

COLLOQUIA

Il teatro delle emozioni: la gioia

a cura di
Mattia De Poli

PADOVA
UP

PADOVA UNIVERSITY PRESS

Prima edizione 2019, Padova University Press

Titolo originale *Il teatro delle emozioni: la gioia*

© 2019 Padova University Press

Università degli Studi di Padova

via 8 Febbraio 2, Padova

www.padovauniversitypress.it

Redazione Padova University Press

Progetto grafico Padova University Press

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

ISBN 978-88-6938-184-3



This work is licensed under a Creative Commons Attribution International License

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

Il teatro delle emozioni: la gioia

*Atti del 2° Convegno Internazionale di Studi
(Padova, 20-21 maggio 2019)*

a cura di
Mattia De Poli

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

Indice

Prefazione	7
Sulla drammaturgia antica e moderna della gioia (quasi un'introduzione) <i>Mattia De Poli</i>	13

La gioia fra tragedia e commedia

Le parole della gioia nel teatro e nel pensiero greco antico <i>Xavier Riu</i>	25
La gioia nelle scene di riconoscimento: tragedia attica e commedia nuova (Menandro) <i>Mattia De Poli</i>	47
Tutto il resto è gioia <i>Piermario Vescovo</i>	69

La gioia e l'amore

Nozze rubate e morte incombente: la messa in scena della gioia delusa <i>Costanza Uncini</i>	97
«It is too much of joy»: The Exaltation of Love in Three Shakespearean Tragedies <i>Angela Leonardi</i>	113
Beethoven's Ninth and <i>Fidelio</i> : An Ineffable Joy <i>Alessandra Petrina</i>	123
<i>Agréable émotion</i> , violento affetto, vero contento. Possibilità di gioia nelle tragedie di Metastasio <i>Giovanni Ferroni</i>	139

Realtà, illusione, apparenza, finzione

Gioia e lieto fine nel <i>Filottete</i> di Sofocle <i>Sara Di Paolo</i>	183
--	-----

La cornice dei canti di gioia delle tragedie di Sofocle: forma e scena <i>Daniela Milo</i>	223
Una riflessione sulla parte finale del terzo episodio e sul terzo stasimo dell' <i>Edipo re</i> <i>Classe IV Dc dell'I.I.S. "C. Marchesi" di Padova</i> <i>prof.ssa Maria Antonietta Ciano, prof. Giangiacomo Gerevini</i>	249
Euforia euripidea: mania straniante e <i>performance</i> di genere <i>Caterina Di Daniel</i>	261
In un tempo sospeso fra sogno e sorpresa: variazioni di gioia illusoria in Euripide <i>Silvia Onori</i>	283
Il duetto Ione-Creusa (Euripide, <i>Ione</i> 1437-1509) tra dimensione gestuale, metrica e linguistica <i>Simona Olivieri</i>	297
Gioia simulata e gioia indotta. Il godimento della vendetta in Seneca tragico <i>Luigi Di Raimo</i>	313
Fra arte e natura: la gioia nella <i>Tempesta</i> di Shakespeare <i>Rosanna Camerlingo</i>	327
«Credi di aver riso mai tu?». La gioia in <i>Come le foglie</i> da Giacosa a Visconti <i>Chiara Pasanisi</i>	337
<i>Et manchi pietà</i> : la gioia velata di Artemisia Gentileschi nel teatro di Anagoor <i>Andrea Vecchia</i>	359

Teatro e società

La gioia dei <i>Choes</i> . La festa dei Boccali negli <i>Acarnesi</i> di Aristofane e nella pittura vascolare del V secolo a.C. <i>Diana Perego</i>	391
Gioia dei servi e gioia dei padroni nelle commedie di Terenzio <i>Carmela Cioffi</i>	425
Pittori, artisti e dilettanti in scena: declinazioni della gioia nelle pratiche e nella drammaturgia della Roma della prima metà del Seicento <i>Isabella Molinari</i>	441
<i>Mercuzio non vuole morire</i> : la gioia di un personaggio in fuga dal suo destino <i>Lucia Bottinelli</i>	471
Appendice iconografica	491

Prefazione

Dopo il Convegno internazionale “Il teatro delle emozioni: la paura” (Università degli Studi di Padova, 24-25 maggio 2018), il 20 e il 21 maggio 2019 a Padova, presso l’aula I. Nievo del palazzo del Bo’ si è tenuto il Convegno internazionale “Il teatro delle emozioni – La gioia”. Questo volume raccoglie i contributi di tutti i relatori intervenuti, con l’integrazione di uno studio sul *Filottete* di Sofocle che risulta coerente con il tema generale.

Un convegno “inter-”, lo ha definito all’apertura dei lavori la prof.ssa Annalisa Oboe, prorettrice dell’Università di Padova che ha patrocinato l’evento, sottolineando il carattere non solo internazionale ma anche interdisciplinare e intergenerazionale del convegno. Gli obiettivi principali sono rimasti invariati e sono due: da una parte, mettere insieme studi teatrali relativi a diversi periodi (dall’antichità all’età contemporanea, passando attraverso il medioevo e l’evo moderno) e basati su diverse prospettive (performativa, testuale, storico-sociale); dall’altra, offrire la possibilità di un confronto fra studiosi a differenti livelli di formazione e carriera, dagli studenti dei corsi di laurea magistrale ai professori ordinari, nella convinzione di poter offrire a tutti un’opportunità di crescita e di arricchimento.

La seconda edizione de “Il teatro delle emozioni” ha visto nuovamente la partecipazione attiva degli studenti di un liceo classico, la classe IV Dc del Liceo “C. Marchesi” di Padova, e – come ha evidenziato nel saluto inaugurale la prof.ssa Anna Bettoni, direttrice del Dipartimento di studi linguistici e letterari che ha finanziato e patrocinato il convegno – il coinvolgimento di persone esterne all’Ateneo rientra nella “terza missione” dell’università. Grazie al personale tecnico del Servizio digital learning e multimedia e del Disll, tutti gli interventi sono stati videoregistrati e caricati sulla piattaforma mediaspace dell’Università degli Studi di Padova, in un apposito canale (<https://mediaspace.unipd.it/channel/IL%2BTE-ATRO%2BDELLE%2BEMOZIONI/94702741>).

I contributi raccolti nelle pagine seguenti mostrano la “teatralità” della gioia, ovvero la possibilità di rappresentare questa emozione sulla scena, negli spettacoli sia tragici che comici, e sono stati organizzati per affinità tematica in quattro

sezioni che al loro interno di solito coprono uno spettro cronologico ampio. I primi tre studi (“La gioia fra tragedia e commedia”) offrono delle riflessioni generali sul rapporto fra il teatro nelle sue due principali espressioni e l’emozione della gioia, dall’antichità greca fino alla letteratura moderna. La seconda sezione (“La gioia e l’amore”) è dedicata alla relazione fra gioia e sentimento d’amore, mentre gli studi della terza sezione (“Realtà, illusione, apparenza, finzione”) analizzano il rapporto fra la gioia e situazioni reali o illusorie, autentiche o simulate: due sezioni che, indipendentemente dai confini, presentano molti punti di contatto reciproco. Alla fine (“Teatro e società”) alcuni contributi si soffermano sulla gioia dei personaggi rappresentati sulla scena e sul legame con il contesto storico e sociale dello spettacolo teatrale. Si è inteso così cercare un difficile equilibrio fra le due prospettive prevalenti, che intendono le emozioni – e non c’è motivo per cui la gioia dovrebbe fare eccezione – ora come il prodotto particolare di una società, legato ad un tempo e un luogo ben precisi, ora come l’espressione universale di qualcosa di innato, di intrinsecamente umano, indipendente da qualsiasi condizionamento esterno all’individuo.

Bottinelli Lucia ha conseguito la laurea magistrale in Discipline della musica e del teatro presso l’Università “Alma mater studiorum” di Bologna, dove è stata tutor didattico all’insegnamento di Teatro sociale. Come operatrice teatrale e regista conduce corsi e laboratori, soprattutto nelle province di Como e di Bologna; ricercatrice indipendente, è fondatrice e vicepresidente dell’associazione culturale “Teatro della Polvere di Bologna”.

Camerlingo Rosanna è professore ordinario di Letteratura inglese presso l’Università di Perugia. Si occupa principalmente della relazione tra letteratura, religione, pensiero politico e filosofia ed ha scritto numerosi studi sulla relazione fra Shakespeare, Marlowe, Giordano Bruno e Machiavelli: ad esempio, “Teatro e Teologia. Marlowe, Bruno e i Puritani” (1999), “Crimini e Peccati: la confessione al tempo di Amleto” (2015).

Cioffi Carmela è titolare di un assegno di ricerca presso l’Università di Siena. Per vari anni ha svolto il suo post-dottorato in Germania, sotto la supervisione del prof. Rainer Jakobi. Ha conseguito il dottorato di ricerca in Filologia Classica alla Scuola Normale Superiore di Pisa e si è occupata in particolare dell’*Andria* di Terenzio e del relativo commento di Elio Donato, che ha pubblicato nella collana *Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana*.

De Poli Mattia è ricercatore di Lingua e letteratura greca presso l’Università degli Studi di Padova, dove insegna Letteratura greca e Metrica greco-latina. I suoi studi si sono concentrati sul teatro tragico di V secolo, in particolare sulla produzione euripidea. Collabora al progetto di commento dei frammenti comici greci (KomFrag), diretto dal prof. Zimmermann dell’Università di Freiburg a. B.,

per il quale sta curando un volume sui frammenti di Menandro.

