company). Chi si è attirato critiche poco lusinghiere è stato Atom Egoyan, a Toronto, anche per la scelta di affidare la parte di Amelia a sua moglie, Arsinée Khanjian: KARAS 2012 assolve Crimp («reasonably faithful to Sophocle's play») ma condanna recitazione degli attori e direzione troppo cerebrale ed «unmoving» (simile anche la visione di COULBOURN 2012); OUZOUNIAN 2012 non apprezza neppure il lavoro di Crimp, che ritiene al di sotto dei suoi livelli, e così anche NESTRUCK 2012 che, al netto di *performances* alterne degli attori, stigmatizza l'incompatibilità tematico-culturale fra l'originale sofocleo e la riscrittura crimpiana, che finisce per far perdere la bellezza della storia originale senza costruire neppure una riflessione coerente sul mondo odierno. La versione italiana diretta da Antonio Syxty è stata invece salutata con favore (ad esempio, VERCESI 2011), anche se non è mancato chi abbia dissentito: BRANCACCIO 2011 definisce interessante l'operazione di Crimp sull'originale sofocleo, ma ne denuncia alcuni anacronismi e incongruenze, un eccesso di immagini stereotipate e boccia quasi tutte le scelte drammaturgiche di Syxty, così che il risultato è «la sensazione di aver visto qualcosa di importante, ma purtroppo davvero poco efficace».

⁹ Interessante al riguardo la chiosa di HARDWICK 2015, 45: «Crimp's play sits on the cusp between the use of Greek drama to work out modern crises and the use of modern drama to connect with transhistorical questions posed by the Greek».

¹⁰ Da segnalare come la volontà di portare in scena il dramma della guerra e sensibilizzare gli spettatori occidentali aveva già portato Crimp a scrivere un anno prima di *Cruel and Tender* il breve monologo satirico *Advice to Iraqi Women* (2003). Vd. ANGELAKI 2014a, 319.

¹¹ Crimp sceglie però di non ambientare le 'imprese' belliche del Generale in Medio Oriente, bensì in Africa, dove le più grandi atrocità si sono consumate nella sostanziale indifferenza (e, a volte, complicità) dell'Occidente.

dell'amministrazione Bush sulla "guerra preventiva" al terrorismo. La seconda è un revival dell'interesse per la tragedia greca¹² (che emerge, ad esempio, nel teatro di Katie Mitchell, ma anche dall'opera di Peter Meineck¹³ e Byan Doerries¹⁴, e prima ancora di Jonathan Shay, che è stato una fonte fondamentale per Crimp¹⁵). Ma, anche più opportunamente, il dramma è il luogo dove il materiale sofocleo incontra e – non senza qualche forzatura e licenza – asseconda le esigenze espressive e concettuali di Martin Crimp, facendo di *Cruel and Tender* non tanto un puro omaggio al tragediografo atenese quanto un'opera vitale e coerente con il percorso artistico di Crimp¹⁶. L'autore inglese ha da sempre portato avanti un'aspra critica¹⁷ della società contemporanea tardo-capitalistica, della mentalità dell'uomo comune della classe media e delle sue relazioni malate, formali, utilitaristiche. Un po' come per la

¹² Cfr. CAPITANI 2011a, 107, per la quale la tragedia greca si riafferma anche in quanto «genere particolarmente adatto ad esprimere la violenta attualità della guerra». Martin Crimp è poi tornato successivamente alla libera riscrittura di tragedie classiche con *Alles Weitere kennen Sie aus dem Kino* (*The Rest Will Be Familiar to You from Cinema*) del 2013, ispirato alle *Fenicie* di Euripide per il Deutsches Schauspielhaus. Sull'opera, si vedano soprattutto ANGELAKI 2014a (e in particolare pp. 315-24 per i rapporti tra questo dramma e *Cruel and Tender*) e il capitolo ad essa dedicata in COLE 2019, 71ss.

¹³ MEINECK, KONSTAN 2014, in particolare, presenta una raccolta di saggi che rintracciano l'origine dei concetti di "trauma da combattimento" o "stress post traumatico" nelle opere e nella cultura greca.

¹⁴ Cfr. specialmente DOERRIES 2015, 231-58, con una trattazione delle *Trachinie* legata alla discussione sull'eutanasia.

¹⁵ Così Crimp in SIERZ 2013, 107. SHAY 1994 può essere considerato certamente un precursore di MEINECK, KONSTAN 2014 ed in esso Crimp trovò un approfondito studio sullo stress post-traumatico e sull'attenzione psicologica con la quale Omero mostrava il comportamento dei soldati in guerra, venendo così per altro rafforzato nell'idea che gli autori classici potessero essere molto validi nel racconto di problemi sociali odierni.

¹⁶ Per altro, Crimp non è nuovo all'utilizzo di "traduzioni" dai grandi classici del teatro, molto spesso sottoposte a vistosi interventi di modifica. È il caso del *Le Misanthrope* di Molière, tradotto da Crimp per la prima volta nel 1996, di *Roberto Zucco* di Koltès (1997) o di *Les Chaises* e *Rhinocéros* di Ionesco, rispettivamente del 1997 e del 2007. Tanto per il rifacimento di Molière quanto per *Cruel and Tender*, Crimp ha parlato di un forte «sense of ownership» a dispetto del carattere ipertestuale dei due lavori (cfr. SIERZ 2013, 70 e CAPITANI 2011a, 96). Sulla tecnica "traduttiva" di Crimp, rilievi molto interessanti si trovano nella disamina di CARVALHO (2009), in particolare alle pp. 79-89 per quanto concerne *Cruel and Tender*.

¹⁷ Utile una lettura delle "Note sull'autore", a cura del Teatro di Roma (diretto da Antonio Calbi): <http://www.teatrodiroma.net/doc/655/martin-crimp> (ultima consultazione: 15/7/2022).

narrativa di Ballard, consumismo e routine sono fragili croste di ansie profonde, pulsioni rimosse e crudeltà nascoste. Partendo da situazioni quotidiane, Crimp spalanca il baratro dell'aridità spirituale dell'umanità di oggi, che lascia l'individuo frastornato per l'assenza di una moralità supportata dalla società. Tuttavia, pur nel suo sostanziale pessimismo, Crimp non è un autore unicamente cinico e distruttivo, ma un disilluso osservatore¹⁸ dell'inaridimento dell'umano alla ricerca di un sistema di resistenza contro la barbarie e di recupero dell'umanità. Il linguaggio di Crimp – essenzialmente frammentario – è strettamente vincolato alla realtà e, pur cercando di conservare l'aulicità della poesia, utilizza le armi della provocazione e dell'ironia (è molto amante di Swift), senza alcuna paura a sperimentare soluzioni formali nuove (attingendo, ad esempio, alla soap-opera o al videoclip musicale) e di esplorare tematiche sensibili. Come più volte rilevato dalla critica¹⁹, in Crimp si ricerca la costruzione di un'estetica «post-Olocausto», con nuovi strumenti espressivi capaci di raccontare l'orrore derivante dalla degradazione dell'umano.

Nel caso di *Cruel and Tender*, l'adattamento del testo sofocleo segue due processi inversi e speculari, cioè la riscrittura attualizzante e la conformità conservatrice. Rispondono al primo intento il cambiamento del nome dei personaggi e del luogo, la rimozione quasi completa degli elementi mitici (divinità, magie, soprannaturale) e di quelli fortemente antichi, l'inserzione di tematiche estranee alle *Trachinie* sofoclee (ma che riscuotono il profondo interesse di Crimp), la modernizzazione di oggetti e situazioni²⁰ (secondo un procedimento al quale CAPITANI 2011a, 96 ha riconosciuto la definizione genettiana di *transdiegetizzazione*). In questa direzione va anche il profondo cambiamento delle battute dei personaggi, che è tarato per essere più fruibile – e

¹⁸ Crimp stesso ha detto durante un incontro avvenuto a Roma: «I express the problem, I do not solve the problem» (cit. in CAPITANI 2011b, 68).

¹⁹ Cfr., ad esempio, ANGEL-PEREZ 2006, 214. Il concetto è poi stato discusso approfonditamente da ARAGAY 2011 e ripreso da ESCODA AGUSTÍ 2013, 279-80.

²⁰ Un caso particolarmente significativo, di cui si discuterà nel prosieguo del lavoro, è la trasformazione della veste intrisa del sangue di Nesso in un cuscino con all'interno una fiala contenente un'arma batteriologica.

credibile – per un pubblico moderno (ad esempio, la tendenza a “diluire” le lunghe battute monologiche sofoclee in dialoghi ficcanti a botta-e-risposta, più dinamici e realistici), pur cercando di conservare uno stile nel complesso alto, all’interno del quale – però – emergono termini anche molto crudi e brutali. Non solo ad una finalità attualizzante, ma soprattutto all’ostensione dei rilievi umani e sociali tipici della drammaturgia di Crimp concorre la sostanziale modifica caratteriale imposta a tutti i personaggi.

Parimenti e al contrario, Crimp si è profuso nello sforzo (pubblicamente dichiarato, e del resto palese) di mantenere il più possibile al testo sofocleo²¹. Questa volontà di conservazione (che conduce, per altro, ad inevitabili farraginosità, forzature ed anacronismi) è in effetti triplice. In primo luogo è una conformità d’intreccio, perché (attualizzazioni e scelte autoriali a parte) la diegesi sofoclea (eventi, incontri, dialoghi, monologhi, temi toccati, immagini, analessi, dubbi, catastrofi, agnizioni, ecc.) è accuratamente rispettata. Secondariamente, è una conformità strutturale, perché Crimp si è impegnato per disegnare le scene del suo dramma in modo che corrispondessero alle partizioni del testo sofocleo²², secondo il seguente prospetto:

PROLOGO (vv. 1-93)	Parte prima. Scena prima
PARODO (vv. 94-140)	Parte prima. Scena seconda – inizio (pp. 11-13). Dialogo tra i tre elementi del “coro”.
EPISODIO I (PEANA) (vv. 141-496)	Parte prima. Scena seconda e terza. (Canzone <i>My Man</i> di Billie Holiday, 1938).
STASIMO I (forza di Afrodite) (vv. 497-530)	Parte seconda. Scena prima – inizio (pp. 31-4). Dialogo tra gli elementi del “coro”, Laela e Amelia. (Laela è istruita nell’arte di sedurre).

²¹ Moltissime le interviste in cui il drammaturgo britannico lo dichiara apertamente (ad esempio, in MELANDRI 2011).

²² La sezione più modificata rispetto all’originale è la Terza parte del dramma di Crimp, modifiche che si spiegano con la necessità artistica di lavorare con margini di libertà sul personaggio del Generale/Eracle.

EPISODIO II (vv. 531-632)	Parte seconda. Scena prima – continuazione.
STASIMO II (vv. 633-62)	Canzone <i>I Can't Give You Anything But Love</i> di Billie Holiday (1936)
EPISODIO III (vv. 663-820)	Parte seconda. Scena seconda (fino a pag. 49).
STASIMO III (vv. 821-61)	Parte seconda. Scena seconda (pp. 49-52): delirio di Amelia, prima in dialogo con Laela, poi in soliloquio. (Nella messinscena di Bondy, musica di Händel mentre Amelia insanguina la scena).
EPISODIO IV (vv. 862-946)	Parte terza (fino a pag. 56).
STASIMO IV (vv. 947-70)	(Nell'entrare in scena, il Generale canticchia «without expression» <i>I Can't Give You Anything But Love</i> di Billie Holiday) ²³
ESODO (vv. 971-1275)	Parte terza (pp. 56-76).

Sempre a livello strutturale, altre scelte conservatrici sono i monologhi lirici dei protagonisti, scritti da Crimp in versi e non in prosa; la presenza di 'cori', benché svolti in differenti modi; il rispetto della bipartizione del dramma²⁴, con la prima sezione 'femminile' (parte prima e seconda) dedicata alla figura di Amelia/Deianira e la seconda sezione 'maschile' (parte terza) al Generale/Ercole, senza che i due coesistano mai sulla scena.

Infine, è da sottolineare una ripresa a volte anche linguistica, con precisi richiami lessicali²⁵. Crimp si era detto ammirato da alcune immagini utilizzate da Sofocle, in particolare per il loro forte realismo²⁶. Annoto di seguito qualche occorrenza:

²³ Che sia una sorta di stasimo-fantasma oppure no, la profondità di significato e il gioco intra-metatestuale appaiono notevoli.

²⁴ Cfr. ESCODA AGUSTÍ 2013, 231.

²⁵ Alcune corrispondenze testuali sono riscontrare da MORWOOD 2008, 88-93 e STAFFORD 2012, 261.

²⁶ Cit. in SIERZ 2013, 108.

TRACHINIE

- Il dramma inizia con una *gnome* pronunciata da Deianira sulla felicità umana.
- vv. 32-3: similitudine di Ercole come «contadino» che non vede un proprio terreno (= la moglie) lontano se non al momento della semina e della raccolta.
- v. 368: εἶπερ ἐντεθέρομανται πόθῳ (l'insana passione di Eracle per Iole è resa con un verbo metaforico che rende l'idea del fuoco)
- Lica insulta il Messaggero, che lo incalza perché dica la verità, definendolo «malato/folle»: ἄνθρωπος, ὃ δέσποιν', ἀποστήτω: τὸ γὰρ / νοσοῦντι ληρεῖν ἀνδρὸς οὐχὶ σῶφρονος.
- v. 539-40 (Deianira lamenta la propria situazione di "seconda moglie"): καὶ νῦν δὴ οὔσαι μίνομεν μιάς ὑπὸ / χλαίνης ὑπαγκάλισμα.
- v. 856 (terzo stasimo, dal tono luttuoso): ἰὼ κελαινὰ λόγχα προμάχου δορός.

CRUEL AND TENDER

- Il dramma inizia con Amelia che esprime un luogo comune sul rapporto uomo-donna («ci sono donne che credono / che tutti gli uomini siano stupratori»)
- «[Il Generale] vede il figlio solo a distanza di intervalli / come un contadino che ispeziona il raccolto / in un campo lontano»²⁷.
- «and he wants this girl so much – so much . he is so – what's the word? – inflamed»
- Jonathan (a Richard, stessa situazione): You have a sick, sick mind, my friend. Amelia [...] I'll take / him home.
- Laela (si rivolge lapidariamente ad Amelia, che non contempla la possibilità di una bigamia): «A man can have *two wives under one blanket*» (corsivo mio).
- Nell'ultimo grande monologo, Amelia fa riferimento a «some spike» che avrebbe occultato vicino al cuore.

²⁷ È interessante rilevare come ARAGAY (2011, 80) legghi questa battuta ad una riflessione della civiltà «post-Holocaust» (secondo categorie baumaniane), in quanto il testo rivelerebbe come «the exporting of violence to distant territories depends on the exercise of another kind of (submerged) violence at home, whereby women are subjectified into passive, recipient roles: a field yielding a crop». Il fatto che qui Crimp stia in realtà traducendo un passo di più di duemilaquattrocento anni fa può certificare ulteriormente la modernità della riflessione sofoclea forse ancor più che stigmatizzare una sovrainterpretazione critica.