Di Daniel Caterina è dottoressa di ricerca della Scuola di dottorato in Scienze linguistiche filologiche e letterarie – indirizzo Filologia classica dell’Università di Padova (febbraio 2019), e si è occupata principalmente del coinvolgimento di personaggi femminili nelle scene di giuramento della letteratura greca e latina.

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

Di Raimo Luigi ha conseguito la laurea magistrale in Filologia, letterature e storia del Mondo antico presso l’Università di Roma – La Sapienza, dove collabora al progetto Theatron – Teatro Antico alla Sapienza. È dottorando in Literary and Historical Sciences in the Digital Age presso l’Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale con il progetto di ricerca “Naso cothurnatus. Echi tragici e prassi spettacolare nell’epistolografia ovidiana dell’esilio”.

Ferroni Giovanni ha conseguito la laurea in Lettere all’Università di Firenze (2006) e il dottorato di ricerca in Italianistica all’Università di Padova (2010). È stato titolare di diverse borse di studio in Italia e all’estero, ed è cultore di Letteratura italiana presso l’Università di Firenze. Si occupa principalmente di autori e testi italiani e latini del Cinquecento.

Leonardi Angela è ricercatrice di Letteratura inglese presso l’Università di Napoli “Federico II”, ha tenuto corsi di Letteratura Inglese, Letteratura Teatrale Inglese e Laboratorio di Didattica della Letteratura Inglese presso diverse Università di Napoli (“Federico II”, “Suor Orsola benincasa” e “Luigi Vanvitelli”). Si è occupata principalmente di Shakespeare.

Milo Daniela è ricercatrice di Lingua e letteratura greca presso l’Università di Napoli “Federico II”. Tra i suoi interessi di studio, oltre alla retorica tardoantica, uno spazio importante è dedicato al teatro tragico (a Sofocle in particolare), a questioni di drammaturgia e messa in scena, ecdosi e interpretazione di tragedie frammentarie.

Molinari Isabella, dottoranda di ricerca in Teatro e Arti Performative presso l’Università di Roma – La Sapienza, già docente di ruolo al liceo, ha conseguito due Master in Drammaturgia e Tecnologie Formative. Tra i suoi ambiti di studio, il rapporto tra pittori e teatro e il teatro comico dei dilettanti nella Roma del Seicento. Nell’a.a. 2018-19 è stata titolare del laboratorio “Artisti e attori nella Roma del Seicento. Sperimentazioni e contaminazioni tra teatro e pittura attraverso fonti e documenti”.

Olivieri Simona ha conseguito la laurea triennale in Lettere antiche all’Università di Pisa ed ora studentessa del corso di laurea magistrale in Lettere clas-

siche e storia antica presso l'Università di Padova, dove sta lavorando a una tesi sull'*Eolo* di Euripide.

Onori Silvia ha conseguito la laurea triennale in Lettere classiche e laurea magistrale in Filologia, letterature e storia del Mondo antico presso l'Università di Roma – La Sapienza. È dottoranda in Digital humanities: literary and historical sciences in the digital age presso l'Università di Cassino e del Lazio meridionale con il progetto di ricerca “Il Fetonte di Euripide: testo critico, esegesi, commento”.

Pasanisi Chiara, dopo aver conseguito la laurea triennale in Discipline delle arti, della musica e dello spettacolo all'Università di Palermo (2013) e la laurea magistrale in Spettacolo, moda e arti digitali all'Università di Roma – La Sapienza (2017), è attualmente dottoranda della Scuola di dottorato in Scienze dell'interpretazione e della produzione culturale – Studi di teatro, arti performative, cinema e tecnologie per lo spettacolo digitale, con il progetto di ricerca: “Le attrici italiane: tecniche di recitazione e questioni di genere (1935-1965)”.

Perego Diana ha conseguito le lauree in Lettere moderne e in Storia dell'arte con una tesi sulla storia del teatro greco e latino presso l'Università Cattolica di Milano, e il dottorato di ricerca in Storia del teatro antico presso l'Università di Firenze. È docente di lettere presso il Liceo classico “A. Manzoni” di Lecco, nonché collaboratrice e redattrice della rivista cartacea Drammaturgia e di quella on-line Drammaturgia.fupress del dipartimento Sagas dell'Università di Firenze.

Petrina Alessandra è professore ordinario di Letteratura inglese presso l'Università di Padova. Si occupa principalmente di storia della cultura tra il tardo-medioevo e l'inizio dell'età moderna e delle relazioni culturali fra Italia e Inghilterra. Ha curato numerose pubblicazioni, tra cui *Machiavelli in the British Isles. Two Early Modern Translations of the Prince* (2009). Si sta occupando di traduzioni inglesi dei *Trionfi* di Petrarca all'inizio dell'età moderna.

Riu Xavier è professor titular di Filologia greca presso l'Università di Barcellona. Studioso di poesia, di teatro (soprattutto comico), di questioni di poetica, di religione greca e di ricezione della letteratura greca, è autore del libro *Dionysism and Comedy* (1999) e curatore di altri volumi dedicati a prospettive contemporanee sul teatro greco e alla poesia greca arcaica. Ha tradotto in catalano e commentato la *Poetica* di Aristotele (2017). Inoltre, ha tradotto in catalano alcuni romanzi di Primo Levi, Carlo Emilio Gadda e Gesualdo Bufalino.

Uncini Costanza ha conseguito la laurea triennale in Lettere antiche e la laurea magistrale in Filologia e storia dell'antichità presso l'Università di Pisa. È dottoranda in Scienze dell'antichità, curriculum filologico, nell'ambito del Dottorato Interateneo delle Università di Trieste, Udine e Venezia Ca' Foscari, con il progetto “La messa in scena in Euripide: ricostruzione e interpretazione della dimensione visiva dell'opera teatrale in *Alceste*, *Troiane* e *Oreste*”.

Vecchia Andrea ha conseguito la laurea in Discipline dello spettacolo presso l'Università di Trieste, il master di Management dello spettacolo dal vivo, organizzato dal Teatro Stabile del Veneto e dalla Fondazione lirica "La Fenice" di Venezia, e il dottorato di ricerca in Musica e spettacolo presso l'Università di Roma – La Sapienza. Si occupa di questioni di teoria e storia del teatro del Novecento, con particolare attenzione alle dinamiche antropologiche e psicoanalitiche sottese all'immaginario contemporaneo.

Vescovo Piermario è professore ordinario di Discipline dello spettacolo presso l'Università di Venezia Ca' Foscari, dove prima è stato ricercatore e professore associato di Letteratura italiana. La gran parte delle sue pubblicazioni riguarda la drammaturgia italiana. Si è occupato di teoria e storia della teoria teatrale, con pubblicazioni quali *Entracte. Drammaturgia del tempo* (2007) e *A viva voce. Percorsi del genere drammatico* (2015), della memoria e dell'immaginazione del teatro e dei generi teatrali tra età tardoantica ed età moderna. Tra i campi di interesse privilegiati anche quello del rapporto tra letteratura e arti visive.

Addendum bibliografico

Ad integrazione della bibliografia essenziale riportata nella prefazione al volume *Il teatro delle emozioni: la paura* (2018, pp. 12-14), si segnala la recente pubblicazione di ulteriori studi sulle emozioni in ambito letterario, storico e filosofico:

Boquet Damien, Nagy Piroska, *Sensible Moyen Âge. Une histoire des émotions dans l'Occident médiéval*, Paris 2015 (trad. it. *Medioevo sensibile*, Roma 2018).

Broomhall Susan, Lynch Andrew, *A Cultural History of Emotions*, vol III: *In the Late-medieval, Reformation and Renaissance Age (1300-1600)*, London 2019.

Cairns Douglas (ed.), *A Cultural History of Emotions*, vol I: *In Antiquity*, London 2019.

Constantinou Stavroula, Meyer Mati (eds.), *Emotions and Gender in Byzantine Culture*, Cham 2019.

Corbin Alain, Courtine Jean-Jacques, Vigarello Georges (eds.), *Histoire des émotions*, 3 volumi, Paris 2016.

Davidson Jane, Damousi Joy (eds.), *A Cultural History of Emotions*, vol VI: *In the Modern and Post-Modern Age (1920-2000+)*, London 2019.

Huppés-Cluysenaer Lisbeth, Coelho Nuno M. M. S. (eds.), *Aristotle on Emotions in Law and Politics*, Cham 2018.

Lemmings David, Walker Claire, Barclay Katie (eds.), *A Cultural History of Emotions*, vol IV: *In the Baroque and Enlightenment Age (1600-1780)*, London 2019.

Matt Susan (ed.), *A Cultural History of Emotions*, vol V: *In the Age of Romanticism, Revolution and Empire (1780-1920)*, London 2019.

Ruys Juanita, Monagle Clare (eds.), *A Cultural History of Emotions*, vol II: *In the Medieval Age (350-1300)*, London 2019.

Sulla drammaturgia antica e moderna della gioia (quasi un'introduzione)

Mattia De Poli

1. La gioia (ed altre emozioni) nel teatro antico e moderno: il caso dell'Alcesti (Euripide e Wieland)

L'*Alcesti* (1773) di Christoph Martin Wieland¹ si apre con le parole appassionate della protagonista che, sola in scena, nell'attesa di conoscere l'oracolo del dio di Delfi, supplica gli dei di preservare dalla morte il marito Admeto, e intanto il suo animo è in preda a sentimenti contrastanti, di paura e di speranza:

Alcesti

[...]