Resta infine da riflettere sull'origine del titolo del dramma. *Cruel and Tender* è un borseggio artistico (del resto, sinceramente denunciato dall'autore) operato da Crimp dopo aver assistito all'omonima mostra fotografica ospitata dal Ludwig Museum - Museum of Contemporary Art nel dicembre 2003²⁸. La mostra si proponeva di raccogliere fotografie iper-realistiche del mondo, che vivevano perciò del fragile bilanciamento tra lo sguardo freddo, distaccato della macchina fotografica e la sincera partecipazione emotiva del fotografo. Nell'opera di Crimp, il titolo racconta della dualità insita nell'umanità in generale ed in particolare nei due protagonisti: Amelia ed il Generale

2. *Il prologo della moglie*

La *pièce* si apre con una vaga indicazione temporale («the time is the present») ed una più precisa annotazione spaziale: il Generale (= Ercole) ed Amelia (= Deianira) abitano in una casa in affitto («temporary home») collocata nei pressi di un aeroporto internazionale. È così plasticamente resa la situazione precaria della Deianira sofoclea: Amelia vive in una casa che non le appartiene nei pressi di un non-luogo dove non vi sono autentiche relazioni, ma incroci casuali e totalmente effimeri. La scenografia originale di Richard Peduzzi mischiava oggettistica moderna e anonima con colori e bassorilievi classicheggianti²⁹, visualizzando la delicata sintesi culturale che gli spettatori si apprestano a guardare.

In apertura della prima scena, Crimp conserva il lungo monologo lirico che in Sofocle costituiva la gran parte del prologo. Conserva anche l'argomento generale – la protagonista rievoca la genesi del suo matrimonio – ma, mentre l'analessi di Deianira stra-

²⁸ La locandina della mostra è ancora visibile *online*: <http://www.e-flux.com/announcements/42911/cruel-and-tender-photography-and-the-real/> (ultima consultazione: 21/7/2022).

²⁹ SIERZ 2013, 208.

ripa di dolore e paura³⁰, il personaggio di Amelia non accetta che le sia riservato il ruolo della vittima³¹ («I am not a victim [...] that's not a part I'm willing to play»³²). Resta l'accento alla vita in casa del padre (anonimo, in questo caso), sparisce il polimorfo corteggiamento del fiume Acheloo, lasciando una tenue traccia nel cenno a come il primo spasimante di Amelia avesse descritto al di lei padre «the various ways he wanted me». Vivida l'immagine della giovane ragazza quindicenne così ingenua da affrettare la propria maturità³³, ben attualizzata l'angoscia di Deianira (νυμφείων ὄκνον / ἄλγιστον ἔσχον, εἴ τις Αἰτωλὶς γυνή, vv. 7-8) in un'immagine di sofferenza adolescenziale con disturbi alimentari («I ran up to my room. Locked the door. Stopped eating»). L'ingresso telegraficamente salvifico di Ercole nella vita di Deianira (ἀσμένῃ δέ μοι, v. 18) si colora di un tocco di amorevole delicatezza: Amelia dice d'essersi ritrovata a diciott'anni sposata ad «un soldato», che è «the only man / who has ever remembered the colour of my eyes». Crimp introduce sottilmente un elemento simbolico assente in Sofocle: un cuscino bianco, che Amelia cita nella sua rievocazione del matrimonio e – secondo precisa indicazione scenica – tiene fra le braccia mentre pronuncia il monologo: immagine di purezza e tenerezza di una semplice vita matrimoniale, ma anche futuro strumento della tragedia. Rispetto ai figli avuti da Ercole e Deianira (Soph. *Tr.* 31), Crimp semplifica e imborghesizza il quadro familiare con un solo figlio; conserva la già citata metafora del padre come contadino che non visita il proprio raccolto; inserisce un

³⁰ I primi versi delle *Trachinie* abbondano di termini afferenti alla sfera semantica del lutto, della sofferenza e del timore: v. 5: [αἰὸν] δυστυχὴ τε καὶ βαρύν; vv. 7-8: ὄκνον / ἄλγιστον; v. 16: δύστηνος αἰεὶ κατθανεῖν ἐπηυχόμεν; v. 24: φόβω; v. 25: ἄλγος; v. 28: ἐκ φόβου φόβον; v. 30: πόνον; v. 37: ταρβήσας ἔχω; vv. 41-2: πικρὰς / ὠδῖνας; v. 43: τι πῆμα; v. 46: τι δεινὸν πῆμα.

³¹ Ciò è per altro coerente con una precisa scelta drammaturgica (e, più in generale, umanistica) di Martin Crimp, il quale dichiarò: «I was careful that no woman should appear as a victim. [...] All the women are strong characters and it is the men, who at first appear stronger, that have to struggle» (USHER 2005).

³² Curiosa anche la valenza metateatrale dell'utilizzo di *part e play*: come accadrà anche in altre sezioni del dramma, Crimp si diverte a scalpellare un po' della quarta parete e a coinvolgere attivamente gli spettatori con un approccio straniante quasi brechtiano.

³³ «In the very short skirt / and the very high-heeled agonishing shoes / I had begged to be allowed to wear» (CRIMP 2004, 7).

particolare attualizzante breve ma denso di significato: Amelia, a causa della maternità in giovanissima età, ha dovuto interrompere i suoi studi universitari. Il sacrificio è condizione inalienabile sia di Deianira sia di Amelia, ma la subalternità al marito e all'*oikos* per la donna greca è naturale, per quella moderna no.

Il soldato è ora generale, anzi "il Generale", del quale non si dirà mai il nome nell'intero dramma: una scelta spersonalizzante che limita la profondità individuale del personaggio entro i limiti del ruolo, favorendone la categorizzazione e la valenza di simbolo tipologico. Il Generale è via da casa:

con lo scopo – l'apparente scopo –
di sradicare il terrore: non capendo
che più egli combatte il terrore
più crea terrore
e persino invita il terrore – che non ha palpebre
nel suo stesso letto

Il *terror* che occorre *eradicate* è chiaramente la minaccia terroristica. Fin dal principio, Crimp svela il secondo ipotesto utilizzato per la stesura dell'opera: *L'Esprit du Terrorisme* di Jean Baudrillard³⁴. Questo saggio riflette sul mondo all'indomani dell'attentato alle Twin Towers e formula alcune riflessioni alle quali Crimp dà forma nel dramma. Baudrillard riconosce nell'attacco al World Trade Center l'evento spartiacque della storia contemporanea, capace di cambiare le regole nei rapporti mondiali. Il sociologo francese afferma che sia il sistema di potere vigente ad alimentare gli elementi (in questo caso, i terroristi) che mirano alla sua stessa distruzione. Questo ordine mondiale, del tutto sbilanciato, ha costretto i suoi oppositori a «cambiare le regole del gioco» e renderle «più feroci»³⁵. Dietro il terrore non c'è un'ideologia, quanto la volontà di «radicalizzare il mondo tramite il sacrificio, mentre il sistema mira a realizzare il mondo per mezzo della forza»³⁶. Siccome il

³⁴ Sia il testo di Baudrillard, quanto più avanti quello di Girard sono stati riconosciuti come fondamentali nella stesura di *Cruel and Tender* da Edward Kemp (cit. in SIERZ 2013, 206ss.), che lavorò alla produzione originale del dramma.

³⁵ BAUDRILLARD 2002, 405.

³⁶ *Ibid.*, 406.

sistema occidentalizzato proietta una certa visione idealizzata del mondo, i terroristi mirano a farlo collassare tramite un «eccesso di realtà», veicolato da un sacrificio di sé fortemente connotato simbolicamente. Ma i terroristi hanno anche altre caratteristiche; ad esempio, si sono appropriati delle armi più potenti del potere dominante per usarle contro di lui: soldi, finanza, tecnologie, media. Inoltre, essi sono integrati nella società che vogliono distruggere, cellule dormienti in attesa di attivarsi per vendicarsi del potere che li ha umiliati. L'immagine mediatica, anche quando racconta della repressione del terrore, è essa stessa parte del terrore perché ne porta avanti il medesimo spettacolo. Inoltre, la repressione del terrore ha finito per fondarsi su «un globalizzato stato di polizia di controllo totale»³⁷, fondato su restrizioni e censure, molto vicino agli ideali di una società fondamentalista che ai principi di libertà che vorrebbe difendere. Il rimedio a questa situazione non può essere certo la guerra, «con lo stesso diluvio di forze militari, informazioni fantasma (*spook information*), inutili bombardamenti a tappeto, patetici ed ipocriti discorsi, sviluppo tecnologico e campagne di disinformazione (*intoxication campaigns*)»³⁸ [...]. La guerra è diventata l'estensione dell'assenza di politiche con altri mezzi»³⁹.

Ad operazioni concluse, sul Generale – l'eroe civilizzatore – pendono accuse di «war crimes», in particolare dell'assassinio di un civile⁴⁰. Amelia ed il figlio vivono perciò in una *temporary home* suburbana, intimati di non rilasciare dichiarazioni alla stampa, mentre il Generale è stato portato via «in un'auto nera / con vetri neri ai finestrini» e da più di un anno⁴¹ la moglie non ha sue notizie.

³⁷ *Ibid.*, 414.

³⁸ Ritroviamo tutti questi elementi di una perversa e fallimentare lotta contro il terrorismo nella scena in cui Jonathan racconta della campagna africana del generale (CRIMP 2004, 20ss.), oltre che in altri punti del dramma.

³⁹ BAUDRILLARD 2002, 415.

⁴⁰ Annota assai opportunamente STAFFORD 2012, 244 che questa ambiguità di fondo tra eroe civilizzatore uccisore di mostri e uomo di eccessi (auto)distruttivi è una caratteristica centrale del mito di Eracle e ne ha decretato anche il fascino ed il successo. Su Eracle come eroe-bestia, cfr. anche SEGAL 1975, 172ss.

⁴¹ Anche in questo caso, la perfetta corrispondenza con i «quindici mesi» delle *Trachinie* (vv. 44-5) è tanto più considerevole quanto meno necessaria.

L'angosciato monologo è interrotto dalla Governante (*Housekeeper*), che è stata nel frattempo intenta a pulire la stanza. La Governante corrisponde alla Nutrice sofoclea, ma con una psicologia ancora più piatta perché insieme all'Estetista e alla Fisioterapista (ça va sans dire, non presenti nel modello greco) deve costituire il surrogato del Coro⁴². Inoltre, l'*Housekeeper* è personaggio molto meno rispettoso ed empatico verso Deianira/Amelia della Nutrice, la quale, oltre a rimarcare il suo ruolo sociale subalterno⁴³, si mostrava mossa da sincera preoccupazione per le condizioni in cui versava la padrona⁴⁴. La Governante di Crimp è un'impicciona e si permette di asserire che James (= Illo) alla sua età dovrebbe fare qualcosa, dato che né studia né lavora⁴⁵: ad esempio, andare in cerca del padre. Non è premura, quanto piuttosto il mero scalzare Amelia dalle sue prerogative materne⁴⁶.

Il personaggio di James (= Illo) mostra in pochi tratti tutta la differenza rispetto al modello. Illo potrà essere inesperto ed ingenuo, ma è un figlio devoto, che volentieri e con sollecitudine si mette alla ricerca del padre quando apprende che su di lui grava il pericolo di un oscuro oracolo⁴⁷. James è un teenager viziato ed indolente⁴⁸, in conflitto con l'autorità dei genitori: tratta con sufficienza la madre, risponde con insolenza ai rimproveri ed è

⁴² La scelta di Crimp di svuotare questi personaggi da ogni interiorità si nota anche dal fatto che nella stesura originale esse non avevano neppure un nome, ma erano indicate solo con dei numeri (Escoda Agustí 2013, 238).

⁴³ Vv. 52-3: εἰ δίκαιον τοὺς ἐλευθέρους φρενοῦν / γνώμαισι δούλαις.

⁴⁴ Vv. 49-51: πολλὰ μὲν σ' ἐγὼ / κατείδον ἥδη πανδάκρουτ' οἰόμενα / τὴν Ἡράκλειον ἔξοδον γοωμένην.

⁴⁵ Un altro riferimento attualizzante ad uno dei grandi problemi sociali del mondo di oggi, i cosiddetti NEET (acronimo per *Not in Education, Employment or Training*). Sull'attualità del fenomeno, si veda ROSINA 2015.

⁴⁶ Ciò emerge con chiarezza successivamente (CRIMP 2004, 9-10) quando per due volte la Governante riprende James per i modi con i quali si rivolge alla madre («don't you dare talk to your mother like that») venendo per due volte ripresa con cordiale severità dalla stessa Amelia («keep out of it»), che deve rimetterla al suo posto e riaffermare il proprio ruolo.

⁴⁷ Cfr. vv. 86-7; 90-1: ἀλλ' εἴμι, μήτερό: εἰ δὲ θεσφάτων ἐγὼ / βᾶξιν κατήδη τῶνδε, κἂν πάλαι παρῇ [...]. νῦν δ' ὥς ξυνήμ', οὐδὲν ἐλλείψω τὸ μὴ / πᾶσαν πυθέσθαι τῶνδ' ἀλήθειαν πέρι.

⁴⁸ Cfr. CRIMP 2004, 9: la didascalia d'ingresso del personaggio è *James appears, reluctantly* e la prima battuta – ben più che stereotipata – è «What is it, Mum? I'm busy».

fortemente contrario all'idea di partire alla ricerca del padre per Gisenyi, al confine tra Ruanda e Congo, cioè «a war-zone» dove si dice che il Generale sia, intento ad intraprendere una qualche spedizione militare⁴⁹. Dopo aver opposto una serie di rifiuti, spinto a forza dalle due donne, persino con un ricatto affettivo («don't you love your parents, James?»), il giovane sarà mandato a prendere un aereo con una «visa» e, soprattutto, l'elemento simbolico ricorrente, cioè un cuscino. Ma nel dialogo con James emerge anche un altro *leitmotiv* del dramma, quando Amelia esige che il figlio la guardi negli occhi mentre lei gli parla⁵⁰. Sarà una richiesta ricorrente di Amelia anche ad altri personaggi durante la storia⁵¹: l'impressione è che – al di là delle *good manners* convenzionali – in pochi concedano ad Amelia il rispetto dovuto ad un essere umano e nessuno l'aiuti o la sostenga davvero.

Rispetto alla Deianira sofoclea, l'Amelia di Crimp è ancora più sola, forte e disperata.

3. *Quel che resta del coro*

Uno degli argomenti di maggior discussione tra Crimp e Bondy durante la stesura della pièce riguardò la natura, il carattere e la funzione del coro all'interno del dramma contemporaneo⁵². Di questo nodo resta impronta in *Cruel and Tender*. Crimp mantiene la funzione strutturale (di cerniera tra gli episodi e di dialogo con i personaggi) senza incorrere nella forzatura antiquaria di riproporlo *in toto* come nella tragedia antica e adotta soluzioni

⁴⁹ Sottolineerei ancora l'incredibile adesione al modello di Crimp su particolari assolutamente periferici. La battuta «and is attacking or is about to attack the camp or the city» ricalca la sfasatura temporale del testo sofocleo: vv. 74-5: Εὐβοῖδα χώραν φασίν, Εὐρύτου πόλιν, / ἐπιστρατεύειν αὐτὸν ἢ μέλλειν ἔτι.

⁵⁰ CRIMP 2004, 9: «Look at me when I talk to you. (Slight pause.) I SAID WILL YOU PLEASE LOOK AT ME».

⁵¹ Cfr. CRIMP 2004, 25: «Will you please look at me when I talk to you?».