Tra l'angoscia e la speranza oscilla
la vita mia, come sull'abisso d'irati flutti
tra gli scogli alla deriva erra
nell'angoscia una navicella.

(atto I, scena 1)

Con un perfetto parallelismo, all'inizio dell'atto successivo solo in scena c'è Admeto, il quale sente che inaspettatamente la vita è tornata a scorrere nel suo corpo, e, sorpreso di essere stato sottratto alla morte, nutre il desiderio di stringere in un abbraccio la moglie Alcesti per moltiplicare la propria gioia attraverso il contatto fisico con la donna amata, e benedice gli dei che lo hanno salvato:

Admeto

Dov'è lei, affinché io possa trasfondere nel suo petto questa gioia,
provare con lei questa delizia, sentire doppiamente nelle sue braccia
questa nuova vita? Quale miracolo mi ha richiamato così repentinamente
dalla riva oscura dello Stige?

¹ La traduzione dell'*Alcesti* di Wieland e delle sue lettere è tratta da MARELLI 2004.

A chi devo questa vista, a chi devo questa gioia
d'esser nato un'altra volta?
Con quale voluttà, o sole che tutto ristori,
i miei occhi bevono i tuoi raggi!
O dèi benefattori, a voi devo la gioia
d'esser nato un'altra volta.

(atto II, scena 1)

La gioia è più intensa se è condivisa con le persone care, ma ben presto la gioia di Admeto si rivela illusoria, perché l'uomo si accorge che la propria salvezza è stata possibile a prezzo del sacrificio personale di Alceste, e la vista della moglie morente lo precipita in un profondo dolore.

La donna, al contrario, in punto di morte, vedendo Admeto rinvigorito, ribadisce con forza la propria decisione di sacrificarsi per lui, senza rimpianti:

Alceste

[...]

Avessi mille vite
da dar per la sua vita,
con gioia le darei.

(atto II, scena 3)

E anche negli ultimi istanti di vita la donna, profondamente innamorata del marito, trova motivo di gioia proprio nell'aver donato la propria vita ad Admeto:

Alceste

Non piangere, idolo del mio cuore!
Nel momento dell'addio a me concedi
la più dolce delle gioie: che la mia morte
sia per te la vita.

(atto II, scena 5)

L'abbraccio gioioso fra Alceste e Admeto, però, è solo rinviato perché, grazie all'intervento di Ercole, marito e moglie alla fine del dramma musicale, sfuggiti entrambi alla minaccia mortale, riescono a riunirsi:

Admeto

O dei dell'Olimpo! Che vedo? – No, non vedo nulla,
[...] – È un'illusione!
[...]

Alceste

O mio Admeto! (*gli corre incontro e lo abbraccia*)

Admeto

[...] Abbraccio te, Alceste, e non un'ombra?

Alceste

Sono proprio io, Admeto, colei che nelle tue braccia

trova il risarcimento per un Elisio perduto.

Admeto

Oh! Abbracciami ancora una volta, mia adorata, e un'altra ancora!

Non posso sincerarmi mai abbastanza della mia felicità.

[...] O dèi, quale gioia sublime!

(atto V, scena 7)

Wieland, mentre riscrive in tedesco la trama dell'*Alceste* di Euripide, è consapevole di avervi apportato diverse modifiche²: ha eliminato i personaggi divini (Apollo e Thanatos) e quelli episodici (l'ancella e il servo) e inventato la figura di Partenia, sorella di Alceste, che funge da intermediaria, con una riduzione complessiva del numero dei ruoli; ha eliminato i canti corali e alleggerito il testo con l'esclusione di lunghi discorsi. «Il mio canovaccio, dunque, – scrive il poeta all'amico Friedrich Heinrich Jacobi nella seconda delle cinque lettere pubblicate sulla rivista *Der Deutscher Merkur* nel 1773 – doveva essere assolutamente semplice; ma appunto per questo tanto maggiore doveva essere la cura con la quale venivano sfruttate le situazioni più commoventi offerte dall'argomento». Per questo, ad esempio, Wieland decide di drammatizzare il momento del sacrificio volontario di Alceste, sostituendolo alla circostanza in cui la donna rivolge l'estremo saluto alla casa del marito, che nella tragedia greca viene solamente raccontato dall'ancella al Coro: costruisce una scena densa di «forti emozioni» come la «violentissima angoscia» di Alceste che attende di conoscere l'oracolo del dio di Delfi. Da questo mutamento deriva anche l'effetto particolare prodotto dalla prima scena del secondo atto: «la gioia di Admeto, ancora ignaro, per la propria guarigione riempie lo spettatore, che sa già tutto, di una compassione tanto più commovente, quanto più siamo inclini a condividere i suoi sentimenti».

Nella quarta lettera il poeta tedesco dichiara di essere stato «costretto ad *abbellire* Alceste [...] un sacrificio involontario, che ogni poeta è costretto a compiere in nome del genio del proprio tempo», ma analoghi miglioramenti interessano anche i personaggi di Admeto e di Eracle/Ercole. Questi interventi mirano a perfezionare la coerenza delle varie figure, in sintonia con il gusto del pubblico moderno ma, in effetti, Wieland introduce così nel suo *Singspiel* una varietà di stati emotivi – un'altalena fra angoscia, gioia, dolore e ancora gioia – che non trova riscontro nella corrispondente tragedia greca di Euripide³.

Qui il dolore per la morte di Alceste domina la scena sia prima che dopo il decesso della donna, e viene interrotto per un breve frangente dall'ira che ca-

² A proposito del rapporto fra la tragedia di Euripide e il *Singspiel* di Wieland, vd. PATTONI 2006, pp. 20-28.

³ Per un'analisi delle trame emotive nell'*Alceste* di Euripide, vd. DE POLI 2019, pp. 59-61. Sul rapporto fra questa tragedia greca e il *Singspiel* scritto da Wieland sulla stessa vicenda, vd. PATTONI 2006, pp. 20-28.

ratterizza il dialogo fra Admeto e suo padre Ferete, nella prima scena del quarto episodio. La gioia viene evocata da Admeto in diversi momenti, ma non è mai rappresentata: prima egli lamenta la privazione della gioia di vivere, causata da Alcesti con la sua morte (v. 347 σὺ γάρ μου τέρψιν ἐξείλου βίου, “tu ti sei portata via la mia gioia di vivere”); poi prefigura la possibilità di una gioia fittizia nell’abbraccio di una statua modellata sulle sembianze della moglie defunta, ma resterà inevitabilmente “una gioia fredda” come la morte (v. 353 ψυχρὰν ... τέρψιν)⁴; infine, dopo che Alcesti ha esalato l’ultimo respiro, Admeto si duole dell’impossibilità di godere della vita, che non conserva più per lui alcuna gioia (vv. 868-869 οὐτε γὰρ ἀύγαῶς χαίρω προσορῶν / οὐτ’ ἐπὶ γαίας πόδα πεζεύων, “non provo gioia a guardare i raggi del sole né a calpestare la terra”). Solo il ricongiungimento finale fra marito e moglie si accompagna a manifestazioni di gioia insperata: un’emozione autentica, di fronte alla quale Admeto è esitante, perché teme che si tratti di un’illusione, frutto di un inganno divino (v. 1125 ἢ κέρτομός μ’ ἐκ θεοῦ τις ἐκπλήσσει χαρά;, “sono sconvolto dalla gioia! Ma non sarà un inganno degli dei?”)⁵. Ma in questo caso non è stato realizzato alcun artificio: reale è tanto l’abbraccio fra marito e moglie (vv. 1134-1135) quanto la gioia che ne deriva. In questo particolare dramma euripideo, dunque, lo sviluppo emotivo dei personaggi sulla scena è piuttosto lineare: dal dolore all’ira, terminando dopo il rovesciamento nella gioia del lieto fine.

2. Gioia sincera, simulata, perversa: l’Agamennone di Eschilo

Nell’*Alcesti* di Euripide (438 a.C.) la gioia reale viene rappresentata ed espressa in scena da marito e moglie felicemente riuniti (al silenzio di Alcesti supplisce la voce di Eracle), mentre la gioia fittizia è semplicemente evocata dal personaggio di Admeto. In una precedente tragedia di Eschilo, l’*Agamennone* (458 a.C.), ci sono invece tre situazioni sceniche dominate dalla gioia, ma questa stessa emozione viene declinata in altrettante diverse sfumature⁶: una gioia reale e sincera ma destinata a dissolversi, una gioia plausibile ma simulata, una gioia sincera ma perversa.

All’inizio del prologo paura e speranza tormentano la sentinella in attesa del segnale luminoso che annunci la fine della guerra e la vittoria dei Greci sui Troiani, ma, quando finalmente lo scorge, l’uomo dà sfogo alla propria gioia: “O bagliore, che gioia vederti! [...] In seguito al tuo chiaro annuncio, in massa la gente si metterà a danzare nella città di Argo per festeggiare questo lieto

⁴ A proposito dei vv. 347 e 353 dell’*Alcesti* di Euripide, vd. SUSANETTI 2001, pp. 203-204.

⁵ Per un approfondimento sui vv. 1123-1127 dell’*Alcesti* di Euripide, vd. SUSANETTI 2001, pp. 276-277.