⁵² Cit. in SIERZ 2013, 206. Crimp sosteneva che la difficoltà nell'inserire un coro nel teatro contemporaneo fosse legata al fatto che viviamo in una «society of individual units» (LAERA 2011, 222).

diversificate ed ingegnose⁵³. Al posto della parodo c'è, in apertura della seconda scena, una dialogo sticomitico tra le due "coreute", cioè una Fisioterapista (Physiotherapist) intenta a massaggiare la schiena di Amelia, ed un'Estetista (Beautician) che le sta completando la pedicure. Il dialogo, che ha forti tratti comici⁵⁴, riprende della parodo sofoclea quasi⁵⁵ unicamente la prima antistrofe⁵⁶ e, in particolare, i versi 108-11: εὔμναστον ἀνδρὸς δεῖμα τρέφουσιν ὁδοῦ / ἐνθυμίῳ εὐναῖς ἀναν- / δρώτοισι τρῦχεσθαι, κακὰν / δύστανον ἐλπίζουσιν αἶσαν («nutrendo memore ansia per il viaggio del marito si consuma nell'inquieto letto privo dello sposo, aspettando misera una sorte terribile»). Le due donne discutono del malessere di Amelia inframezzando parole della donna («says she's not sleeping») ed opinioni personali: entrambe hanno interiorità troppo piatte e grette per poterla capire davvero⁵⁷. Nessuna delle due può fornire ad Amelia alcun reale conforto umano, ma neppure una sincera amicizia: all'inizio della prima scena della seconda parte (CRIMP 2004, 31-32) le due professioniste forniranno i medesimi servizi ed elargiranno le stesse facezie alla sostituta di Amelia, cioè Laela. Rispetto al testo di Sofocle, questo pseudo-coro non è per nulla (o comunque, lo è solo come mera apparenza) empatico con la protagonista⁵⁸, ma

⁵³ Una breve ma accurata analisi sul trattamento del coro classico in *Cruel and Tender* si trova in CAPITANI 2011a, 109.

⁵⁴ Un po' come avviene tra alcuni personaggi secondari nei drammi shakespeariani.

⁵⁵ Della complessa ed affascinante simbologia del sole presente nella parodo sofoclea (sulla quale, fondamentale HOEY 1972) resta in Crimp unicamente traccia nella battuta dell'Estetista (p. 12): «She waits for the light», con riferimento alle notti insonni di Amelia.

⁵⁶ Ad esempio, la battuta dell'Estetista «she's like a bird in a box» (CRIMP 2004, p. 12) è un'altra puntualissima citazione sofoclea (οἷά τιν' ἄθλιον ὄρνιν, v. 105).

⁵⁷ La Fisioterapista, in particolare, è chiusa unicamente nel suo mondo: Amelia deve rilassarsi e fare più ginnastica, così arriverà stanca alla sera e potrà dormire bene. Più vicina alla verità l'Estetista, che però si limita a frasi di disarmante banalità («She's depressed: she misses her husband», p. 12), prima di chiudersi anche lei nel proprio mondo: «Don't move, Amelia, it's still wet» (con riferimento allo smalto delle unghie).

⁵⁸ Nella versione italiana diretta da Antonio Syxty la distanza e l'estraneità del coro dalle vicende dei protagonisti è amplificata dalla scelta drammaturgica (non apprezzata da Crimp) di far vedere le tre donne solo proiettate su uno schermo a led, mai realmente in scena. (Cfr. LIETTI 2011 e VERCESI 2011).

svolge il compito di fare di lei (o di Laela: è totalmente sovrapponibile) una buona moglie, curandone l'aspetto fisico e la presenza. Questi personaggi piatti – essenzialmente comparse – servono per gettare in scena il mondo dell'apparenza, dell'esteriorità, della moda, della vuota forma (altra tematica cara a Crimp, che così può isolare ancora di più i personaggi a tutto tondo nella loro solitudine interiore ed incomunicabilità).

L'inizio della prima scena della seconda parte coincide, perciò, con il primo stasimo, cioè l'inno alla potenza di Afrodite. Come detto, Crimp ricostruisce una scena speculare⁵⁹ a quella dell'inizio della scena seconda della prima parte, con l'Estetista e la Fisioterapista intente non solo a somministrare alla nuova moglie del Generale un trattamento di bellezza, ma anche, poiché sta ancora imparando la lingua, ad aiutarla a leggere una rivista. Questo «woman's magazine» fornisce precise ed esplicite indicazioni su come migliorare il sesso di coppia: Laela studia come conquistarsi ancor di più i favori del Generale così da ottenerne dei vantaggi⁶⁰. Crimp sortisce così tre effetti in una sola scena: concretizza visualmente la sostituzione in cui è già incorsa Amelia, traduce l'esaltazione dell'*eros* sofoclea in termini più moderni, più cinici e più crudi, e contribuisce a disegnare un affresco di grettezza umana.

⁵⁹ A scanso di equivoci, la didascalia iniziale recita: «Laela, exactly like Amelia in the earlier scene, is being given beauty treatment by the Beautician and Physiotherapist» (CRIMP 2004, 31).

⁶⁰ In due battute, lo spregiudicato e cinico opportunismo della giovane ma già esperta Laela risalta alla perfezione: [LAELA, alle due donne]: «Pensi che mi comprerò questo vestito?». FISIOTERAPISTA: «Solo se sei carina [nice] con lui». Laela: «Oh, io sono sempre carina con lui». (CRIMP 2004, 32). La critica teatrale Sanja Nikcevic (cit. in HARDWICK 2015, 50) ha aspramente criticato la scelta di Crimp di mostrare una vittima di guerra come Laela in queste vesti, in quanto l'effetto sul pubblico sarebbe quello di mostrare che «the victim is consumer and not human» e, più in generale, questa caratterizzazione è stata vissuta con ilarità in Gran Bretagna ma con «disgust» a Zagabria, «where the wounds caused by the Balkan atrocities of the 1990s were still raw» (HARDWICK 2007, 360). Ma si veda, per contro, la riflessione di PAILLARD 2020: «Re-stagings of Classical drama sometimes still use ancient secondary characters as a way of sending a message to the modern audience. A good example is the way in which the war captive is treated in the 2004 staging of Martin Crimp's *Cruel and Tender* [...]. By showing her as seductive and manipulative, the play encourages the audience to reflect on some modern prejudices».

Ma Crimp adotta anche altre soluzioni di riscrittura delle sezioni corali. Il secondo stasimo sofocleo, sostanzialmente un inno propemptico per il ritorno dell'eroe, è sostituito dalle note di *I Can't Give You Anything But Love* della cantante jazz-blues Billie Holiday⁶¹, attraversata da un sentimento di attesa («scheme a while dream a while / we're sure to find / happiness and I guess / all those things you've always pined for / [...] till that lucky day») analogo a quello dello stasimo sofocleo; la canzone, inoltre, con il suo titolo così antifrastico al dono avvelenato, è scelta di profonda ironia tragica. La medesima canzone ritorna anche echeggiata nella sezione iniziale della terza parte del dramma (CRIMP 2004, 56), quando il Generale – fuori scena⁶² – «canta/parla senza espressione» ed intona il testo di Billie Holiday. L'azione avviene in corrispondenza di quello che dovrebbe essere il quarto stasimo sofocleo. Che sia una sorta di stasimo-fantasma oppure no, la profondità di significato, anche metatestuale, di questa scelta chiama il pubblico ad interrogarsi sulle misteriose corrispondenze tra i personaggi di Amelia e del Generale. Un'altra canzone di Billie Holiday, *My Man*⁶³, era stata usata da Crimp nella scena seconda della prima parte (CRIMP 2004, 16), in corrispondenza del peana che Sofocle fa intonare per propiziare il ritorno di Eracle (vv. 205-24).

L'ultima soluzione, attuata in corrispondenza del terzo stasimo, è invece il delirio suicida di Amelia, in forma di monologo e pseudo-dialogo con Laela. Di questo parleremo più tardi.

⁶¹ La scelta della voce graffiante, soffertissima e seducente, piena di crepature, a metà fra canto e recitato di Billie Holiday (cfr. Russo 2015), così come le sonorità rétro e malinconiche della sua musica meriterebbero un approfondimento apposta che qui non è possibile.

⁶² Nella produzione originale, però, la scelta drammaturgica era di tenere fin dall'inizio il Generale in scena, addormentato. (CRIMP 2004, 56n.). Ciò implicherebbe una ripresa molto precisa del testo sofocleo, in cui la "scena del sonno di Eracle" ha per altro una pregnanza particolare perché sarebbe un'imitazione della medesima scena dell'*Eracle* di Euripide (cfr. REINHARDT 1933, 71 sgg.).

⁶³ Il testo racconta di un amore sofferto («all my life is just despair») per un uomo tutt'altro che integerrimo («two or three girls has he / that he likes as well as me [...] he isn't good, he isn't true / he beats me too»), ma un amore totalizzante e che vorrebbe fiorire in un sogno di felicità familiare («I just like to dream / of a cottage by a stream / with my man / where a few flowers grew / and perhaps a kid or two»).

4. Mutazione dei personaggi secondari

Il lungo monologo di Deianira che apre il primo episodio (vv. 141-77) è ripreso da Crimp con un lungo monologo di Amelia (pp. 13-14) che interrompe le chiacchiere tra l'Estetista e la Fisioterapista. Deianira riconosceva al coro il tentativo di partecipare al suo dolore e gli augurava di non provarlo mai (ὥς δ' ἐγὼ θυμοφθορῶ, / μήτ' ἐκμάθοις παθοῦσα νῦν τ' ἄπειρος εἶ, vv. 142-3). Amelia è cortese, ma lapidaria: «Please. Stop now. Don't try and sympathise». I vv. 144-52 sofoclei dipingono un quadro idilliaco dello stato di *parthenìa* ed uno ben più fosco dello stato di moglie e madre, segnato dall'affanno per il marito ed i figli. Le scelte lessicali di Crimp sono, ancora una volta, molto crude e dipingono una situazione di rapporto uomo-donna terribile: i figli sono «tiny terrorists», le ragazze hanno a che fare con

questi ragazzi che ti vengono a prendere nelle tue notti libere
e ti accompagnano in auto in camicie stirate dalle loro madri
alla multisala più vicina
o indietro ai loro monolocali che si affacciano
sui carrelli allineati nel parcheggio del supermercato
per il goffo sesso che hanno letto sulle riviste⁶⁴

mentre le mogli incorrono in «uomini le cui menti sono vuote / che ti fottono [*fuck you*] nel mondo in cui fottono il nemico – / intendendo con la stessa tenerezza»⁶⁵. La battuta è interessante non solo per le violente soluzioni espressive, ma anche perché evidenzia

⁶⁴ «These boys who collect you on your nights off / and drive you in shirts ironed by their mothers / to the nearest multiplex / or back to their one-room flats that look out over / the lined-up trolleys in the supermarket car park / for the inept sex they've read about in magazines» (CRIMP 2004, 13).

⁶⁵ «Men whose minds are blank / who fuck you the way they fuck the enemy – / I mean with the same tenderness». Può essere utile confrontarla con una battuta del film *Savages* (2012) di Oliver Stone, tratto dall'omonimo romanzo di Don Winslow del 2010. La protagonista, Ophelia, riguardo alla propria storia d'amore con l'ex soldato Chon, dice: «Chon is a killer. Two tours: Iraq, Afghanistan. And he came back with a lot of cash, but *no soul*. He's always trying to *fuck the war out of himself*» (corsivi miei). Difficile pensare ad un richiamo diretto tra i due testi. Più facile che entrambi si richiamino ad un *tòpos* comune (che non saprei individuare) secondo il quale un approccio sessuale molto aggressivo, così come un vuoto interiore, sia il contrassegno di alcuni reduci.

una delle scelte di Crimp, ovvero di aumentare moltissimo gli accenni alla sessualità all'interno del dramma rispetto al modello sofocleo⁶⁶. Successivamente, il tono di Amelia si addolcisce, domanda scusa per essere stata crudele con le due donne e informa loro dell'oggetto della sua preoccupazione: nelle *Trachinie* si tratta di «un'antica tavoletta incisa» (παλαιὰν δέλτον ἐγγεγραμμένην, v. 157), in *Cruel and Tender* sono «papers [...] found in a drawer». È il testamento dell'eroe partito, ma nel modello sofocleo vi sono segnalati correttamente le partizioni di eredità per moglie e figli (insieme all'indicazione che – se non fosse tornato entro un anno e tre mesi – ciò significava che era morto), mentre nella riscrittura di Crimp il testamento nomina come unico beneficiario di tutti i beni il solo figlio James, senza lasciare nulla ad Amelia (che commenterà opportunamente: «Tutto questo ridicolo documento sembra essere scritto / come se io non esistessi più»).

Il prosiegua della seconda scena traduce abilmente⁶⁷ il resto del primo stasimo, articolandosi sul medesimo «gioco del mes-

⁶⁶ SIERZ 2013, 65 ricorda che la scenografia originaria prevedeva «a marble relief of Pan copulating with a goat». Tuttavia, è possibile che Crimp si limiti a far affiorare qualcosa che in Sofocle è ben presente ma celato sotto la superficie delle parole. Scrive ad esempio SEGAL 1975, 183: «Sia Eracle sia Deianira hanno introdotto nell'*oikos*, nel regno ben regolato della vita familiare civilizzata, un eccesso di sessualità, che l'*oikos* non può sopportare», cioè Iole ed il filtro del sangue di centauro.

⁶⁷ Certamente crimpiana è la riconversione dei personaggi dei due messaggeri, di cui si parlerà nelle prossime righe, oltre che una certa libertà nell'architettura delle battute, con disarticolazione e frammentazione del testo sofocleo in scambi molto più sticomitici. Ma emergono, di nuovo, anche riprese molto precise del modello. A esempio, il v. 192 (Αὐτὸς δὲ πῶς ἄπεστιν, εἶπερ εὐτυχεῖ) contiene la domanda di Deianira che il vecchio messo frainde: la donna chiede del marito, ma le viene risposto riguardo al messaggero Lica che «tutto il popolo dei Mali, standogli attorno, gli pone domande» (κύκλω γὰρ αὐτὸν Μηλιεὺς ἅπας Λεῶς / κρίνει παραστάς, vv. 194-5). Si tratta di un equivoco, che Deianira lascerà cadere nel vuoto, in quanto spinta «a cedere a una lunga e maturata abitudine di frustrazioni» (PADUANO 1982, 355 n. 16). CRIMP (2004, 15) riprende il medesimo *misunderstanding* tra Amelia, che chiede «But why isn't he here?» e si sente rispondere da Richard (= Messaggero) che Jonathan (= Lica) «he's taking questions» (con i giornalisti di una *press conference* in luogo del popolo dei Mali). Però, a differenza di Deianira, Amelia pretende chiarezza e risolve l'equivoco. Da questo, come da altri particolari nel corso del dramma, risulta chiaro che la rielaborazione di Crimp della protagonista femminile miri a rendere il personaggio più attivo, volitivo e combattivo rispetto al modello sofocleo.

saggero di verità e del messaggero di menzogna»⁶⁸ di Sofocle, ma non nella forma di «una sorta di pantomima sofistica»⁶⁹, bensì prestando a Crimp la possibilità di mettere in scena il confronto tra l'informazione veritiera del giornalismo d'inchiesta e l'informazione manipolata e compiacente filogovernativa. In luogo del Vecchio messaggero troviamo Richard, «a man in his fifties with a greying beard», giornalista, conoscente di Amelia e forse l'unico tra i personaggi della pièce a nutrire una forma di sincera tenerezza verso la donna. Il giornalista la informa che il Generale è vivo e che tra non molto tornerà a casa. Amelia, prima colta da pianto, chiede ad un esterrefatto Richard di ballare con lei, perché è passato molto tempo da quando l'ha fatto per l'ultima volta. Danzano sulle note e le parole di *My Man* di Billie Holiday e su quelle note, senza essere introdotto ma dando indicazioni alla Governante di spegnere la musica, entra Jonathan (=Lica), il personaggio maggiormente manipolato e ricodificato rispetto al modello. Nella rielaborazione di Crimp è un ministro, diretto superiore del Generale e punto di collegamento tra lui ed Amelia (con la quale ha avuto una storia d'amore, in passato, nonostante Jonathan abbia una moglie, Kitty). Lica, portatore del falso messaggio, viene riplasmato da Crimp nella figura di un politico, laddove, per contrasto, il Messaggero veritiero, Richard, diventa un giornalista. Rispetto al Lica sofocleo in Jonathan è enormemente accentuato il carattere ambiguo, immorale e manipolatorio: è il manifesto della fenomenologia del Potere, della sua mistificazione mediatica della realtà e degli altri mezzi ingannatori (verbali e comportamentali) di cui si serve. Rispetto a Lica, che mente e poi, scoperto, racconta la verità (vv. 472-89), Jonathan vive di menzogne (persino all'interno della sua stessa vita matrimoniale), tanto che la stessa Amelia (diversamente da Deianira) sa fin dal principio che il ministro non è sincero («Certo che sta mentendo – è la guerra – è il suo lavoro / mentire», CRIMP 2004, 23).

⁶⁸ TONELLI 2018, 535.

⁶⁹ TONELLI 2018, 535. Invece, «tutto l'armamentario della critica delle fonti di stampo tucidideo» che ROSELLI 1982, 21 riconosce nella controversia tra i due messi è certamente più prossimo alla versione crimpiana.

Lo stuolo di schiave di Ercole si semplifica in due soli personaggi, presentati come vittime di guerra⁷⁰, «gli unici apparenti sopravvissuti» all'assalto delle truppe del Generale. Naturalmente c'è la diciottenne Laela (= Iole) che, come si vedrà, non è affatto il *kòphon pròsopon* sofocleo. Quel ruolo, invece, è ereditato dall'altro personaggio, Edu, all'inizio presentato da Jonathan come il fratellino di sei anni di Laela. Il personaggio, invenzione di Crimp non presente nelle *Trachinie*, introduce un'altra tematica cara al drammaturgo inglese: la violenza esercitata sull'infanzia⁷¹ come specchio della decadenza dell'umanità.

La *rhesis* di Lica⁷², spezzata in due segmenti, viene nel complesso conservata, benché tramutata nel lungo resoconto di guerra che Jonathan tesse ad Amelia, mischiando la reticenza del linguaggio politichese, l'efferato cinismo di una machiavellica *Realpolitik* e un tono di superiorità patriarcale che Amelia controbatte con fierezza⁷³. Il sunto è che l'operazione è stata un successo e che il Generale ha rintracciato e sgominato un campo di reclutamento di terroristi situato nella città di Gisenyi (= Eca-

⁷⁰ Si può certo ravvisare in questa metamorfosi da bottino di guerra a rifugiati per motivi di guerra (ma una guerra voluta e combattuta dagli occidentali che poi vorrebbero fornire assistenza alle vittime) una critica di Crimp alla retorica perbenista ed ipocrita di chi prima bombarda e poi promuove iniziative umanitarie. (Si leggano le parole di Jonathan, secondo il quale il Generale, dopo aver compiuto il massacro del loro paese, ha chiesto al Ministro di portare a casa sua i due ragazzi «to remind us – to remind each one of us – of our common – I hope – humanity» [CRIMP 2004, 20]).

⁷¹ Durante la stesura di *Cruel and Tender* Crimp ha collezionato immagini di bambini-soldato (SIERZ 2013, 63ss.), e di questa perversione dell'infanzia resta traccia in un memorabile scambio di battute tra Amelia e Laela (pp. 33-4), in cui la ragazza africana dice che i bambini devono imparare a combattere e uccidere, mentre Amelia inorridisce al solo vedere Edu armeggiare con una pistola giocattolo.

⁷² Il discorso di Lica e il resoconto di Jonathan si allineano anche ad un livello più sotterraneo, in quanto in entrambi i casi si tratta dell'espressione di un giudizio sul mondo «perfettamente consentaneo con la morale tradizionale» e che «può essere accolto in maniera non traumatica: esprime una visione del mondo apparentemente solida» (ROSELLI 1982, 17). Le menzogne e le manipolazioni del politico rispondono all'opinione diffusa, al senso comune. Ma, come le parole di Lica, sono destinate a risultare inconsistenti. La realtà è molto più terribile ed inaccettabile.

⁷³ Cfr. ESCODA AGUSTÍ 2013, 244: «The sexism – or patriarchal oppression – that characterizes Jonathan's and the General's relationships with their wives is represented as a consequence of the larger late capitalist system, which encourages vanity and self-aggrandizement».

lia), gestito da un certo Seratawa (= Eurito). Molti di essi erano bambini-soldati. Per ordine del governo – e in particolare di Jonathan – allo scopo di «sradicare il terrore» (*root out terror*) non sono state applicate le normali convenzioni internazionali e Gisenyi è stata ridotta in cenere tutti i suoi abitanti. Laela ed Edu sono stati ritrovati nella polvere della città ed il Generale li ha voluti accogliere in casa propria. Rispetto a queste due vittime Amelia mostra la medesima sollecita empatia che prova Deianira verso le schiave d'Ecalia: li accoglie in casa, si interessa della loro salute emotiva e domanda quali storie amino leggere. L'istinto di Amelia ricerca l'umanità dei due ragazzi, che la fredda razionalità di Jonathan ignora. Per il loro silenzio iniziale alle domande di Amelia, che Sofocle aveva giustificato come conseguenza della disgrazia patita (vv. 322ss.), Crimp trova una spiegazione più prosaica e credibile nella barriera linguistica.

Nel testo Sofocleo, la rivelazione dell'inganno operata dal vecchio nunzio aveva luogo nella diretta prosecuzione dell'episodio; Crimp opta per collocarla nella scena successiva, ambientata in piena notte, a lume di torcia, ma ne mantiene pressoché intatto l'intero contenuto⁷⁴. Richard, ubriaco, svela ad Amelia i nomi dei due ragazzi ed il fatto che la distruzione della città sia stato un pretesto perché il Generale avesse Laela, di cui si era invaghito. Simmetricamente⁷⁵ alla drammaturgia sofoclea, Amelia otterrà – con l'aiuto di Richard – un'ammissione da parte di Jonathan, molto più faticosa, scarna e frammentaria rispetto a quella offer-

⁷⁴ Anche qui, oltre alle analogie linguistiche che abbiamo ravvisato in precedenza (la metafora del fuoco amoroso), è notevole la voluta ripresa del concetto cardine sofocleo: i vv. 364-5 (κτείνει τ' ἄνακτα πατέρα τῆσδε καὶ πόλιν / ἔπερσε) sono resi come «he is prepared to murder not just the father, but the inhabitants of an entire city» (CRIMP 2004, 24). L'eccesso sproporzionato tra il desiderio e l'azione è reso in entrambi i casi con la duplice immagine dell'uccisione del padre e della distruzione di un'intera città. L'intensità del momento viene espressa dalla scelta del presente storico drammaticizzante.

⁷⁵ Sottolineo un'altra ripresa testuale importante: il v. 402 (οὐτος, βλέψ' ὦδε) è reso da Crimp come «Will you please look at me when I talk to you?». Nel modello a parlare è Ἄγγελος, mentre nella ripresa la battuta è posta direttamente in bocca ad Amelia. Le ragioni sono due: aumentare l'importanza e l'azione della protagonista nell'interrogatorio del messaggero bugiardo e costruire un richiamo alla stessa richiesta formulata da Amelia al figlio (CRIMP 2004, 9).

ta dal Lica sofocleo (vv. 472-89). Crimp conserva anche il lungo monologo di Amelia (pp. 27-28), costruendolo con una più violenta carica espressiva⁷⁶ ma su temi analoghi a quelli di Deianira (vv. 436-69): è abbastanza matura da sapere che gli uomini (ed il suo, in particolare) hanno amanti⁷⁷ e preferisce conoscere la verità, per terribile che sia. Il monologo si conclude con una bella frase, invenzione di Crimp: «I happen to believe that love and truth / are the same thing». Nel mondo 'diplomatico' di Jonathan, dire la verità è un'imperdonabile forma di indiscrezione, e lo sconvolge («Your indiscretion appals me»).

Mentre l'episodio sofocleo si chiudeva con l'apparente ristabilimento dell'ordine (Deianira accetta la situazione per non scontrarsi con la volontà degli dei e promette uno scambio di doni), Crimp aumenta ulteriormente il crescendo drammatico emotivo con una trovata scenica d'impatto: il Generale chiama Jonathan al telefono, Amelia pretende di parlare con il marito ed il ministro le risponde che lui chiede di parlare con Laela. Nella produzione originale⁷⁸, l'effetto era anche più forte: Amelia strappava il telefono a Jonathan ed il pubblico poteva sentire la voce del Generale chiamare Laela e apostrofarla come «sweetheart». È la perfetta connessione con la scena che apre la seconda parte, cioè la sostituzione tra Laela ed Amelia attraverso le pratiche cosmetiche per la giovane africana. Crimp provvede poi a sostituire opportunamente la prima parte del lunghissimo monologo di Deianira (vv. 531ss.), che costituisce la quasi interezza del secondo episodio, con un serrato scontro verbale tra Amelia e Laela,

⁷⁶ Amelia minaccia Jonathan che, se la chiamerà nuovamente «distressed» o la chiamerà per nome per tranquillizzarla, gli «cucirà la bocca con filo spinato» (*stuff your mouth with barbed wire*), perché trova che il suo modo di parlare sia «un'atrocità che fa sembrare lo strappare il cuore di un uomo quasi umano». In seguito afferma di preferire la verità anche se essa è «come aver la mia faccia spruzzata con acido» (*like having my face sprayed with acid*). Alla fine, dice a Jonathan di aver rivelato della loro relazione al Generale la sera stessa in cui il tradimento aveva avuto luogo.

⁷⁷ È pur vero che, se nella formulazione sofoclea Deianira costruisce una riflessione teorica sulla potenza di Eros, nella riscrittura di Crimp è più che altro la complicata storia matrimoniale tra due persone che si tradiscono vicendevolmente ma perseguono il perverso codice etico di confessarselo reciprocamente.

⁷⁸ CRIMP 2004.

nel quale non solo si palesa la volontà della giovane di prenderne il posto (elemento mai esplicitato in Sofocle), ma si drammatizza anche quel timore di essere spodestata di Amelia che in Sofocle era un moto interno al personaggio di Deianira. Se nella tragedia sofoclea Iole è la tela bianca sulla quale Deianira riverbera le sue paure, la Laela crimpiana parla ed agisce con la sfrontatezza della nuova moglie, confermando ogni timore di Amelia. È però solo quando la ragazza esprime con insistenza l'idea che i ragazzi debbano imparare ad usare le armi ed uccidere che la donna la colpisce, costringendola a lasciare la stanza.

Di fronte al "coro", formato da Governante, Estetista e Fisioterapista, Amelia pronuncia quindi il monologo (CRIMP 2004, 34-6) necessario ad introdurre la pozione amorosa che si rivelerà poi un veleno mortale. Questo è un punto imprescindibile del dramma, per il quale però per coerenza Crimp non poteva utilizzare il sangue di un centauro. Ha richiesto molto tempo e lunga riflessione la trasformazione della veste intrisa del sangue di Nesso in un cuscino (del cui simbolismo abbiamo parlato in precedenza) con all'interno una fiala contenente un'arma batteriologica⁷⁹, una sorta di droga psicotropa, sviluppata da un "fidanzato" di gioventù della protagonista, chimico e attivista politico ben oltre i limiti della legalità. La lunga analessi in cui è presentato questo ragazzo, Robert, conosciuto durante una marcia per la pace universitaria, che odiava il marito di Amelia ma era innamorato di lei (benché già incinta), è probabilmente la parte meno credibile dell'intera pièce⁸⁰. Così come lo è la sostanza che lui le regala, il suo «bambino» che ha battezzano *humane*, capace di «togliere la

⁷⁹ HARDWICK 2015, 54 valorizza il significato della relazione tra la magia nel testo sofocleo e la scienza in *Cruel and Tender*. Forse più prosaicamente, Crimp (in SIERZ 2013, 108) era entusiasta dell'idea di utilizzare un tipo di sostanza del tutto analogo alle armi chimiche vietate dalle convenzioni internazionali ma che vengono prodotte e sperimentate da paesi come la Gran Bretagna e gli Stati Uniti. Così l'effetto ironico, ma anche il richiamo (straniante) alla realtà, sarebbe stato massimo.

⁸⁰ Mi conforta in questa opinione CROGGON 2005, laddove altri commentatori (ad esempio, THOMPSON 2005 e BILLINGTON 2004) mostrano di apprezzare l'impegno di Crimp a rimanere fedele al *plot* mitologico originario. Per CAPITANI (2011a, 109) la scelta di Crimp è una soluzione brillante al problema della traduzione da un contesto mitologico ad uno realistico.

voglia di combattere da un soldato / facendo desiderare al soldato un luogo al sicuro / facendogli sentire [...] un assoluto bisogno / dell'amore e della assicurazione / della persona alla quale era più intimo»⁸¹. Invece, quel fluido che all'odorato dell'Estetista sembra profumo e che si trova in un fragile tubetto finisce dentro un cuscino consegnato a Jonathan perché lo porti al Generale, insieme alla notizia che i due profughi sono stati ben accolti⁸² e ad istruzioni precise riguardo al fatto di immergere l'intera faccia nella parte più morbida del cuscino fino a rompere ciò che si trova all'interno. Blandito da una sottile arte di seduzione di Amelia – del tutto assente (e, del resto, non necessaria) in Sofocle – Jonathan parte.

5. *Verso la catastrofe*

La seconda scena (pp. 39-52) ed il terzo episodio corrono paralleli. Inizialmente Deianira/Amelia racconta agli elementi corali di un *signum* male augurante: tocca al piccolo Edu la fondamentale funzione scenica di sostituire il bioccolo di lana come elemento iniziale dell'agnizione tardiva di Deianira. Quest'ultimo, intriso del sangue di Nesso, si era disfatto; al bambino, che stava armeggiando con il cassetto dei profumi di Amelia e l'aveva rotto, si era per alcuni istanti bloccato il respiro. Amelia/Deianira richiama alla mente come è entrata in possesso della pozione afrodisiaca: Deianira ripassa le raccomandazioni ricevute da Nesso, Amelia si ricorda degli strani amici di Robert, dei loro discorsi violentemente eversivi («overthrow the state / kill the pigs») e di come fossero soliti ridere delle morti di ban-

⁸¹ Tradotto da CRIMP 2004, 36. Messo insieme alla notizia, citata dalla stessa Amelia poche righe prima, che il laboratorio di Robert pullulava di animali per fare da cavia nella produzione di armi, il fatto che la donna possa pensare di utilizzare davvero quella sostanza per riavere il marito si ammantava quasi di ridicolo. A meno che non si opti (come, mi sembra, ESCODA AGUSTÍ 2013, 319 et *passim*) per l'interpretazione secondo la quale il gesto di Amelia è già nelle intenzioni (anche inconsce) violento.

⁸² Anche questo un elemento di precisa adesione all'ipotesto. (Cfr. Soph. Tr. 627-8).

chieri, poliziotti e soldati⁸³. Come Deianira, Amelia teme di aver commesso un'azione orribile ed è invano confortata dal coro. Vi sono però due importanti differenze. Mentre il personaggio di Deianira afferma già a questo punto (vv. 719-22) l'inevitabilità del suicidio eroico se i suoi timori saranno confermati, Amelia ha un timore più vago e nessun disegno autodistruttivo; inoltre, Deianira si limita a sottolineare l'estraneità del coro alla sua situazione (vv. 729-30), mentre Amelia replica più aspramente alle donne che la tacciano di essere stanca affermando che «is exactly what I would *expect* to be told by a person with no imagination»⁸⁴. La protagonista di Crimp non sopporta che gli altri le imprimano una maschera pirandelliana per definirla (e delimitarne) i pensieri e le emozioni.