⁶ Per un’analisi delle trame emotive nell’*Agamennone* di Eschilo, vd. DE POLI 2019, pp. 49-53.

evento. Evviva! [...] Sarò io stesso a dare avvio alle danze” (vv. 22-25 ὦ χαῖρε λαμπτήρ ... φάος πιφάυσκων καὶ χορῶν κατάστασιν πολλῶν ἐν Ἄργει τῆσδε συμφορᾶς χάριν. ἰὸὺ ἰοὺ, v. 31 αὐτός τ' ἔγωγε φροῖμιον χορεύσομαι). Le ultime parole della sentinella gettano, però, un'ombra inquietante: questa gioia sincera è minacciata dalla situazione in cui versa il palazzo reale e in merito alla quale egli preferisce tacere⁷.

Nel primo episodio Clitemnestra annuncia agli anziani del coro la notizia trasmessa dal segnale luminoso: “apprenderei una gioia che supera ogni speranza, ad ascoltarla” (v. 266 πέρσῃ δὲ χάρμα μείζον ἐλπίδος κλύειν). La previsione fatta dalla sentinella in precedenza, secondo cui la regina avrebbe presto levato grida di gioia (vv. 28-29 ὀλολυγμὸν εὐφημοῦντα ... ἐπορθιάζειν) trovano conferma nelle parole della stessa regina (v. 587 ἀνωλόλυξα μὲν πάλαι χαρᾶς ὑπο, “da tempo ho iniziato a gridare di gioia”), nel corso del secondo episodio, dopo che un messaggero⁸ è giunto a preannunciare l'imminente arrivo di Agamennone. Finalmente, nel terzo episodio, Clitemnestra può dichiarare pubblicamente e senza vergogna il suo amore al marito, incontrandolo di fronte alla reggia, e, dopo aver fatto stendere per lui drappi rossi, non riesce a contenere la propria gioia: “ora, con il cuore libero dal dolore, potrei definire quest'uomo ... terra che appare insperata ai naviganti, giorno splendido da guardare dopo la tempesta”⁹. Attraverso queste ed altre immagini la donna descrive lo stato di soddisfazione che è proprio della gioia¹⁰.

Tuttavia, la gioia di Clitemnestra per il ritorno del marito è simulata¹¹, almeno per i motivi apertamente dichiarati. Il suo vero obiettivo, infatti, è quello di vendicare l'uccisione della figlia Ifigenia perpetrata dal padre in Aulide e, solo dopo che l'assassinio di Agamennone è stato compiuto, la donna rivela il piano

⁷ Vd. MEDDA 2017, I, pp. 41-44.

⁸ Anche questo personaggio esprime la propria gioia per essere tornato finalmente in patria (vv. 539-541 χαίρω ... ὥστ' ἐνδακρῦειν γ' ὄμμασιν χαρᾶς ὑπο, “sono felice ... tanto da piangere per la felicità”) e ritiene che tutta la città dovrà rallegrarsi per l'esito dell'impresa (v. 572 καὶ πολλὰ χαίρειν συμφοραῖς καταξιώ, “ritengo giusto gioire (e molto!) per l'accaduto”), mettendo da parte il dolore per quanti sono caduti sul campo di battaglia.

⁹ A proposito delle immagini evocate da Clitemnestra, vd. MEDDA 2017, III, pp. 56-59: in particolare quella dei marinai sembra ripresa da Omero, *Odissea* 23.233-238, dove viene descritta «la gioia di Penelope che riabbraccia Odisseo», ma il «paragone, che in Omero esprimeva la sincera gioia della sposa per il ritorno del marito, è piegato da Clitemnestra alla sua costruzione ipocrita: la sua gioia è falsa, o meglio è motivata solo dalla possibilità, finalmente realizzata, di compiere su di lui la vendetta» (p. 57).

¹⁰ GAUTHIER, JOLIF 1959, p. 133, a proposito di Aristotele, *Etica a Nicomaco* 1105b 22, notano che la gioia forma una coppia con l'invidia e, se questa è il dolore che l'anima prova di fronte al successo di un'altra persona che non lo meritava, la gioia andrà intesa come il piacere che deriva da un proprio successo. Cf. Aristotele, *Retorica* 1386b 19-20.

¹¹ La gioia che Clitemnestra esprime nell'incontro con Agamennone è simulata come quella di Atreo durante il banchetto in cui fa mangiare al fratello Tieste le carni dei suoi figli: l'episodio è ricordato da Egisto nell'esodo della tragedia (vv. 1590-1602).

che aveva ordito fin dal principio e dà sfogo alla propria gioia: “prima ho detto molte cose per convenienza, ed ora non mi vergognerò di dire il contrario ... e, spruzzando uno schizzo violento di sangue, mi colpisce ... e io ne godo ... così stanno le cose ... e rallegratevene, se potete; io ne vado fiera” (vv. 1372-1394 πολλῶν πάροιθεν καιρίως εἰρημένων / τάναντί' εἰπεῖν οὐκ ἐπαισχυνθήσομαι ... κάκφυσιῶν ὀξεῖαν αἵματος σφαγῆν / βάλλει μ' ... / χαίρουσαν ... ὡς ὄδ' ἐχόντων ... χαίρουτ' ἄν, εἰ χαίρουτ', ἐγὼ δ' ἐπέυχομαι). Questa gioia sincera è, tuttavia, una gioia perversa, perché nasce dal raggiungimento di un bene ovvero da una soddisfazione, che implica necessariamente il danno altrui.

3. La gioia “tragica” del canto corale iporchematico e della monodia senza responsione

Nella tragedia attica la gioia in scena viene espressa non solo dai personaggi ma, in alcune circostanze, anche dal coro. Sono, in particolare, i cosiddetti canti iporchematici, quelli in cui i coreuti, in preda a un'inattesa euforia, si lanciano in una danza sfrenata o *hyporchema* (ὑπόρχημα). Caso emblematico è il secondo stasimo dell'*Aiace* di Sofocle¹², che, compreso nella prima metà della tragedia, segna un passaggio importante nella tragedia.

I marinai di Salamina, facendo il loro ingresso nell'orchestra, nella lunga parodo (vv. 134-200) esprimono un misto di paura (v. 139 μέγαν ὄκνον ἔχω καὶ πεφόβημαι, “provo una grande angoscia e sono in preda alla paura”), vergogna (vv. 173-174 ὦ μεγάλα φάτις, ὦ / μᾶτερ αἰσχύνας ἐμᾶς, “o potente Fama, o madre della mia vergogna!”) e dolore (v. 200 ἐμοὶ δ' ἄχος ἔστακεν, “in me si è radicato il dolore”). Dopo aver inteso il proposito suicida di Aiace, nel primo stasimo (vv. 596-645) il coro sprofonda in uno stato in cui la nostalgia per la terra patria e l'afflizione per la condizione in cui si trova a Troia sono acuite dalle immagini dei genitori dell'eroe addolorati alla notizia della sua perdita¹³. Con una svolta imprevista, però, Aiace pronuncia una *rhesis* in cui sembra aver mutato le proprie intenzioni: allora i marinai, rianimati da questa speranza e rimasti da soli davanti alla scena, cantano il secondo stasimo (vv. 693-718), esordendo con parole che segnalano immediatamente il cambio di umore (v. 693 ἔφριξ' ἔρωτι, περιχαρῆς δ' ἀνεπτάμαν, “Che brivido di piacere! Che gioia straordinaria! Spicco il volo”). La loro gioia è tanto più intensa quanto meno prevedibile, ma è un'illusione effimera, passeggera: il precedente discorso di Aiace è stato un abile inganno retorico, una *Trugrede*, che l'eroe ha pronunciato per rimanere solo ed essere libero di uccidersi. Dopo il secondo stasimo, i coreuti lasceranno vuota

¹² Per un'analisi approfondita di questo passo dell'*Aiace* di Sofocle, vd. RODIGHIERO 2012, pp. 19-60.

¹³ A proposito della composizione metrica di questi primi interventi corali in relazione alla paura, vd. DE POLI 2018, pp. 60-61.

l'orchestra per cercare Aiace, insieme a Tecmessa, come indicato da Teucro; intanto, però, l'eroe avrà modo di togliersi la vita. D'altra parte, lo stesso canto iporchematico è intessuto di espressioni ambigue e di spie lessicali che insinuano la possibilità di una prospettiva opposta, tutt'altro che gioiosa¹⁴.

Nella drammaturgia sofoclea stasimi con queste caratteristiche sono presenti in numerose tragedie: ad esempio, il quinto stasimo (vv. 1115-1154) dell'*Antigone*¹⁵, un canto corale infraepisodico (vv. 205-224) e il secondo stasimo (vv. 633-662) delle *Trachinie*¹⁶, e il terzo stasimo (vv. 1086-1109) dell'*Edipo re*¹⁷. Ed è probabile che in tutti questi casi la combinazione di musica, canto e danza producesse degli effetti singolari proprio in relazione all'emozione che il tragediografo voleva esprimere: ne restano tracce nelle frequenti invocazioni, esclamazioni e interiezioni, nelle esortazioni a gridare e a lanciarsi nel ballo, oppure nell'uso di sequenze giambiche e trocaiche, a cui vengono associati cretici, bacchi e molossi.