In quel mentre, ritorna il figlio, la cui funzione scenica è rivelare l'esito del dono materno. Il trattamento di Crimp, però, diverge profondamente dal modello. A differenza dell'aperto disprezzo esposto da Illo fin dai primi versi⁸⁵, James non affronta direttamente la madre ma ha un atteggiamento all'inizio mellifluido e poi passivo-aggressivo: si complimenta per l'abito di Amelia⁸⁶, fa ampi sorrisi (*grins*), millanta il desiderio di mangiare, offre del vino alla madre. L'unico momento di rabbia furiosa è nello scacciare gli elementi del coro dalla stanza. L'analessi (CRIMP 2004, 45-6) con la quale James riferisce della malattia occorsa al padre merita una breve analisi strutturale, anche in relazione al modello:

⁸³ Glossa fondamentale di SIERZ 2013, 145: «Crimp's writing has a political edge, but as well as being critical of power it is also sceptical about radical politics». Il personaggio che eredita questa funzione di sentinella scettica è, naturalmente, Amelia.

⁸⁴ CRIMP 2004, 43. Il corsivo si trova già nel testo, a sottolineare una particolare enfasi nella recitazione.

⁸⁵ Cfr. vv. 734-7: ὦ μητέρ, ὡς ἂν ἐκ τριῶν σ' ἐν εἰλόμην, / ἢ μηκέτ' εἶναι ζῶσαν, ἢ σεσωσμένην / ἄλλου κεκληῖσθαι μητέρ, ἢ λῶους φρένας / τῶν νῦν παρουσῶν τῶνδ' ἀμείψασθαι ποθεν.

⁸⁶ Amelia indossa uno stretto abito da sera di colore rosso vivo e porta i capelli ben curati (CRIMP 2004, 39): proseguono le simbologie – anche cromatiche – legate agli oggetti di scena.

CRUEL AND TENDER

- Premessa: che cosa fanno gli Africani la domenica.
- (Manca, anche se è evocato dalla frase: «the thing your friend brought – the gift – the gift⁸⁷ / your friend brought [...] the gift of pain»).
- Sintomatologia del Generale⁸⁸: vomito, difficoltà a tenersi in piedi, difficoltà a respirare⁸⁹, spasmi muscolari sottocutanei⁹⁰, pupille contratte per miosi («pin-point eyes»).
- (Del tutto assente: Jonathan è sano e salvo, benché incolpato da James come complice della madre)
- Il Generale chiede al figlio di dargli la mano, ma lui si rifiuta inorridito: «No way I am going to let this thing with the pin-point fucking eyes that used to be my dad even *touch* me».
- James chiede alla madre perché ha ucciso suo padre.

TRACHINIE

- Premessa: il sacrificio officiato da Ercole (vv. 750-6)
- Arrivo di Lica e consegna del dono della veste (vv. 757-60)
- Sintomatologia di Ercole: grida di dolore, contorsioni (vv. 767-71; 786-95)
- Ercole incolpa ed uccide con violenza Lica (vv. 772-84)
- Ercole chiede aiuto al figlio, quale che sia il costo⁹¹, ed egli senza indugio lo porta e lo distende nella barca (vv. 796-805)
- Illo maledice la madre. (Non chiede spiegazioni).

⁸⁷ Anche il testo sofocleo identifica chiaramente la veste come «il tuo dono, la tunica mortale» (τὸ σὸν [...] δῶρημα, θανάσιμον πέπλον, v. 758), espressione conglobata da Crimp nella bellissima formula «the gift of pain».

⁸⁸ La frase di James «my father – who can walk into fire [...] to drag out a wounded soldier» non serve solo ad evocare l'ammirazione del figlio per il padre (cfr. Soph. Tr. 811-2) o l'antitesi tragica tra la forza precedente e la somma debolezza e sofferenza attuale dell'uomo. Introduce anche il personaggio di Iolaos, che vedremo al termine della terza parte del dramma.

⁸⁹ Il senso di soffocamento è particolarmente crudo nella sua descrizione: «He's sucking in air – sucking and aucking in the air, Mum, like he's drowning in his own spit».

⁹⁰ Tramite efficacissima metafora: «And there's this thing on his back [...] this thing under his skin – like an animal under his skin – it's crawling – it's crawling under his skin, Mum, trying to slide out from underneath». Credo si tratti di un'allusione molto sottile del sofocleo φοινίας / ἐχθοῶς ἐχίδνης ἰός (vv. 770-1), mischiata con altre immagini disturbanti più moderne (ad esempio, la scena madre di *Alien* di Ridley Scott).

⁹¹ Il testo precisa il rischio per Illo: μηδ' εἰ σε χοῆ θανόντι συνθανεῖν ἐμοί (v. 798) e ciò dà ancora più valore al fatto che Illo – in modo opposto al James crimpiano – porti di peso il padre sulla barca.

Come si nota, Crimp accentua il patetismo, attraverso le molte ripetizioni concitate, il ricorso ad immagini più brutali e l'inserimento di brevi battute della madre («Stop it!»). A rendere ancora più terribile la situazione, Crimp modifica completamente il comportamento di Amelia/Deianira: Sofocle la fa uscire in silenzio, travolta dalle parole di Illo e pur esortata dal coro a rimanere e difendersi (vv. 813-4); in *Cruel and Tender* è il "coro", nonostante le preghiere di Amelia, ad uscire di casa, salutandola (e lasciando – per altro – intuire che l'Estetista "prende in prestito" oggetti dal guardaroba della padrona). Ancora una volta – e nel momento di maggior bisogno – Amelia è sola ad affrontare il figlio, nessuno empatizza con lei. Il bicchiere che lui le ha con insistenza riempito è caduto in frantumi, rovesciando vino per terra. In quel momento, mentre James rinfaccia alla madre di non sapere nulla perché conduce una vita vuota e segregata, Crimp inventa al posto del terzo stasimo sofocleo⁹² il lungo delirio di Amelia (CRIMP 2004, 47-52), articolato in quattro parti:

1. inizio del delirio: rimozione («Africa sounds lovely. I hope you took photographs») e richiesta a Laela di raggiungerli;
2. dialogo a tre: Amelia fa conoscere Laela e James (che, ignaro, resta sconvolto). A James domanda se Laela gli piaccia; a Laela se James – che *terrorise* la madre ma si comporta da vigliacco quando il padre necessita di aiuto – sia un uomo. James esce di scena;
3. dialogo tra Amelia e Laela: qualche frase senza importanza e poi la richiesta di Amelia a Laela di guidare insieme l'automobile fino all'aeroporto per andare a prendere il Generale; ma prima le chiede di bere insieme. Laela esce per prendere i bicchieri;

⁹² Che il delirio di Amelia corrisponda strutturalmente al terzo stasimo delle *Trachinie* è evidente, oltre che dalla posizione, anche da qualche ripresa testuale, la più importante delle quali è l'immagine della *κελαινὰ λόγχα* (cioè, la punta di freccia che uccise Nesso) del v. 856 delle *Trachinie* diventa una «spike» o «some sharp object» (CRIMP 2004, 51) metaforicamente collocata dentro ad Amelia e Laela.

4. (quasi) soliloquio di Amelia, simbolico ed evocativo: i raggi X⁹³ rivelerebbero che lei e Laela hanno un oggetto appuntito, una spina (*spike*)⁹⁴ conficcata vicino al cuore. L'infermiera riscontrerà in loro i sintomi del «terrore» e la presenza di un'arma nascosta (*concealed weapon*). Loro potrebbero pensare che sia amore⁹⁵, ma non lo è. L'infermiera domanderà se la *spike* è stata nascosta di loro volontà o posta da qualcun altro senza che lo sapessero. E Amelia mentirà dicendo che è per sua volontà (*deliberately*) perché «altrimenti / potrei essere presa per una vittima / a questa non è una parte (*part*) / Laela / che sono preparata a recitare»⁹⁶.

L'ultima battuta ribadisce la volontà di cercare le chiavi dell'automobile e guidare fino all'aeroporto. Ma più importanti, anche per il valore simbolico legato agli oggetti, sono le ultime azioni di Amelia: stringere la mano attorno ad una delle schegge del bicchiere fino a far sanguinare la mano e lasciare dei pezzi di vetro attaccati. (Nella messinscena di Bondy, Amelia sporcava l'intero mobilio – classicamente, bianco marmoreo – con il pro-

⁹³ Su questo passo, volutamente molto criptico, possiamo certamente avallare quanto scrive ESCODA AGUSTÍ 2013, 266 riguardo all'inserimento nella trama dell'immagine degli scanner agli aeroporti e delle perquisizioni corporali come simboli delle violazioni intime che la "guerra al terrore" ha imposto sugli individui.

⁹⁴ Come ipotesi interpretativa riguardo a questa *spike*, cfr. ARAGAY 2011, 83: «The 'spike', placed next to Amelia's heart without her knowledge, points to the violence – the cruelty – intrinsic to post-Holocaust, late capitalist Western civilization, the violence it inscribes within people's bodies, at the very core of their being, without their even noticing, through highly effective, barely conscious mechanisms of self-regulation – a violence that is submerged, "a concealed weapon" in the quotation above, but no less terrifying for that. Ironically, contemporary civilization's own instruments of surveillance, represented here by the scanning machine, can detect this implanted violence and turn it into an accusation against the subject, making her feel personally responsible for it».

⁹⁵ Il rapido riferimento al concetto di «love» (per altro, negato) richiama – direi, per opposizione – la dichiarazione del coro sofocleo della responsabilità della Cipride Afrodite su quanto accaduto (vv. 860-1).

⁹⁶ Come si vede, le ultime battute del dramma di Amelia richiamano a *Ringkomposition* le prime («I am no a victim – oh no – / that's not a part I'm willing to play», CRIMP 2004, 7), permettendo allo spettatore di riconoscere nella volontà di non assecondare l'immagine della vittima degna di commiserazione il tratto dominante della personalità di Amelia, ed il motore principale del gesto del suicidio. Allo stesso modo, come rilevato da ROSELLI 1982, 22, la Deianira di Sofocle si uccide perché non vuole essere *kakè* (cfr. Soph. Tr. 438).

prio sangue⁹⁷, in una sorta di rito dionisiaco o una violenta *performance art*⁹⁸). Prima di uscire di scena, sorride.

6. *Scena del crimine*

Crimp asseconda la convenzione teatrale greca di non mostrare eventi luttuosi in scena, ma opta per una soluzione più moderna e dinamica rispetto all'annuncio della nutrice sofoclea (vv. 862-946). La terza parte di *Cruel and Tender*, indivisa, ha luogo un mese più tardi (l'unità di tempo non è una norma che Crimp sceglie di riprendere). Il mobilio nuovo (un carrello con medicinali ed una sedia a rotelle) introduce lo spettatore alla presenza in casa del Generale moribondo e regola il *mood* ospedaliero della parte conclusiva del dramma.

In scena sono presenti le tre domestiche, che chiacchierano. Di contro alla minuziosa descrizione sofoclea, lo spettatore è posto di fronte ad un discorso ellittico e frammentario, costituito da un elenco di oggetti (il più importante dei quali – come si è precedentemente riflettuto – è «the pillow») enumerati dalla Governante. Poco a poco, si comprende che siano stati tutti macchiati di sangue. L'elenco di oggetti è in realtà un itinerario: sono gli ultimi spostamenti di Amelia suicida, conclusi nell'automobile (non è esplicitato se si sia uccisa con i fumi dell'auto). Le parole dell'Estetista non sono utili solo per illustrare gli eventi occorsi fuori scena, ma contengono altre due importanti indicazioni: il comportamento puerile di James in preda ai rimorsi («Jamie acting more like a six-year-old than an adult») e l'atteggiamento della Governante e del "coro": la vacuità dei discorsi e gli accenti seccati posti su eventi secondari (ad esempio, il fastidio per le domande della polizia) permettono di osservare nuovamente come persino il suicidio di Amelia non abbia mosso in loro alcuno stimolo empatico o affettuoso nei confronti della defunta. Il loro impegno sarà – come sempre – fingere che vada tutto

⁹⁷ GINMAN 2004, 115. La scelta scenica, indubitabilmente potente, è un ennesimo ben studiato richiamo a Soph. *Tr.* 905-6: ὀργάνων ὅτου / ψεύσειεν οἷς ἐχρήτο δειλαία πάρος.

⁹⁸ Cfr. ESCODA AGUSTÍ 2013, 275.

bene e che quello sia «a perfectly normal day» (CRIMP 2004, 56). Con studiata ironia tragica, in quel momento entra barcollando il Generale, canticchiando, con uno sguardo vago.

7. *Ercole senza nome*

Crimp conserva scrupolosamente la bipartizione prevista dalle *Trachinie*: le prime due parti sono il dramma di Amelia, la terza (corrispondente al lungo epilogo sofocleo) quella del Generale. Nella stesura di quest'ultima sezione ha avuto un peso decisivo il terzo grande ipotesto della pièce, dopo la tragedia di Sofocle e l'articolo di Baudrillard: è il saggio *La violence et le sacré* (1972) dell'antropologo René Girard. La tesi centrale consiste nel fatto che la sfera del sacro sia legato al concetto di vittima espiatoria, bersaglio sostituivo che ha il compito di incanalare la violenza collettiva di una comunità – frutto di rivalità mimetica per il possesso dei medesimi beni – in un solo atto brutale in grado di soddisfare e quindi esaurire sul nascere una lunga concatenazione di soprusi e vendette reciproci che distruggerebbero la comunità stessa. Nel saggio, Girard dedica molte pagine alla figura mitica di Ercole ed alcune alle *Trachinie*. Tre sono, in particolare, gli spunti che Crimp potrebbe aver colto da questa lettura, dei quali si trova chiara traccia in *Cruel and Tender*. Il primo è il suicidio di Deianira come effetto del «fallimento del sacrificio»⁹⁹ e sua perversione. Il secondo è quella di Ercole/Generale come vittima sacrificale privilegiata in quanto depositario delle scorie d'impurità che gli provengono dalla molta attività bellica e che rischierebbero di contaminare la collettività una volta che egli vi faccia ritorno¹⁰⁰. Il terzo è la lettura

⁹⁹ «Le suicide de Déjanire s'inscrit, lui aussi, dans le cycle de violence ouvert par le retour d'Héraklès et par l'échec du sacrifice. La violence, une fois de plus, se déchaîne contre les êtres que le sacrifice aurait dû préserver» (GIRARD 1972, 66)

¹⁰⁰ «Une impureté toute particulière s'attache au guerrier qui rentre dans la cité, ivre encore des carnages auxquels il vient de participer. On admet sans peine que ses terribles travaux aient pu accumuler sur Héraklès une quantité prodigieuse d'impureté. Le guerrier qui rentre chez lui risque de ramener la violence dont il est imprégné à l'intérieur de la communauté» (GIRARD 1972, 66)

freudiana che Girard fornisce dell'ultimo dialogo tra Ercole ed Illo, nel quale il desiderio del padre di assimilare il figlio a se stesso (tramite la richiesta di prendere come sposa Iole) si scontra – almeno inizialmente – con l'orrore del figlio per questa identificazione¹⁰¹. Il resto è il felice esito tra l'estro creativo di Crimp e la sua ammirazione per Sofocle (e per le tematiche a sé affini che Crimp legge all'interno del testo sofocleo). E ciò si concretizza nell'idea di un forte combattente che – seguendo degli ordini ed un'illusoria idea di ordine – è diventato più bestiale del terrore che era stato chiamato a distruggere. Ma che, pure, nell'umiliazione, nella debolezza e nella follia finale, si rivela anch'egli una vittima del potere che lo ha sempre manipolato, e perciò degno della pietà degli spettatori¹⁰².