Elementi simili a questi si trovano anche nella parte iniziale della monodia di Giocasta (vv. 301-354, in particolare vv. 301-316) all'inizio delle *Fenicie* di Euripide. La donna, ormai molto anziana, arriva in scena con un passo tremante ma, dopo aver riabbracciato il figlio Polinice, la gioia è tanta da darle comunque la forza di accennare alcuni passi di danza intorno a lui, e i versi in cui allude a questi movimenti scenici terminano significativamente con una sequenza di cinque metri cretici (vv. 316-317). Le emozioni espresse da Giocasta nell'intera monodia – un misto di gioia e dolore – sono simili a quelle a cui danno voce i personaggi coinvolti nelle scene di riconoscimento, ma il suo canto non trova il conforto e la partecipazione del figlio. Di solito, coloro che si incontrano dopo un arco di tempo più o meno lungo – siano essi un genitore e il figlio o la figlia oppure il marito e la moglie – condividono lo stesso stato d'animo, le stesse emozioni, e si alternano in un dialogo che assume l'aspetto di un amebeo lirico-epirrematico: anche se uno canta e l'altro pronuncia versi recitati o in recitativo, tra loro si crea ugualmente una comunione sul piano emotivo. Questo, però, non avviene nelle *Fenicie*: alla lunga monodia della madre Polinice risponde con una *rhesis* in trimetri giambici recitati (vv. 357-378)¹⁸. Il giovane trova parole solo per esprimere il dolore causato dal conflitto che lacerava i rapporti interni alla famiglia e alla patria.

¹⁴ Vd. RODIGHIERO 2012, pp. 20-21, a proposito dei verbi ἔφριξ(α) e ἀνεπτάμην.

¹⁵ Vd. GRIFFITH 1999, pp. 313-317; SUSANETTI 2012, pp. 363-364.

¹⁶ Per i vv. 205-224, vd. EASTERLING 1982, p. 104, e CENTANNI 1991, pp. 37-42; per i vv. 633-662, vd. EASTERLING 1982, p. 151.

¹⁷ Vd. FINGLASS 2018, pp. 492-493.

¹⁸ Vd. CERBO 1989.

4. Conclusioni

L'operazione, compiuta consapevolmente da Wieland, di sfruttare le situazioni più commoventi, alternando emozioni contrastanti come dolore e gioia, porta il poeta tedesco a modificare significativamente la trama della sua *Alceste* rispetto a quella della tragedia di Euripide, ma la drammatizzazione delle emozioni non è, in assoluto, una novità del teatro moderno. Anzi, è plausibile supporre che la conoscenza di altre tragedie attiche del V secolo a.C., di Eschilo, di Sofocle o dello stesso Euripide, gli abbiano mostrato la via da seguire: tragedie con trame più complesse, in cui le oscillazioni emotive sono più varie e marcate.

Tanto nel teatro antico quanto in quello moderno la gioia può assumere diverse sfumature: è la gioia sincera ma illusoria o effimera e presto frustrata; è la gioia eccessiva ma simulata; è la gioia sincera ma perversa. Solo nel lieto fine della vicenda, invece, può trovare spazio una gioia solida e sincera.

E se essa è essenzialmente una condizione dell'anima, uno stato interiore, è nel corpo che trova espressione, nella foga della danza, e attraverso il contatto fisico che viene condivisa e trova una conferma, nella stretta dell'abbraccio. Gli oggetti esterni possono concorrere a esternare la forza di questo sentimento, ma gli eccessi raggiunti da Clitemnestra nel ricorso a sfarzosi drappi purpurei, fatti stendere a terra per accogliere Agamennone quasi fosse un re orientale, sono l'indizio di una gioia artefatta, simulata, che cela la sua vera ragion d'essere.

Bibliografia

CENTANNI 1991

Centanni Monica, *I canti corali infraepisodici nella tragedia greca*, Roma 1991.

CERBO 1989

Cerbo Ester, "La scena di riconoscimento in Euripide: dall'amebeo alla monodia", *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 33, 1989, pp. 39-47.

DE POLI 2018

De Poli Mattia, "The Metres of Fear in Attic Drama", in De Poli Mattia (a cura di), *Il teatro delle emozioni: la paura*, Padova 2018, pp. 41-69.

DE POLI 2019

De Poli Mattia, *Il canto di Dioniso. Alle origini della tragedia greca*, Lugano 2019.

EASTERLING 1982

Easterling Patricia Elizabeth, *Sophocles. Trachiniae*, Cambridge 1982.

GAUTHIER, JOLIF 1959

Gauthier René Antoine, Jolif Jean Yves, *Aristote. L'Éthique à Nicomaque*, II.1, Louvain, Paris 1959.

GRIFFITH 1999

Griffith Mark, *Sophocles. Antigone*, Cambridge 1999.

FINGLASS 2018

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

MARELLI 2004

Marelli Cesare, "Due «Alcesti» nella drammaturgia tedesca: da Wieland a Hofmannsthal", in Maria Pia Pattoni, Roberta Carpani (a cura di), *Sacrifici al femminile. Alcesti in scena da Euripide a Raboni*, Milano 2004, pp. 451-558.

MEDDA 2017

Medda Enrico, *Eschilo. Agamennone*, 3 volumi, Roma 2017.

PATTONI 2006

Pattoni Maria Pia (a cura di), *Alcesti. Variazioni sul mito (Euripide, Wieland, Rilke, Yourcenar, Raboni)*, Venezia 2006.

RODIGHIERO 2012

Rodighiero Andrea, *Generi lirico-corali nella produzione drammatica di Sofocle*, Tübingen 2012.

SUSANETTI 2001

Susanetti Davide, *Euripide. Alcesti*, Venezia 2001.

SUSANETTI 2012

Susanetti Davide, *Sofocle. Antigone*, Roma 2012.

La gioia fra tragedia e commedia

Le parole della gioia nel teatro e nel pensiero greco antico

Xavier Riu

ABSTRACT: This contribution aims at presenting and illustrating one of the most enduring ideas in the ancient Greek tradition about poetry: the very close relationship between joy and poetry. We find it in many forms, enunciated, interpreted, reinterpreted, used and reused in all kinds of texts, both in poetry and in prose and in the various genres, from all periods in Greek history. Then it focuses in the ways in which this is presented, used and discussed in drama, which leads us to the relationship between joy and pain, a subject proper to tragedy, which belongs in tragedy indeed, where it appears in various forms. Although it will be also discussed in other contexts, particularly in the philosophical schools, its first theorization is in drama, and in the Bacchae it constitutes one of the main subjects of the play.

1. Le parole e alcune distinzioni

Quello che qui vorrei sviluppare e illustrare attraverso l'analisi di alcuni testi è soprattutto il rapporto stretto (espresso in modi vari, ma sempre stretto) da una parte fra gioia e poesia e dall'altra fra gioia e dolore o pena, un rapporto molto comune nella tradizione greca, che si trova ovunque: nella poesia e nella prosa, in vari tipi di prosa e in vari tipi di poesia... declinato in modi diversi, ma presente dappertutto, e che nel teatro trova un modo particolare di essere trattato.

Per prima cosa dobbiamo chiarire i termini. Ovviamente non posso dare lezioni di italiano, ma credo di non sbagliare se dico che in italiano il concetto espresso dalla parola "gioia", o un concetto comunque molto simile, lo possiamo esprimere anche con altre parole. Si sa che non ci sono sinonimi esatti, ma molte parole esprimono un significato simile a quello di "gioia", o un aspetto di questa nozione. In un dizionario di sinonimi troveremo ad esempio¹:

¹ Vd. il vocabolario dei sinonimi e dei contrari dell'Istituto Treccani, consultabile online: <http://>

gioia¹ [...] 1.a. [intensa e piacevole emozione che si prova quando si è felici o quando un fine viene raggiunto o un desiderio trova appagamento: *essere pieno di g.; non stava in sé dalla g.*] ≈ (*lett.*) allegrezza, allegria, contentezza, esultanza, festosità, gaiezza, (*lett.*) gaudio, (*lett.*) giocondità, gioiosità, giubilo, godimento, (*fam.*) goduria, letizia. ↑ entusiasmo, esaltazione, euforia, tripudio. ↓ buonumore, serenità.

E poi troviamo “gioia” come sinonimo delle voci: lieto, diletto, piacere, ecc.

La stessa cosa accade sicuramente nelle altre lingue, e anche in greco antico. In un dizionario greco-italiano, troveremo la parola “gioia” come traduzione possibile di varie voci. Alcuni esempi²:

1. χαρά: gioia, gaudio, letizia, e anche ciò che reca gioia.

χαρίς: questa è una parola complicata, la voce nei vocabolari di solito è lunghissima; ma in genere potremmo tradurla come: grazia, bellezza, favore, amabilità, gratitudine, ricompensa... vuol dire tutto ciò, ma anche gioia, piacere. χαίρω: rallegrarsi, compiacersi, gioire, godere, esser lieto o contento.

2. τέρψις: diletto, godimento, allegrezza; anche soddisfazione e gioia.

τέρπω: è un verbo che ha più o meno gli stessi significati di τέρψις.
τερπωλή: è un sostantivo derivato che significa “divertimento”.

3. εὐφροσύνη: allegria, giocondità, gioia, sollazzo.

εὐφραίνω: rallegrare, divertire; εὐφραίνομαι (nella forma media): rallegrarsi, divertirsi, ed è una parola soprattutto poetica che significa “provare piacere”, “rallegrarsi”, come quando la Nutrice dice che Medea non ama i suoi figli ed è felice quando non li vede (Euripide, *Medea* 36 στρυγεῖ δὲ παῖδας οὐδ’ ὀρώσ’ εὐφραίνεται).

Infine, la parola più comune per dire “piacere” è:

4. ἡδονή: piacere, diletto, compiacimento, godimento, gioia...

ἡδομαι: è un verbo che ha più o meno gli stessi significati di ἡδονή.

ἡδύς: è un aggettivo che viene tradotto normalmente come “dolce” o “soave”.

Una varietà di parole, dunque. Altre ancora, almeno in certi contesti, potrebbero essere tradotte come “gioia”, ma ho scelto queste perché sono quelle che, a detta di Aristotele, Prodico distingueva come varietà del piacere (Aristotele, *Topici* 112b 21-26):

Ἔτι καὶ εἰ αὐτὸ αὐτῷ συμβεβηκὸς ἔθηκεν ὡς ἕτερον διὰ τὸ ἕτερον εἶναι ὄνομα, καθάπερ Πρόδικος διηρεῖτο τὰς ἡδονὰς εἰς χαρὰν καὶ τέρψιν καὶ

www.treccani.it/vocabolario/gioia1_%28Sinonimi-e-Contrari%29/.

² Tra i vocabolari di greco vd. in particolare MONTANARI 1995 e LSJ.

εὐφροσύνην· ταῦτα γὰρ πάντα τοῦ αὐτοῦ, τῆς **ἡδονῆς**, ὀνόματά ἐστιν. εἰ οὖν τις τὸ **χαίρειν** τῷ **εὐφραίνεσθαι** φήσει συμβεβηκέναι, αὐτὸ ἂν αὐτῷ φαίη συμβεβηκέναι.

Inoltre <bisogna indagare> se ha posto la cosa come accidente di se stessa <e l'ha posta> come cosa diversa per il fatto che è diverso il nome, al modo in cui Prodicò ha distinto i **piaceri** in **gioia**, **diletto** e **contentezza**. Ché tutti questi sono nomi della stessa cosa: del piacere. Se dunque si dirà che il **gioire** è accidente dell'**essere contenti**, si direbbe che la stessa cosa è accidente della stessa cosa. (trad. ZANATTA 1996)

Non sappiamo esattamente quale era la distinzione di Prodicò, perché a detta di Aristotele egli distingueva tre tipi di ἡδονή, mentre nel *Protagora* di Platone egli oppone la ἡδονή a uno di questi tre tipi, la εὐφροσύνη (Platone, *Protagora* 337b-c):

καὶ οὕτως ἂν καλλίστη ἡμῖν ἡ συνουσία γίγνοιτο· ὑμεῖς τε γὰρ οἱ λέγοντες μάλιστ' ἂν οὕτως ἐν ἡμῖν τοῖς ἀκούουσιν εὐδοκιμοῖτε καὶ οὐκ ἐπαινοῖσθε – εὐδοκιμεῖν μὲν γὰρ ἔστιν παρὰ ταῖς ψυχαῖς τῶν ἀκουόντων ἄνευ ἀπάτης, ἐπαινεῖσθαι δὲ ἐν λόγῳ πολλακίς παρὰ δόξαν ψευδομένων – ἡμεῖς τ' αὖ οἱ ἀκούοντες μάλιστ' ἂν οὕτως **εὐφραينوίμεθα**, οὐχ **ἡδοίμεσθα** – **εὐφραίνεσθαι** μὲν γὰρ ἔστιν μαθάνοντά τι καὶ φρονήσεως μεταλαμβάνοντα αὐτῇ τῇ διανοίᾳ, **ἡδεσθαι** δὲ ἐσθιοντά τι ἢ ἄλλο **ἡδὺ** πάσχοντα αὐτῷ τῷ σώματι.

[parla Prodicò] E in questo modo la nostra discussione sarebbe bellissima: voi che discutete, così facendo, avreste in sommo grado la stima di noi ascoltatori, senza venire lodati; la stima, infatti, ha sede nell'anima degli ascoltatori senza inganno, mentre la lode si trova spesso nelle parole di gente che mente contro quello che pensa. Quanto a noi ascoltatori, poi, se le cose avvenissero in questo modo, **proveremmo il massimo della gioia** (μάλιστ' ἂν οὕτως εὐφραينوίμεθα), **senza provare piacere** (οὐχ ἡδοίμεσθα): si prova **gioia**, infatti, quando s'impara qualcosa e si attinge al sapere (φρόνησις) proprio con la mente, mentre si prova **piacere** quando si mangia o quando si sperimenta qualche altra sensazione **piacevole** proprio con il corpo. (trad. SANASI)

In Platone, quindi, Prodicò distingue la εὐφροσύνη dalla ἡδονή come cose diverse, mentre in Aristotele tratta la εὐφροσύνη come un tipo di ἡδονή. Come dicevo, non sappiamo (o a mia conoscenza non sappiamo) chi ha ragione e come effettivamente la pensava Prodicò, ma è chiaro che la distinzione fra queste varie parole era almeno oggetto di discussione.

2. La gioia come effetto della poesia

Avviciniamoci al teatro. Il rapporto primo e più diretto del teatro greco con la gioia è lo stesso di tutta la poesia greca: la gioia è l'effetto primo della poesia, cioè di quella che si può indicare come μουσική, l'insieme di parole, musica, spesso anche danza... uno spettacolo piuttosto che una poesia come la intendiamo normalmente in tempi moderni ovvero come un testo che ha certe caratteristiche, scritto su una pagina o al massimo recitato ad alta voce.

Questa idea della gioia come effetto primo della poesia è persistente lungo tutta la storia greca, dall'epica arcaica via via fino alle opere più recenti: cambiano molte idee, ma questa la troviamo sempre. La troviamo sempre in un modo o in un altro, perché da una parte è espressa in modi diversi, e dall'altra anche questa idea cambia forma col tempo, ma l'idea stessa, in una forma o in un'altra, rimane.

Vediamo alcuni esempi dell'uso di queste parole della gioia in rapporto con la poesia. Un buon punto di partenza è un passo della *Poetica* aristotelica (Aristotele, *Poetica* 1448b 4-12)³:

Ἐοίκασι δὲ γεννηῆσαι μὲν ὅλως τὴν ποιητικὴν αἰτίαι [5] δύο τινὲς καὶ αὐταὶ φυσικαί. Τὸ τε γὰρ μιμῆσθαι σύμφυτον τοῖς ἀνθρώποις ἐκ παίδων ἔστι καὶ τούτῳ διαφέρουσι τῶν ἄλλων ζώων ὅτι μιμητικώτατόν ἐστι καὶ τὰς μαθήσεις ποιεῖται διὰ μιμήσεως τὰς πρώτας, καὶ τὸ χαίρειν τοῖς μιμήμασι πάντας. Σημεῖον δὲ τούτου τὸ συμβαῖνον [10] ἐπὶ τῶν ἔργων· ὃ γὰρ αὐτὰ λυπηρῶς ὀρώμεν, τούτων τὰς εἰκόνας τὰς μάλιστα ἠκριβωμένας χαίρομεν θεωροῦντες, οἷον θηρίων τε μορφᾶς τῶν ἀτιμοτάτων καὶ νεκρῶν.

Due cause appaiono aver dato origine all'arte poetica nell'insieme, [5] ed entrambe naturali, perché fare come un altro è connaturato agli esseri umani fin da bambini, ed in questo si differenziano dagli altri animali: nel fatto che sono i più proclivi all'emulazione e imparano le prime cose grazie all'emulazione, e nel fatto che **a tutti piacciono** (τὸ χαίρειν) le rappresentazioni. Prova ne è quel che accade [10] in pratica: **ci piace** (χαίρομεν) **guardare immagini il più possibile esatte di cose che in sé ci è penoso vedere**, come ad esempio le figure delle bestie più spregevoli e dei cadaveri.

Qui Aristotele parla della fonte stessa della poesia ovvero delle ragioni, secondo lui naturali, dell'esistenza stessa della poesia, la cui base è la mimesi, la rappresentazione. Una ragione è questa tendenza naturale (σύμφυτον) alla rappresentazione, l'altra è la gioia che ci procura (τὸ χαίρειν τοῖς μιμήμασι πάντας). A prova di ciò, dice: le cose che di solito sono sgradevoli da vedere (che ci producono pena, un senso di sofferenza, λύπη), invece ci piacciono, ci produ-

³ Le traduzioni della *Poetica* sono basate sulle interpretazioni di Riu 2018.

cono gioia (χαίρομεν), quando le vediamo rappresentate tramite quel processo di produzione poetica che è la mimesi. Questo contrasto tra λύπη nella realtà e piacere, gioia prodotta dalla poesia, dal canto, dalla μουσική, potrebbe sembrare un'idea aristotelica più o meno peculiare, ma in effetti non è così, anzi al contrario. È peculiare nel senso che, a detta di Aristotele, la poesia produce questa gioia per il fatto di essere una rappresentazione: questo è peculiare del pensiero di Aristotele. Ma che il primo effetto della poesia sia la gioia costituisce una delle idee più antiche e più ripetute lungo tutta la storia greca, fin dall'inizio. E, come vedremo più avanti, in questo il contrasto con la realtà è ugualmente tradizionale.

Chiunque sia un po' pratico della poesia greca riconoscerà che troviamo questo rapporto tra poesia e gioia ben presto. In Esiodo, *τέρψις* *αοιδῆς* è un'espressione formulare per indicare "il canto". Ad esempio, "il piacere del canto", ovvero "le gioie del canto" come traduce il Romagnoli, vengono richiamate in questo passo che racconta come le Muse nacquero da Mnemosyne (Esiodo, *Teogonia* 915-917):

Μνημοσύνης δ' ἑξαῦτις ἐράσσατο καλλικόμοιο, 915
 ἐξ ἧς οἱ Μοῦσαι χρυσάμπυκες ἐξεγένοντο
 ἐννέα, τῆσιν ἄδον θαλία καὶ **τέρψις αοιδῆς**.