Rispetto al testo sofocleo, Crimp elimina il dialogo tra il figlio dell'eroe ed un vecchio (vv. 971-83) alla presenza di Eracle dormiente. Inoltre, rispetto all'Ercole tragico, che si presenta sulla scena affetto da lancinanti dolori (vv. 983ss.), il Generale entra in scena dialogando tranquillamente con il "coro" e asserendo di stare bene. (Come contrasto, invece, sarà rivelato più tardi che sotto la tuta del Generale si trova un catetere ed una sacca per l'urina¹⁰³). Ignoto al modello greco è anche la prima lunga battuta del Generale, che rivela una forma di delirio nella quale detta l'agenda della giornata, immaginando di avere ancora la moglie al fianco, come se nulla fosse accaduto (CRIMP 2004, 57), così come l'atteggiamento paranoico e brusco fino alla violenza e alla minaccia verso le tre donne. L'impeto di dolore lo coglie all'improvviso (CRIMP 2004, 59; 61), ma il personaggio si limita ad una conta numerica per sopportare meglio le sofferenze, senza avvicinarsi al lungo e dettagliato lamento dell'Eracle sofocleo (vv. 993ss.)¹⁰⁴. Il dialogo con il figlio riprende contenuti sofoclei: il Generale domanda ven-

¹⁰¹ Cfr. GIRARD 1972, 263-4.

¹⁰² Ciò è quanto si ricava dall'autoriflessione di Crimp contenuta in SIERZ 2013, 107.

¹⁰³ Che da ciò si possa vedere nel Generale una figurazione del *cyborg*, del mostro tecnologico, mi pare una sovrainterpretazione di ESCODA AGUSTÍ 2013, 250ss.

¹⁰⁴ Rimane un'unica breve battuta, crudamente realistica (come da costume di Crimp): «I wake up on a Saturday morning smelling of my own shit» (p. 61).

detta sulla moglie¹⁰⁵, ricorda le proprie imprese trascorse¹⁰⁶ che dovrebbero valergli la gratitudine della gente¹⁰⁷, chiede l'eutanasia. Il contesto, però, si svuota di ogni aura eroica, perché alla follia paranoica del Generale (che vede dappertutto macchinazioni governative) fa eco il disprezzo che James (antiteticamente ad Illo) prova nei suoi confronti: lo diffida dall'insultare la defunta (senza tesserne un'apologia, come invece in Soph. *Tr.* 114ss.), desidera andarsene e lasciarlo solo, lo accusa di essere un criminale per le atrocità commesse in guerra¹⁰⁸, gli rinfaccia di essere il colpevole per la morte di Amelia, si rifiuta di aiutarlo a morire ed esita a prendere la sua mano destra. Un'altra invenzione di Crimp è che il Generale – neppure più certo per la malattia che James sia suo figlio – chieda di vedere suo figlio, «quello da Gisenyi» (CRIMP 2004, 65). Con una sorta di *plot twist* decisamente moderno (un po' televisivo) apprendiamo insieme allo sgomento James che il pic-

¹⁰⁵ «I want you to find me the bitch [...] Bring the bitch here. I want to break her legs [...] Poison her the way she poisoned me» (CRIMP 2004, 61-2) si richiama a Soph. *Tr.* 1039-40: τὰν ὧδ' ἐπίδοιμι πεσοῦσαν / αὐτῶς, ὧδ' αὐτῶς ὥς μ' ὤλεσεν e 1066-7: δὸς μοι χεροῖν σαῖν αὐτὸς ἐξ οἴκου λαβῶν / ἐς χεῖρα τὴν τεκοῦσαν.

¹⁰⁶ L'elenco compendiato delle fatiche dell'eroe (Soph. *Tr.* 1092ss.) è convertito da Crimp in una lunga e dettagliata rassegna di azioni intraprese contro i terroristi (dalla ricerca ossessiva, alle intercettazioni, fino a «throw acid into its eyes and burned it to carbon»), cui segue l'elenco delle sofferenze patite in guerra dal Generale per garantire il mantenimento dello *status quo* e del *welfare* («I've seen my friends burst open like fruit [...] I have been breathing uranium [...]»). Alla fine, attraverso la metafora implicita della guerra al terrorismo come lotta all'Idra di Lerna («for every head I have ever severed / two have grown their place / and I have had to cut and to cut and to cut / to burn and to cut to purify the world»), il Generale si fonde (con ardita mossa metatestuale di Crimp) con Eracle stesso: «I killed the Nemean lion [...] and the dog with the three heads [...]», arrivando a rivolgere a se stesso l'appellativo di *kallinikos*, epiteto tanto legato ad Eracle che la Suda accosta al vocabolo 'Καλλίνικος' il rimando ὁ Ἡρακλῆς e che si trova attestato per l'eroe in numerosi autori, tra i quali Diogene Laerzio, Plutarco, Aristofane (ad es. *Av.* 1764), Euripide (*HF* 582, 961; *Supp.* 1059), Pindaro, *Olimpica* 9, 2 (non riferito ad Eracle), Luciano di Samosata (*Revivescens sive piscator*), Elio Aristide (Ἡρακλῆς Jebb p. 34, l. 26), l'*Onomasticon* di Giulio Polluce, Cassio Dione (72, 22), Clemente Alessandrino (*Strom.*, 7, 4), Diogene di Sinope (Epistola 36) e dall'Antologia greca (XI 269, 1).

¹⁰⁷ «I have purified the world for you. / I have burnt terror out of the world for people like you» (CRIMP 2004, 63) echeggia da vicino Soph. *Tr.* 1012-3: πολλὰ μὲν ἐν πόντῳ κατὰ τε δῖα πάντα καθαίρων / ὠλεκόμαν ὁ τάλας,

¹⁰⁸ La risposta del Generale («I have only ever done what I was instructed to do», CRIMP 2004, 66) è un *topos* divenuto ormai tristemente celebre almeno dal processo di Norimberga come l'autoassoluzione del soldato tramite la rimozione del libero arbitrio e del senso morale a fronte del pedissequo rispetto degli ordini. Cfr. HARDWICK 2015, 46.

colo Edu non è il fratellino di Laela, ma il figlio suo e del Generale, che la ragazza ha avuto praticamente bambina¹⁰⁹. Come si è visto in precedenza, anche per influsso del saggio di Girard, Crimp conserva attentamente la richiesta del Generale/Eracle al figlio di prendere in moglie Laela/Iole¹¹⁰. Che in quest'atto si concretizzi la fusione tra padre e figlio è implicito in Sofocle (μηδ' ἄλλος ἀνδρῶν τοῖς ἐμοῖς πλευροῖς ὁμοῦ / κλιθεῖσαν αὐτὴν ἀντὶ σοῦ λάβῃ ποτέ, vv. 1225-6) ed esplicito in Crimp («I want you to be my child's father»). Illo, inizialmente turbato per il fatto di accogliere al suo fianco la corresponsabile della sventura dei suoi genitori, accetta per devozione filiale (v. 1252); James rifiuta, inorridito.

Le *Trachinie*, in pratica, si concludono qui, con il corteo funebre che porta il corpo di Ercole verso la pira dell'Eta. Ma Crimp parte ancora una volta da una sentenza sofoclea¹¹¹ (μεγάλῃν δὲ θεῶν ἀγνωμοσύνην / εἰδότες ἔργων τῶν πρασσομένων, vv. 1266-7) per disegnare *ex novo* un finale molto più articolato. Il punto di giunzione che salda la ripresa sofoclea con l'innovazione di Crimp è il ritorno in scena di Jonathan. Il ministro si destreggia tra formale cortesia verso James (adesso, atteggiato a difendere il padre), controllo – attraverso il cellulare – dei media che attendono al di fuori della casa e una diffusa dose di sarcasmo¹¹². Crimp calca nuovamente l'immagine di Jonathan come politico cinico e senza scrupoli fino allo stereotipo, così che una

¹⁰⁹ Crimp aumenta così il già nutrito protocollo di atrocità (per usare una bella espressione di SAKELLARIDOU 2014) con la chiara allusione alla pratica del madamato, cioè la prassi (tipica delle colonie italiane) di una relazione temporanea *more uxorio* tra un soldato europeo ed una donna indigena, spesso giovanissima.

¹¹⁰ Tre annotazioni. La prima: rispetto al testo sofocleo, in *Cruel and Tender* Laela è presente in scena e non ha particolari reazioni mentre il Generale di fatto la cede al figlio. La seconda: il Generale ricorda il primo incontro avuto con Laela sotto un albero, sottolineando la bellezza della ragazza, ma anche il suo cinismo approfittatore (quando dalle parole di Laela traspare il fatto che lei cercasse là un uomo che la mantenesse). La terza: il Generale sottolinea come la sua attuale condizione gli abbia attirato il disprezzo di Laela, che lo considera uno «scarafaggio» e rifiuta di dormire nuovamente insieme a lui.

¹¹¹ Rispetto alla quale PADUANO 1982, 421 n. 71 parla addirittura di «invettiva “euri-pidea”».

¹¹² Anche intertestuale, quando ad esempio definisce la sopravvivenza del Generale al veleno assunto come «a story of almost super-human endurance» (CRIMP 2004, 69), invitando lo spettatore a vedere nel Generale il suo modello, cioè il semidio Eracle.

sua lunga battuta costituisce di per sé un atto di critica al sistema: riferendosi al Generale, Jonathan sottolinea che sia

un uomo [...] le cui azioni indipendenti – e lo sottolineo – del tutto indipendenti hanno messo il mio governo in una posizione molto delicata. (*leggera risata*) Ci sono stati momenti nei quali ho persino iniziato a credere che l'omicidio indiscriminato – Generale – fosse stato la mia stessa politica. È stata Kitty¹¹³ a mantenermi sano. L'uomo che amo, mi ha detto, non potrebbe mai essere responsabile di una cosa simile. E l'uomo che amo neppure potrebbe essere responsabile – ha detto – di proteggere la persona che lo è¹¹⁴.

Il Generale sarà servito alla stampa come vittima sacrificale per scaricare ogni colpa dal governo e tutti i crimini di guerra saranno ricondotti a sue iniziative personali, non a ordini ricevuti. A scortarlo fuori in manette è il personaggio che, idealmente, dovrebbe sostituire il *πρόεδρος* sofocleo: un soldato dal nome tutt'altro che casuale¹¹⁵ di Iolaos, sottoposto del Generale e debitore della vita al Generale stesso, venuto formalmente ad espletare l'ingrato compito di arrestarlo, ma di fatto per mostrargli la sua vicinanza ed il suo rispetto proprio nel momento di massima umiliazione.

Nel frattempo, il Generale continua a rompere la quarta parete, ricordando le sue fatiche di Ercole. E poi, all'improvviso, domanda: «E gli dèi? Gli dèi guarderanno?». Tutti considerano questa uscita frutto del suo delirio, ma le ultime parole del Generale sono la chiave di lettura di metà del dramma, la sua:

Fa' in modo che taglino – bene – di fronte alle telecamere. Lacerate il mio corpo per gli dèi. Mostratemi dietro un vetro in televisione e

¹¹³ La moglie che – come si è appreso qualche scena fa – è stata più volte oggetto di menzogna e tradimento da parte di Jonathan. Una certa dose di ironia, basata soprattutto sulle ipocrisie delle persone che cozzano contro lo sguardo morale dell'autore, è una cifra stilistica ricorrente nel teatro di Crimp (molto meno in quello di Sofocle).

¹¹⁴ «A man [...] whose independent – and I stress this – whose completely independent actions have placed my government in a very delicate position. (*faint laugh*) There were moments when I even started to believe that indiscriminate murder – General – had been my own policy. It was Kitty who kept me sane. The man I love, she said, could never be responsible for such a thing. Neither could the man I love be responsible – she said – for protecting the person who is» (CRIMP 2004, 69).

¹¹⁵ Sodale di Eracle per consolidatissima tradizione; come per *kallinikos*, troppo consolidata e varia per costituire un'allusione puntuale.

spiegherò in televisione come ho ripulito – come ho ripulito – come ho ripulito e purificato il mondo. Più strette! [...] Ed io spiegherò ai microfoni / che le mie fatiche sono alla fine / che quello che ho fatto / è quello che mi era stato ordinato di fare / e quello che mi era stato ordinato di fare / era di sradicare il terrore come un dente dalle sue stesse puzzolenti gengive [...]¹¹⁶

Infine, il Generale si chiude in una sorta di *loop* catatonico, ripetendo ossessivamente «I am not the criminal / but the sacrifice» finché non lo trascinano fuori. *La violenza e il sacro* di Girard permettono di fornire una chiara interpretazione a queste parole. Così come la luce dei flash delle macchine fotografiche e dei riflettori riagganciano con audace metafora la vicenda alle fiamme della pira dell'Eta.

8. *Una palingenesi (im)possibile*

In scena rimangono solo James, Laela ed il piccolo Edu. Laela-Iole (e, limitatamente all'espressione «despise his father», James-Ilo) legge una versione un po' libera e compendiata dei versi 174-201 (esclusi i vv. 190-6) degli Ἔργα καὶ Ἡμέραι di Esiodo, in un crescendo musicale (che finisce per sovrastarne la voce). Si tratta del mito dell'«età del ferro», cioè l'umanità storica, caratterizzata da dolore, fatica ma, soprattutto, ingiustizia reciproca ed assenza di valori morali. Qui presentiamo il testo¹¹⁷, confrontato¹¹⁸ con l'originale¹¹⁹:

¹¹⁶ «Make it cut – good – in front of the cameras. Break open my body for the gods. Show me behind glass on television and I will explain on television how I have cleansed – how I have cleansed – how I have cleansed and purified the world. Tighter! [...] And I will explain into the microphones / that my labours are at an end / that what I have done / is what I was instructed to do / and / what I was instructed to do / was to extract terror like a tooth from its own stinking gums» (CRIMP 2004, 73).

¹¹⁷ Il testo di Crimp è in prosa. Lo rendiamo suddiviso in versi per mantenere la corrispondenza con il testo esiodico.

¹¹⁸ Nel testo di *Cruel and Tender* segniamo in corsivo gli elementi aggiunti o modificati rispetto al testo di Esiodo. Nel testo greco segniamo in grassetto gli elementi ripresi dal testo inglese.

¹¹⁹ Seguiamo l'edizione WEST 1978.

I wish I was not of this people. I wish
I was dead or still unborn. *We are the
people. We are the people of iron. We
work by day and in the night we grow
sick and die.*

Our babies will be born with grey hair
and god will destroy us.
Father will not respect son

and son will despise his father and
hurt his father with cruel words.
The children of the people of iron will
cheat their parents *of what is owed to
them, condemn them, and disobey their
wishes.* Men will turn the cities of other
men *to dust without reason.*
Shame and truth [C] will
put on white dresses and hiding their
beauty
from the people [B]
will abandon the earth [A].