Poscia s'innamorò di Mnemòsine bellacesarie,
 e nacquero da lei le Muse dagli aurei serti,
 nove, a cui grate sono le feste e **le gioie del canto**.
 (trad. ROMAGNOLI 1929)

E nella *Teogonia* *τέρπειν* è quello che fanno le Muse nel cantare (Esiodo, *Teogonia* 36-42 [37=51]):

τύνη, Μουσάων ἀρχώμεθα, ταὶ Διὶ πατρὶ
 ὕμνεῦσαι **τέρπουσι** μέγαν νόον ἐντὸς Ὀλύμπου,
 εἴρουσαι τὰ τ' ἐόντα τὰ τ' ἐσόμενα πρό τ' ἐόντα,
 φωνῆ ὀμηρεῦσαι, τῶν δ' ἀκάματος ῥέει αὐδῆ
 ἐκ στομάτων **ἠδεῖα**· γελᾷ δέ τε δώματα πατρὸς 40
 Ζηνὸς ἐριγδοῦποιο θεᾶν ὅπι λειριοέσση
 σκιδναμένη

Su', dalle Muse dunque comincia, che **allegran** di Giove
 l'eccelsa mente, quando intonano gl'inni in Olimpo,
 e dicono le cose che furono e sono e saranno,
 con le parole espresse. Dal labbro alle Dive, la voce
 infaticabile scorre, **soave**. La casa di Giove
 è tutta un riso, allorché s'effonde la voce di giglio
 di queste Dive: echeggia la vetta nevosa d'Olimpo,

echeggiano le case dei Superi. (trad. ROMAGNOLI 1929)

Il canto delle Muse, dunque, rallegra Zeus, e la loro voce è piacevole (ἡδεια). Ciò è così nella tradizione esiodea, ma la tradizione omerica non è diversa da questo punto di vista. Un esempio è nell’*Iliade*, quando Apollo stesso si rallegra all’udire i canti degli achei (*Iliade* 1.472-474):

οἱ δὲ πανημέριοι μολπῆ θεὸν ἰλάσκοντο
καλὸν ἀείδοντες παιήονα κοῦροι Ἀχαιῶν
μέλποντες ἑκάεργον· ὃ δὲ φρένα **τέρπετ’** ἀκούων.

Tutto il giorno i Greci placarono
il dio con il canto, intonando un peana bellissimo
in onore del dio arciere, che **si rallegrava** ad udirli. (trad. PADUANO 1997)

Nell’*Odissea* (22.330) Femio, l’aedo nel palazzo di Odisseo, è Terpiades (“figlio di Terpios”, ma anche “che dà gioia”). In effetti, in questo poema omerico l’idea del piacere del canto è quasi formulare come nella *Teogonia*. Ad esempio, in *Odissea* 17.385 viene descritto l’effetto che più immediatamente produce un aedo:

ἦ καὶ θέσπιν ἀοιδόν, ὃ κεν **τέρπησιν** ἀείδω

o anche un aedo divino, che coi suoi canti **diletti**. (trad. DI BENEDETTO 2010)

Ed è chiaro che a far gioire è lo spettacolo della poesia (sempre intesa come quell’insieme di elementi, che è la *mousikê*), come si vede in questo passo dell’*Inno Omerico ad Apollo* (200-206, in particolare 204):

ἐν δ’ αὖ τῆσιν Ἄρης καὶ εὐσκόπος Ἀργειφόντης 200
παίζουσ’· αὐτὰρ ὁ Φοῖβος Ἀπόλλων ἐγκιθαρίζει
καλὰ καὶ ὕψι βιβάς, αἶγλη δέ μιν ἀμφιφαίνει
μαρμαρυγαί τε ποδῶν καὶ εὐκλώστοιο χιτῶνος.
οἱ δ’ **ἐπιτέρπονται** θυμὸν μέγαν **εἰσορόωντες**
Λητῶ τε χρυσοπλόκαμος καὶ μητίετα Ζεὺς 205
υἷα φίλον παίζοντα μετ’ ἀθανάτοισι θεοῖσι.

Fra loro Ares e l’Argifonte dalla vista acuta danzano; e Febo Apollo suona la cetra, movendosi agile e a grandi passi; lo splendore brilla intorno a lui e lo scintillio dei piedi e del chitone ben filato. **Gioiscono** nel nobile cuore Latona dalle trecce d’oro e Zeus prudente **vedendo loro figlio danzare** fra gli dèi immortali (trad. POLI 2010)

Qui la traduzione “danzare”, molto frequente per il verbo παίζω in questo passo e in alcuni altri, non è male, perché è sicuramente quello che fanno i personaggi in questa scena, anche se in realtà παίζω non vuol dire “danzare”. Questa traduzione si trova nei dizionari, ma παίζω ha lo stesso significato del

francese *jouer* o dell'inglese *play* o del tedesco *spielen*: “recitare”, “interpretare (un ruolo)”, “fare l'attore”, “mettere in scena”, e cioè “rappresentare” in pubblico uno spettacolo. È vero che in greco ciò molto spesso è legato al danzare, ma è lo spettacolo nell'insieme ciò che causa il “gioire” di Leto e Zeus: in questo caso, la danza e il suonare la cetra, che è quello che fa il loro figlio Apollo.

È lo spettacolo della *mousiké*, dunque, e molto spesso in particolare i cori, come in Esiodo, *Teogonia* 63-65:

ἔνθά σφιν λιπαροὶ τε **χοροὶ** καὶ δώματα καλά,
πὰρ δ' αὐτῆς **Χάριτες** τε καὶ Ἴμερος **οἰκί'** ἔχουσιν
ἐν θαλίης·

65

Qui stanno **gli spazi lucenti per le danze** e le belle dimore;
presso a loro **le Grazie** e Desiderio **hanno casa**,
sempre in festa. (trad. Pucci 2007)

Il commento di Pucci a questi versi⁴ ricorda, molto opportunamente, le parole di un libro di Lo Schiavo sulle Charites: «Le Grazie [Χάριτες] impersonano ... la gioia dell'incontro amoroso⁵, della nobile gara, della festa, della riunione conviviale e, più in generale della socievolezza e della vita comunitaria»⁶. E aggiungo: della socievolezza e della vita comunitaria, che di solito in Grecia è legata ai cori, alle danze, alla musica, alla poesia.

Un altro dato significativo in questo senso è che tra i nomi delle Muse in Esiodo (*Teogonia* 77-79) ci sono Euterpe (Εὐτέρπη) e Tersicore (Τερψιχόρη), per cui West nel suo commento alla *Teogonia*⁷ ricorda *Scutum* 272: τοὶ δ' ἄνδρες ἐν ἀγλαΐαις τε **χοροῖς** τε | **τέρψιν** ἔχον (“E dentro, le genti, in **cori** e in feste, | **si sollazzavano**”).

Questo legame forte tra lo spettacolo della poesia e dei cori e la gioia, la contentezza o il piacere, ha degli effetti secondari, per così dire, nella tradizione greca. Sia Chantraine sia il LSJ connettono θέαμα, la parola più generale per dire “spettacolo”, con il piacere. CHANTRAINE 1999, s.v. θεά, dice di θέαμα: «‘vue, spectacle’, notamment d’un spectacle destiné à plaire». E LSJ, s.v. θέαμα, commenta: «freq. of a sight which gives pleasure». L'osservazione è buona, perché la tendenza esiste, ma θεάομαι o il nome θέαμα in principio non hanno niente a che fare con il piacere. Se si osserva una tendenza in questo senso, ciò è un altro effetto di questa idea onnipresente nella cultura greca antica: l'idea della connessione fra lo spettacolo, che è normalmente uno spettacolo musicale, e la χάρις, χαρά, εὐφροσύνη, τέρψις, ἡδονή... come si voglia dire.

⁴ Pucci 2007, p. 94.

⁵ Questo aspetto è deducibile dal contesto.

⁶ Lo Schiavo 1993, p. 44.

⁷ West 1966, p. 181.

3. Interpretazioni antiche del rapporto tra poesia e gioia

Questo legame forte fra la poesia e qualche sorta di gioia o piacere è così inequivocabile e noto che poi gli autori lo usano ognuno a modo proprio. Abbiamo visto come Aristotele cerca di spiegarlo grazie al concetto di mimesi: sarebbe il carattere rappresentativo della poesia ciò che produce questo godimento. Ma perché? Il passo che abbiamo visto (1448b4-12) prosegue così (Aristotele, *Poetica* 1448b 12-17):

Αἴτιον δὲ καὶ τοῦτο, ὅτι μανθάνειν οὐ μόνον τοῖς φιλοσόφοις ἡδιστον ἀλλὰ καὶ τοῖς ἄλλοις ὁμοίως, ἀλλ' ἐπὶ βραχὺ [15] κοινωνοῦσιν αὐτοῦ. Διὰ γὰρ τοῦτο **χαίρουσι** τὰς εἰκόνας ὁρῶντες, ὅτι συμβαίνει θεωροῦντας μανθάνειν καὶ συλλογίζεσθαι τί ἕκαστον, οἷον ὅτι οὗτος ἐκεῖνος

Ne è anche causa il fatto seguente: imparare è **la cosa più gradevole** non solo per i filosofi, ma per gli altri ugualmente, anche se [15] vi partecipano limitatamente. Per questa ragione **si rallegrano** nel vedere le immagini, perché succede che a guardarle imparano e fanno ragionamenti su che cosa sia ogni cosa, come ad esempio “questo è quello”.