μηκέτ' ἔπειτ' ὠφελλον ἐγὼ
πέμπτοισι μετεῖναι
ἀνδράσιν, ἀλλ' ἢ πρόσθε θανεῖν ἢ
ἔπειτα γενέσθαι. 175
νῦν γὰρ δὴ γένος ἐστὶ σιδήρεον:
οὐδέ ποτ' ἡμαρ
παύονται καμάτων καὶ οἰζύος,
οὐδέ τι νύκτωρ
φθειρόμενοι. χαλεπὰς δὲ θεοὶ
δώσουσι μερίμνας:
ἀλλ' ἔμπτῃς καὶ τοῖσι μεμείξεται
ἐσθλὰ κακοῖσιν.
Ζεὺς δ' ὀλέσει καὶ τοῦτο γένος
μερόπων ἀνθρώπων, 180
εὖτ' ἂν γεινόμενοι πολιορκόταφοι
τελέθωσιν.
οὐδὲ πατὴρ παιδῆσιν ὁμοῖος
οὐδέ τι παῖδες,
οὐδὲ ξεῖνος ξεινοδόκῳ καὶ ἐταῖρος
ἐταίρῳ,
οὐδὲ κασίγνητος φίλος ἔσσεται, ὥς τὸ
πάρος περ.
αἰψὰ δὲ γηράσκοντας ἀτιμήσουσι
τοκῆας: 185
μέμψονται δ' ἄρα τοὺς χαλεποὺς
βάζοντες ἔπεσσι
σχέτλιοι οὐδὲ θεῶν ὅπιν εἰδότες: οὐδέ
κεν οἱ γε
γηράντεσσι τοκεῦσιν ἀπὸ
θρεπτήρια δοῖεν
χειροδίκαι: ἕτερος δ' ἑτέρου πόλιν
ἐξαλαπάξει.
[...] ¹²⁰
καὶ τότε δὴ πρὸς Ὀλυμπον ἀπὸ
χθονὸς εὐρυοδείης[A]
λευκοῖσιν φάρεσσι καλυψαμένα
χρóa καλὸν
ἀθανάτων μετὰ φύλον ἵτον
προλιπόντ' ἀνθρώπους[B]
Αἰδῶς καὶ Νέμεσις[C] [...] 200

¹²⁰ Crimp elimina i vv. 190-6, probabilmente considerandoli pleonastici e generali rispetto alle sue esigenze.

In breve, è la decadenza morale dell'umanità – a partire dai più basilari legami sociali – che prefigura l'Apocalisse. Si tratta di un brano fortemente sentito da Crimp, che vi ritrova la perfetta anticipazione del suo modo di guardare alla civiltà umana tardo-capitalistica, così come descritta e criticata in *Cruel and Tender*. Rispetto al testo esiodico, Crimp conserva i concetti che meglio si richiamano al *plot* del suo dramma: i rapporti padre-figlio, i bombardamenti, ecc., anche con forzature. Soprattutto, rispetto al distacco etico di Esiodo, sottolinea (con l'anafora di *we are*) la partecipazione dei personaggi (e – tramite loro – dell'intero pubblico) a questo punto cieco della storia umana. Infine, la modifica più pesante è la trasformazione di Nemese (da νέμω, giustizia come distribuzione armonica di beni e soprattutto di mali) in Truth, la cui ricerca è punto cardine della morale che Crimp formula e della sua difesa di ciò che resta dell'umanità. Laela, insieme ad un attonito James¹²¹, ne è l'ideale depositaria¹²², la sopravvissuta (e non incolpevole) vittima della violenza del mondo cui spetta il compito di denunciarne l'immoralità e la prossimità alla fine. Forse anche di costituire una forma di resistenza attiva, magari tramite a creazione di un nuovo nucleo familiare¹²³, ma ciò è appannaggio dell'ottimismo dello sguardo dei critici¹²⁴ più che dell'arte di Crimp. La chiave ermeneutica è comprendere se la citazione esiodica sia un ammonimento o una predizione. La questione è aperta.

¹²¹ È un'acuta interpretazione di GINMAN (2004, 113) – ripresa anche da ARAGAY 2011, 76 – il fatto che rispetto a Sofocle Crimp enfatizzi maggiormente il ruolo dei personaggi giovani, tanto da lasciarli soli sulla scena a comunicare agli spettatori l'inquieto messaggio finale.

¹²² Secondo ARAGAY (2011, 84), Laela a fine dramma diviene «the recipient of Amelia's testimony, of her pain/knowledge [...] she takes the first step towards rediscovering her own ethical core» e «she rejects this, our inhospitable civilization».

¹²³ In tal senso, ad esempio, si esprime il regista John Ginman (cit. in SIERZ 2013, 136).

¹²⁴ Tra gli altri, MILLS 2017, 547, che riscontra in questo finale una «slightly happier note than Sophocles» e un'«hope in a new generation».

9. Qualche rilievo conclusivo

Martin Crimp fa delle *Trachinie* qualcosa di analogo a quello che Kubrick alla fine degli anni '70 fece di *The Shining* (1977) di Stephen King: un sottotesto che – tramite una ripresa in superficie curata e nel cuore innovativa – garantisce la base di partenza per affrontare tematiche alle quali Crimp era interessato¹²⁵: la difficoltà e la violenza¹²⁶ sotterranea delle relazioni umane (in particolare, dei matrimoni¹²⁷), la riflessione sui rapporti ed i giochi di potere, la perversione dell'umano causata dalla società tardo-capitalista, la violazione dell'infanzia, la denuncia del reale e la ricerca di mezzi di opposizione/resistenza all'impoverimento spirituale. È un'operazione metanarrativa che elabora il passato come «potente allegoria per il presente» (ANGELAKI 2015, 154; 143)¹²⁸, che fa coesistere armonicamente le due dimensioni e che, inoltre, rimarca la necessità di una «consapevolezza storica di un artista».

¹²⁵ Del resto, anche GALISKI 1972, 297 plaude a quegli autori che «instead of merely echoing and adapting traditional aspects of the myth [...] were able to elicit some heretofore latent aspect of it».

¹²⁶ È merito di BUDELMANN (2007, 461-2) l'aver sottolineato come violenza e dolore siano un tema chiave del dramma di Crimp: «Various characters inflict physical and psychological pain on one another [...]. Repeated and gratuitous violence and pain, reported and enacted, is one of several means by which Crimp creates the sense of a world that is out of control. [...] In *Cruel and Tender*, written and first performed in the context of widespread doubts about the reliability of government and media accounts of the Iraq invasion, not even physical pain is beyond manipulation. Overall, then, Crimp uses pain to generate disturbingly mixed sensations. His pain can create a degree of sympathy even for deeply problematic characters; it serves as an expression of the violence and brutality of almost everybody in the play, and at the same time it raises questions about its own reality». A ciò si aggiunga anche la riflessione di CAPITANI (2011b, 67): «Crimp eliminates any possible form of complete innocence: no one is exempt from cruelty and even children are ambivalent figures, robbed of their moral purity».

¹²⁷ Proprio a partire proprio dallo stimolo della visione di *Cruel and Tender*, ROWLAND 2017 ha offerto una rilettura dell'intera tradizione mitica su Eracle e Deianira alla luce dell'idea di violenza domestica e violenza globale, partendo dalle origini del mito e aprendosi la strada per sviluppare un'analisi delle riscritture più moderne, segnate dalla «guerra al terrore».

¹²⁸ Cfr. sempre ANGELAKI 2015, 144: «With this play Crimp found a language for representing private and public histories and worked towards what might be termed 'ourstories': narratives that function as personal and yet collective stage depictions of our disparate narratives as citizens».

Il titolo della pièce si sofferma sull'essenza dualistica in particolar modo dei due personaggi principali, che costituiscono quasi gli archetipi della femminilità e della mascolinità¹²⁹. È un *tao* in cui il femminile è depositario della tenerezza (cioè, umanità) ma è capace di crudeltà, mentre il maschile l'opposto¹³⁰. E Amelia è nuclearmente *tender*, votata alla comprensione del prossimo ed al perdono; amore, empatia e ricerca della verità sono il suo modo di resistere al contesto tardo capitalistico e globalizzato che la circonda. Ma quando la società la pone nell'impossibilità di perseguire la propria felicità e realizzazione e la spoglia della sua dignità di donna, reagisce con un atto di *cruelty*. Accortasi di quanto compiuto – e ancora di più di ciò che è diventata (conformandosi al modello di sopraffazione reciproca) – si toglie la vita. Il suo suicidio, che la pone fuori da ogni categorizzazione sociale (vittima, terrorista, moglie mantenuta, donna prevedibile e sottomessa), è un atto di ribellione al sistema non meno che di disperazione. Amelia (=Deianira) è certamente il personaggio che riscuote maggiormente la simpatia dell'autore, «i cui istinti [...] sono rivolti verso il giusto»¹³¹. Ha un carattere molto più forte ed attivo rispetto al modello sofocleo¹³² («strong and direct», secondo Crimp), e la sua nota dominante non è la sopportazione o la passività (di qui, l'odio verso l'idea di essere una vittima), bensì il coraggio

¹²⁹ Nell'universo poetico di Crimp, la prima si carica di significati positivi, mentre la seconda lascia poche speranze. In *Cruel and Tender* questo è perlopiù confermato. Su questo dualismo si fonda la riflessione di ESCODA AGUSTÍ 2013.

¹³⁰ Il Generale, che è certamente *cruel* in ogni sua forma di rapporto, è capace di *tenderness* nei confronti di Laela, salvo poi non riuscire convertire quest'amore in atto di distruzione e di sopraffazione: l'unica grammatica umana che davvero conosce.

¹³¹ Così Crimp, in SIERZ 2013, 107.

¹³² Sulla figura di Deianira molto si è naturalmente scritto. Basti qui citare DI BENEDETTO 1983, 149 («Questo personaggio che fin dall'inizio appare dominato dalla paura e consapevole della sua infelicità, e che fa un solo tentativo, e che appena fallito questo tentativo subito si dà la morte può legittimamente colpire per il suo carattere patetico») e PONTANI 1949, 234 («Deianira ha il senso d'una passività remissiva, impotente; una sensibilità sottile, finemente ripiegata su di sé, la intenerisce, sempre con una dolente ansietà, per il suo "trovarsi" in un certo stato»).

di conoscere il vero¹³³ e l'odio contro l'ipocrisia che la circonda. Rispetto alle *Trachinie*, è fortemente accentuata la sua solitudine sulla scena: i pochi autentici dialoghi e i molti monologhi la isolano nell'incomunicabilità del suo dolore, così come la isolano la scarsa empatia delle persone che la circondano e la condanna alla remissività che l'intero sistema sociale sembra esigere da lei. Più volte lamenta la «maschera» impostale costantemente allo scopo di piegarne lo spirito. Attraverso le sue parole Crimp può combattere anche alcuni bersagli di falsa umanità: gli adolescenti che vivono alla superficie delle cose; gli pseudo-rivoluzionari che si oppongono alla violenza alimentandone una ancora maggiore; gli ipocriti che vivono una doppia moralità. Lei più di ogni personaggio si fa portatrice di quel linguaggio a-razionale, frammentario ed evocativo, dalla forza dirompente, brutalmente concreto; insomma, *violentemente visuale e corporeo* («*Amelia produces [...] a "literature of the body"*», secondo ESCODA AGUSTÍ 2013, 242): un metodo di comunicazione intagliato per ribaltare¹³⁴ proprio le convenzioni sociali, borghesi, perbeniste (nelle quali il campione è Jonathan), nelle quali una patina di buone maniere e di falso *politically correct* asseconda (e, al contempo, ricopre ed assolve) le più immonde infamie e la più cruda violenza. Nello stile scelto da Crimp, si coglie il tentativo di denunciare il sistema proprio ponendo la violenza in superficie, così da rivelarla¹³⁵.

¹³³ Che anche la Deianira sofoclea non sia unicamente un modello di passività e rassegnazione, ma si faccia anche lei promotrice di una profonda (benché infruttuosa) ricerca epistemologica attuando strategie complesse è stato ben segnalato da DI BENEDETTO 1983, 32ss. (sulla scorta di LAWRENCE 1978). Sull'argomento, cfr. anche ROSELLI 1982 (in particolare 32ss.).

¹³⁴ Si può certamente concordare con ARAGAY (2011, 82) che il personaggio di Amelia sia il tramite privilegiato di Crimp per «unmask [...] the latent sources of violence inherent to contemporary Western civilisation». Molto meno condivisibile la tesi secondo la quale l'invio del cuscino con la fiala all'interno sia una scelta deliberata della donna per «make the 'suppressed' violence of late capitalist, 'liquid' society visible»: l'esito finale oggettivo sarà certamente quello, ma Amelia (come Deianira) sembra soggettivamente innocente rispetto a quanto accade al marito.

¹³⁵ Per usare la valida espressione di ESCODA AGUSTÍ 2013, 233 (che utilizza al riguardo l'espressione «defamiliarizing language» mutuandola da ANGEL-PÉREZ 2006, 22): intento di Crimp è «to interpellate spectators to become aware of the seeds of barbarism present in their unequal, contemporary world order».

Ma se la ribellione al sistema è destinata al suicidio eroico, la parabola umana del Generale mostra come anche chi nel sistema è perfettamente integrato e ne ha interiorizzato i dettami sia comunque condannato a finirne stritolato. Ed è tramite l'umiliazione e l'immolazione finale ad opera del potere costituito che il personaggio si rende comprensibile nelle pulsioni che lo muovono¹³⁶, così che il pubblico possa infine simpatizzare anche per lui: un'operazione non semplice. Il Generale è infatti una trasposizione marziale di Eracle, che ne esalta gli aspetti maschilini, la fredda razionalità ed il pragmatismo spietato, la durezza, l'assenza di empatia, la «crudeltà»¹³⁷. Senza troppo sforzo si può pensare che alcune pellicole sulla guerra in Vietnam¹³⁸ siano state preziose per costruire il personaggio del Generale, che nei suoi intervalli di follia e lucidità, così come nelle voci di atti innominabili commessi contro civili, somiglia molto ad un avatar del colonnello Kurz di *Apocalypse Now* (1979). Ma anche le molte somiglianze con diversi signori della guerra¹³⁹ fanno pensare ad uno studio ad ampio spettro operato da Crimp. Tramite questo personaggio assumono rilievo due dei temi più palesi e per molti versi peculiari del dramma di Crimp (e per ovvie ragioni assenti nel testo sofocleo). Il primo: la spietata, razionale e – in definitiva – invincibile azione del Potere, fondata su menzogna, slealtà, deformazione della realtà, ricatto e tradimento¹⁴⁰. Il secondo: la critica agli aspetti chiaroscurali della lotta al Ter-

¹³⁶ SIERZ 2013, 107.

¹³⁷ Crimp ha dichiarato in più di un'intervista (ad esempio, in LEWISOHN 2011) di avere una visione molto negativa del personaggio di Eracle delle *Trachinie*, così come di essere affascinato dall'idea della sua discesa nella follia.

¹³⁸ Una frase che il Generale rivolge a James («I've seen my friends burst open like fruit») si ricollega facilmente al monologo finale del reduce protagonista del film *Rambo* (1982), diretto da Ted Kotcheff.

¹³⁹ Per esempio, BOLL 2011, 108 riscontra nel personaggio del Generale echi del ribelle congolese Laurent Nkunda. SIERZ 2013, 66, invece, rileva che l'utilizzo del termine «cockroach» (Crimp 2004, 62) come insulto verso il Generale era il termine usato dagli Hutu contro i Tutsi nel genocidio in Ruanda. (Su questo, cfr. anche ANGELAKI 2006, 39 e CAPITANI 2011a, 108-9).

¹⁴⁰ Se ne trova traccia in Sofocle solo a patto di vedere negli dèi – assenti e colpevoli delle sciagure umane – una manifestazione del Potere. Ma siamo comunque in un orizzonte concettuale molto lontano da quello di Crimp.

rorismo che affligge l'Occidente, utilizzata molto spesso come pretesto per mire personali, con la demonizzazione dell'avversario allo scopo di legittimare qualunque forma di azione contro di lui, anche la più disumana. In definitiva, Crimp vede nelle fatiche di Eracle, nella liberazione del mondo dai "mostri", una metafora mitologica della guerra al Terrorismo¹⁴¹. I terroristi sono i mostri (e – come rievocazione polemica della propaganda bellica americana – è scelta impeccabile); chi li combatte è un eroe, ma lo è fintanto che al sistema conviene. Quando non è più utile, egli è riconosciuto come «mostro» e diventa, appunto, «vittima» sacrificale: così il Generale, che ha servito il "sistema", diventa il capro espiatorio del sistema stesso, così che uomini come Jonathan possano continuare a sembrare probi agli occhi di tutti. Gli «dèi» che assistono a tutto e che tutto manovrano dovrebbero essere in prima battuta i politici¹⁴², ma in ultima istanza dovremmo essere – a rigor di logica – noi, gli spettatori, l'opinione pubblica (cui Crimp imputa cecità, accondiscendenza ed inerzia).

Tutto il senso del dramma di Crimp è quindi ben riassunto dal titolo dell'opera. Crudeltà e tenerezza si riverberano non solo nei personaggi principali, ma anche nella dinamica interno (= casa/famiglia) -esterno (= mondo): il primo spazio si vorrebbe nutrire di relazione, empatia e solidarietà¹⁴³, al riparo dalle logiche del profitto tardo-capitalista dell'altro. Anche al cuore delle *Trachinie* sta l'interferenza tra sfere semantiche opposte: civiltà e barbarie, *oikos* ed "esterno"¹⁴⁴. Crimp aveva ben sottolineato come «gli eventi orrorifici che ascoltiamo da terre lontane sono riflessioni della nostra stessa ansia. Più oscuro diventa fuori, più diventa una finestra nera, e più essa si trasforma in uno specchio»¹⁴⁵. Quando l'illusione di poter tenere separati il dentro e il fuori, noi

¹⁴¹ Dall'intervista rilasciata a Sierz sulla tragedia greca, il 18 aprile 2004: «Some of the labours of Heracles do resemble the war on terror» e «he has to kill the hydra and for every head you cut off, two grow in its place».

¹⁴² Cfr. HARDWICK 2015, 51.

¹⁴³ Cfr. ESCODA AGUSTÍ 2013, 320.

¹⁴⁴ Fondamentale, su questo, SEGAL 1975.

¹⁴⁵ Cit. in SIERZ 2013, 66.

e il mondo, familiari e nemici, tenerezza e crudeltà viene meno, allora giunge l'epifania. E con essa la catastrofe.

Marco Zanelli

Università "Cattolica del Sacro Cuore"

marco.zanelli@unicatt.it

ENGLISH TITLE

Sophocles after September 11: From *Trachiniae* to *Cruel and Tender* by Martin Crimp

ABSTRACT

This article analyses one of the most important of modern Sophocles' rewritings: *Cruel and Tender* (2004) by Martin Crimp, based on the *Trachiniae*. After giving some information about the genesis of the drama and the aim of the author, this essay explores the plot of Crimp's work, focusing on the relationship with Sophocles' model, fluctuating between structural and textual analogies and many deep transformations in the characters and in the themes (starting from Heracles), that make this text non just a faithful revival of a classical masterpiece, but an original and vital work which brings Sophocles' material into the 20th century and represents a great example of the theatre in the age of the "war on terror".

KEYWORDS

Martin Crimp – Rewritings of Sophocles – *Cruel and Tender* – War on terror theatre – Reception of classical tragedy – Heracles' myth

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

AA.VV. 2011, *CRUEL+TENDER. Tenero e Crudele di Martin Crimp*, 9/02/2011 <www.nonsolocinema.com/CRUEL-TENDER-Tenero-e-Crudele-di_22112.html> (ultima consultazione: 25/7/2022).

ANGEL-PEREZ E., *Voyages au bout du possible: Les théâtres du traumatisme de Samuel Beckett à Sarah Kane*, Paris 2006.

ANGELAKI V., *The private and the public wars: A play by Martin Crimp*, «Platform» 1.1, 2006, 32-4.

ANGELAKI V., *The Plays of Martin Crimp: Making Theatre Strange*, Basingstoke 2012.

- ANGELAKI V., *Alles Weitere kennen Sie aus dem Kino: Martin Crimp at the Cutting Edge of Representation*, «Contemporary Theatre Review» 24, 2014, 313-28. [a]
- ANGELAKI V., *Introduction: Dealing with Martin Crimp*, «Contemporary Theatre Review» 24.3, 2014, 307-12. [b]
- ANGELAKI V., *From history to 'Ourstories' in Martin Crimp's metanarratives*, «Journal of Contemporary Drama in English» 3.1, 2015, 142-55.
- ARAGAY M., *A mirror of our own anxiety: Civilization, violence and ethics in Martin Crimp's Cruel and Tender*, «Atlantis» 33.2, 2011, 75-87.
- ARAGAY M., ESCODA C., MONFORTE E., *Martin Crimp at Sala Beckett, Barcelona*, «Contemporary Theatre Review», 24, 2014, 376-87.
- BARCZA L., *Cruel and Tender*, 26/1/2012 <<https://barczablog.com/2012/01/26/candt/>> (ultima consultazione: 13/7/2022).
- BAUDRILLARD J., *L'Esprit du Terrorisme*, «The South Atlantic Quarterly» 101.2, 2002, 403-15.
- BILLINGTON M., *Terror of modern times sets the stage for Greek tragedy. Theatrical revivals seen as direct response to Iraq war*, «The Guardian», 19/6/2004 <<https://www.theguardian.com/stage/2004/jun/19/theatre.iraq>> (ultima consultazione: 10/8/2022).
- BOLL J., *The unlisted character. On the representation of war and conflict on the contemporary stage*, diss. Edinburgh 2011 <<https://era.ed.ac.uk/bitstream/handle/1842/7987/Boll2011.pdf?isAllowed=y&sequence=1>> (ultima consultazione: 10/8/2020).
- BRANCACCIO F., *Tenero + Crudele*, 2/3/2011 <<http://teatro.persinsala.it/tenero-crudele/2352>> (ultima consultazione: 25/7/2022).
- BUDELMANN F., *The reception of Sophocles' representation of physical pain*, «The American Journal of Philology» 128.4, 2007, 443-67.
- CALAME C. (ed.), *L'amore in Grecia*, Roma-Bari 1983.
- CAPITANI M.E., *Drammaturgia transtestuale. Martin Crimp fra autocitazione e riscrittura*, «Parole Rubate: Rivista internazionale di studi sulla citazione» 3, 2011, 83-112. [a]
- CAPITANI M.E., *Blurring ethical boundaries: (Im)moral ambiguity in Martin Crimp's characters*, «Performing Ethos: An International Journal of Ethics in Theatre & Performance» 2.1, 2011, 65-8. [b]
- CARLÀ F., BERTI I. (edd.), *Ancient magic and the supernatural in the modern visual and performing arts*, London-New York 2015.

- CARVALHO P.E., *Sófocles e Molière (per)vertidos por Martin Crimp*, «Cadernos de Literatura Comparada» 20, 2009, 73-89.
- COULBOURN J., 'Cruel' is not cool, «The Toronto Sun», 28/01/2012, 45.
- COLE E., *Postdramatic Tragedies*, Oxford 2019.
- CRIMP M., *Plays*, vol. 3, London 2015.
- CRIMP M., *Cruel and Tender* (2004), in CRIMP 2015, 1-77.
- CROGGON A., *Cruel and Tender*, 14/3/2005 <<http://arrow.latrobe.edu.au:8080/vital/access/services/Download/latrobe:28511/SOURCE2?view=true>> (ultima consultazione: 13/7/2022).
- DI BENEDETTO V., *Sofocle*, Firenze 1983.
- DOERRIES B., *The Theater of War: What Ancient Greek Tragedies Can Teach Us Today*, New York 2015.
- ESCODA AGUSTÍ C., *Martin Crimp's Theatre: Collapse as Resistance to Late Capitalist Society*, Berlin 2013.
- FISHER P., *Cruel and Tender: Review*, «The British Theatre Guide» 12/8/2004 <<http://www.britishtheatreguide.info/reviews/crueltender-rev>> (ultima consultazione: 14/7/2022).
- GALISKY G.K., *The Herakles Theme. The Adaptations of the Hero in Literature from Homer to the Twentieth Century*, Oxford 1972.
- GINMAN J., *Cruel and Tender. Metaphysics and performance in a time of terror*, «Western European Stages» 163, 2004, 113-18.
- GIRARD R., *La violence et le sacré*, Paris 1972.
- HARDWICK L., *Translating Greek tragedy to the modern stage*, «Theatre Journal» 59.3, 2007, 358-61.
- HARDWICK L., *Imaging magic, imaging thinking. The transmission of Greek drama from Sophocles to Crimp*, in CARLÀ-BERTI 2015, 39-54.
- HOEY T.F., *Sun symbolism in the parados of the Trachiniae*, «Arethusa» 5, 1972, 137-46.
- IOANNIDOU E., *Greek Fragments in Postmodern Frames: Rewriting Tragedy 1970-2005*, Oxford 2017.
- KARAS, J., *Cruel and Tender. Sophocles meets Martin Crimp on Canadian stage*, 10/2/2012 <<http://jameskarasreviews.blogspot.com/2012/02/cruel-and-tender-sophocles-meets-martin.html>> (ultima consultazione: 14/7/2022).

- LAURIOLA R., DEMETRIOU K.N. (edd.), *Brill's Companion to the Reception of Sophocles*, Leiden-Boston 2017.
- LAWRENCE S.E., *The dramatic epistemology of Sophocles' Trachiniae*, «Phoenix» 32, 1978, 288-304.
- LAERA M., *Theatre translation as collaboration: Aleks Sierz, Natalie Abrahams, Martin Crimp, Zoë Svendsen, Colin Teevan and J. Michael Walton discuss translation for the stage*, «Contemporary Theatre Review» 21, 2011, 213-25.
- LEWISOHN S., *Interview: Martin Crimp*, 28/10/2011 <<https://www.varsity.co.uk/reviews/3938>> (ultima consultazione: 14/7/2022).
- LIETTI S., *'Tenero+Crudele'. L'intervista al regista Antonio Syxty*, 11/3/2011 <<http://www.mentelocale.it/milano/articoli/30222-tenero-crudele-al-teatro-litta-l-intervista-a-antonio-syxty.htm>> (ultima consultazione: 25/7/2020).
- MARMION P., *Bringing home the horror of war*, «Daily Mail», 13/08/2004, 55.
- MEAGHER R.E., *Herakles Gone Mad. Rethinking Heroism in an Age of Endless War*, Northampton 2006.
- MEINECK P., KONSTAN D. (edd.), *Combat Trauma and the Ancient Greeks*, London 2014.
- MELANDRI M., *Cruel and tender a Milano. A lezione con Martin Crimp*, 2/3/2011 <<http://www.klpteatro.it/cruel-and-tender-martin-crimp>> (ultima consultazione: 25/7/2022).
- MILLS S., *The women of Trachis*, in LAURIOLA-DEMETRIOU 2017, 533-57.
- MIRZAI L., *Cruel and Tender: Lida Mirzai Interviews playwright Martin Crimp*, «Nouse: University of York's Student Newspaper» 10/2/2009 <<http://www.nouse.co.uk/2009/02/10/cruel-and-tender-3/>> (ultima consultazione: 10/8/2020).
- MORWOOD J. (ed.), *The Tragedies of Sophocles*, Bristol 2008.
- NESTRUCK J.K., *A doomed wife, and a tragedy with an awkward update*, «The Globe and Mail», 28/01/2012, 6.
- OUZOUNIAN R., *Review: Cruel and Tender offers little to feel tenderly about*, 26/1/2012 <https://www.thestar.com/entertainment/2012/01/26/review_cruel_and_tender_offers_little_to_feel_tenderly_about.html&cd=1&hl=it&ct=clnk&gl=it> (ultima consultazione: 16/7/2022).
- PADUANO G. (ed.), *Tragedie e frammenti di Sofocle*, vol. 1, Torino 1982.

- PAILLARD E., *As Fates would have it – What we learn from minor players in Greek tragedies and Hollywood films*, «The Conversation», 11/02/2020 <<https://theconversation.com/as-fates-would-have-it-what-we-learn-from-minor-players-in-greek-tragedies-and-hollywood-films-124155>> (ultima consultazione: 13/06/2022).
- PEARSON A.C. (ed.), *Sophoclis Fabulae*, Oxford 1928² (1924).
- PONTANI F.M., *Lettura del primo stasimo delle Trachinie*, «Dioniso» 12, 1949, 233-44.
- REINHARDT K., *Sofocle*, tr. it. Genova 1989 (ed. or. *Sophokles*, Frankfurt 1933).
- ROSELLI A., *Livelli del conoscere nelle Trachinie di Sofocle*, «MD» 7, 1982, 9-38.
- ROSINA A., *NEET. Giovani che non studiano e non lavorano*, Milano 2015.
- ROWLAND R., *Killing Hercules: Deianira and the Politics of Domestic Violence, from Sophocles to the War on Terror*, Oxon-New York 2017.
- RUNNING-JOHNSON C., *Tendre et cruel in rehearsal: Repetition and seeing outside the frame*, «Contemporary Theatre Review» 28, 2018, 461-75.
- RUSSO P., *Un secolo di Billie Holiday, con lei il jazz scoprì la voce strumento*, 27/5/2015 <https://www.repubblica.it/spettacoli/musica/2015/05/18/news/billy_holiday-114630710/> (ultima consultazione: 13/7/2020).
- SAKELLARIDOU E., *Cruel or Tender? Protocols of atrocity, new and old*, «Contemporary Theatre Review» 24.3, 2014, 363-72.
- SEGAL C., *Matrimonio e sacrificio nelle Trachinie di Sofocle*, tr. it. di E. Franchetti, in CALAME 1983, 171-92 (ed. or. *Mariage et sacrifice dans les Trachiniennes de Sophocle*, «Ant. Class.» 44, 1975, 30-53).
- SHAY J., *Achilles in Vietnam: Combat Trauma and the Undoing of Character*, New York 1994.
- SIERZ A., *Interview: Greek tragedy and the war on terror*, «Sunday Telegraph London» 18/4/2004.
- SIERZ A., *The question is the ultimate in discomfort. Martin Crimp in conversation with Aleks Sierz*, «New Theatre Quarterly» 88, 2006, 352-60.
- SIERZ A., *The Theatre of Martin Crimp. Second Edition*, London 2013.
- STAFFORD, E., *Herakles*, London-New York 2012.
- TAYLOR P., *Cruel and Tender, Young Vic, London*, «The Independent» 24/5/2004 <<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-dance/reviews/cruel-and-tender-young-vic-london-564528.html>> (ultima consultazione: 10/8/2012).

- THOMPSON H., *Cruel and Tender*, «The Age» 11/3/2005 <<https://www.theage.com.au/entertainment/art-and-design/cruel-and-tender-20050311-gdzrek.html>> (ultima consultazione: 14/07/2020).
- Tenero e Crudele, tutto in una serata*, 8/2/2011 <<http://www.lombardianews.it/teatro/articolo/tenero-e-crudele-52476.html>> (ultima consultazione: 14/07/2020).
- TONELLI A. (ed.), *Eschilo, Sofocle, Euripide. Tutte le tragedie*, Milano 2011.
- USHER R., *War against terror begins at home*; ARTS, «The Age», 09/03/2005, 9.
- VERCESI A., *Tenero + Crudele (Cruel and Tender)*, in *scena al Teatro Litta di Milano*, 25/2/2011 <<http://www.saltinaria.it/recensioni/spettacoli-teatrali/tenero-crudele-cruel-and-tender-in-scena-al-teatro-litta-di-milano.html>> (ultima consultazione: 25/7/2020).
- WEST, M.L. (ed.), *Hesiod. Works & Days*, Oxford 1978.

Edizioni ETS
Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa
info@edizioniets.com - www.edizioniets.com
Finito di stampare nel mese di ottobre 2022