La ragione per cui le rappresentazioni producono gioia o piacere è dunque che ci consentono di imparare: è questo che produce la gioia, a detta di Aristotele, che cerca di integrare la poesia nella sua visione del mondo. Cioè, Aristotele prende l'idea che la poesia produce la gioia e ne dà una interpretazione grazie alla quale questa idea può essere integrata nella sua filosofia, perché non è soltanto un dato della tradizione, ma ha una sua ragione di essere.

In genere, è ciò che fa normalmente Aristotele (diversamente da Platone, come vedremo subito). Lui spesso accetta un dato della tradizione greca, della lingua greca ad esempio, e dice: a ragione in greco diciamo così, perché infatti è così e c'è una ragione o una spiegazione. Aristotele ha un rapporto molto meno critico di Platone di fronte alla maniera greca di vedere il mondo e alla tradizione greca (perciò non è un riformatore così drastico come Platone): ad esempio, rispetto alle credenze o agli usi dei greci, o anche rispetto alla lingua greca⁸. A causa di ciò, Aristotele può fondare un certo sapere sulla base dell'opinione generale (un'opinione che invece Platone smonta costantemente), anzi può rife-

⁸ Soltanto un esempio semplice di questo fatto: Aristotele, *Etica a Nicomaco* 1122a 13: εἰκότως δὲ τῆ ἐλευθερίῳ ἀνελευθερία ἐναντίον λέγεται· μείζον τε γὰρ ἔστι κακὸν τῆς ἀσωτίας, καὶ μᾶλλον ἐπὶ ταύτην ἀμαρτάνουσιν ἢ κατὰ τὴν λεχθεῖσαν ἀσωτίαν (“A ragione si dice che l'*aneleutheria* [avarizia] è il contrario dell'*eleutheriotes* [liberalità], poiché è un vizio maggiore della prodigalità [ἀσωτία], e si cade più spesso in questa”). L'*aneleutheria* è evidentemente, anche nella forma, il contrario dell'*eleutheriotes*. C'è una struttura della lingua che corrisponde al modo di essere delle cose: ecco perché tale struttura è corretta. Si veda su questo punto Riu 2011, in particolare p. 191 e n. 37.

rirsi a tale opinione o credenza generale come a un sapere: lo fa in vari luoghi, come in questo passo dell'*Etica a Nicomaco* (1172b 36-1173a 3): ἄ γὰρ πᾶσι δοκεῖ, ταῦτ' εἶναι φαμεν· ὁ δ' ἀναιρῶν ταύτην τὴν πίστιν οὐ πάνυ πιστότερα ἐρεῖ (“diciamo che ciò che tutti ritengono è veramente così; e chi cercherà di distruggere tale credenza non ne troverà un'altra più degna di credito”).

Platone in rari casi avrebbe accettato questo “diciamo che ciò che tutti ritengono è veramente così”; al contrario, quasi sempre lui discute e vuole riformare la tradizione greca. Anche in merito al rapporto tra poesia e gioia o piacere o godimento aveva fatto un'operazione diversa da quella di Aristotele: Platone non cerca di interpretarlo e quindi integrarlo come farà Aristotele. Al contrario: è un dato di fatto anche per lui, ma lui lo critica e lo usa allo scopo di discreditarla la poesia e la musica in genere. Questa operazione si vede molto bene in un passo all'inizio del *Gorgia*, dove il discorso di Socrate verte su varie attività che procurano solo piacere e nient'altro. Arriva così alla musica, a vari tipi di musica, e poi alla tragedia (Platone, *Gorgia* 502b-c 3, parla Socrate a Callicle):

ΣΩ. Τί δὲ δὴ ἡ σεμνὴ αὕτη καὶ θαυμαστή, ἡ τῆς τραγωδίας ποίησις, ἐφ' ᾧ ἐσπούδακεν; πότερόν ἐστιν αὐτῆς τὸ ἐπιχείρημα καὶ ἡ σπουδὴ, ὡς σοὶ δοκεῖ, **χαρίζεσθαι** τοῖς θεαταῖς μόνον, ἢ καὶ διαμάχεσθαι, ἐάν τι αὐτοῖς **ἡδὺ** μὲν ἦ καὶ **κεχαρισμένον**, πονηρὸν δέ, ὅπως τοῦτο μὲν μὴ ἐρεῖ, εἰ δέ τι τυγχάνει **ἀηδὲς** καὶ ὠφέλιμον, τοῦτο δὲ καὶ λέξει καὶ ἄσεται, ἐάντε **χαίρωσιν** ἐάντε μὴ; ποτέρως σοὶ δοκεῖ παρεσκευάσθαι ἡ τῶν τραγωδιῶν ποίησις;

ΚΑΛ. Δῆλον δὴ τοῦτό γε, ὦ Σώκρατες, ὅτι πρὸς τὴν **ἡδονὴν** μᾶλλον ὠρμηταὶ καὶ τὸ **χαρίζεσθαι** τοῖς θεαταῖς.

ΣΩ. Οὐκοῦν τὸ τοιοῦτον, ὦ Καλλίκλεις, ἔφαμεν νυνδὴ κολακείαν εἶναι;

ΚΑΛ. Πάνυ γε.

SOCRATE. E qual è il fine che sta a cuore a quest'arte sublime e meravigliosa che è la poesia tragica? Secondo te, il suo sforzo e la sua premura sono solo quelli di **procurare piacere** al pubblico, o ti pare che essa si sforzi, quando accada che una cosa sia **piacevole e gradita** ma malefica, di non dirla, e quando invece accada che una cosa sia **spiacevole** ma utile, di dirla e di cantarla, sia che gli spettatori la **gradiscano**, sia che no? Quale di queste due attitudini ti sembra che abbia la poesia tragica?

CALLICLE. Ma è chiaro che è questa, Socrate, cioè che essa mira più al **piacere e a fare cosa gradita** al pubblico.

SOCRATE. E non dicevamo poco fa, Callicle, che una cosa di questo genere è una lusinga?

CALLICLE. Certamente⁹.

E poi prosegue la via verso la critica della retorica, che sarà l'asse portante del dialogo.

⁹ Trad. dal sito miti3000: <http://www.miti3000.it/mito/biblio/platone/gorgia.htm>.

Dunque, come dicevo, due modi diversi di usare questo dato onnipresente nella cultura greca: uno per giustificarla; l'altro, al contrario, per smontarla. Platone lo farà più volte, in toni vari: ad esempio, in tono umoristico nel *Fedro* (259b 8), dove racconta un mito sull'origine delle cicale, nel quale uomini dei tempi antichi furono così colpiti dal piacere della musica (ἡδονή in questo caso) che dimenticarono perfino di mangiare e morirono tutti. Come si vede, un modo umoristico di screditare il valore della poesia, partendo dal piacere che essa produce, che, come dicevo, è un dato di fatto che tutti danno per scontato.

4. Funzioni del rapporto tra poesia e gioia

Questo rapporto tra poesia e gioia, dunque, è un dato di fatto e viene poi interpretato e reinterpretato nella tradizione greca. Ne abbiamo visto pochi esempi, ma ce ne sono tanti, in tutti i tipi di testi, sia poetici che prosastici. Un altro aspetto di queste interpretazioni è costituito dalle funzioni che vengono attribuite a questo rapporto. Il godimento, la gioia o il piacere prodotti dalla poesia servono a sé stessi, ma spesso hanno anche un'altra funzione.

Quella più tradizionale, molto ripetuta nella poesia (anche se più discussa, ma molto ripetuta) è che questa gioia serve a dimenticare i mali e le preoccupazioni. Forse il testo migliore per osservare questa idea è il passo della *Teogonia* di Esiodo (vv. 51-55), che parla della nascita delle Muse, nate proprio allo scopo di far dimenticare i mali:

ὕμνεῦσαι τέρπουσι Διὸς νόον ἐντὸς Ὀλύμπου
 Μοῦσαι Ὀλυμπιάδες, κοῦραι Διὸς αἰγιόχοιο.
 τὰς ἐν Πιερίῃ Κρονίδῃ τέκε πατρὶ μιγεῖσα
 Μνημοσύνη, γουνοῖσιν Ἐλευθῆρος μεδέουσα,
 λημοσύνην τε κακῶν ἄμπαυμά τε μερμηράων. 55

cantando deliziano la mente di Zeus in Olimpo,
 le Olimpie Muse, le figlie di Zeus che l'egida tiene.
 Le partori nella Pieria, unitasi al padre Cronide,
 Mnemosyne, dei colli d'Eleutere signora,
per essere oblio dei mali e tregua alle pene. (trad. Pucci 2007)

Questi versi sono famosi per il modo consapevole con cui la Μνημοσύνη, la Memoria, madre delle Muse, viene contrapposta alla λημοσύνη, all'oblio dei mali. Due parole formate allo stesso modo, ma con significati contrari, posizionate all'inizio di due versi consecutivi.

Soltanto un altro esempio molto diverso, all'altro estremo dell'arco temporale, per mostrare com'è vero che questa è un'idea che non muore mai (anche se, come vedremo, è più discussa): gli scoliasti ne erano ben coscienti, la conosce-

vano benissimo, e perciò usano questa idea per spiegare certi passi della poesia. Un esempio, tra altri, negli scolii a Sofocle, *Trachinie* 216 ss.:

Ἀείρομ' οὐδ' ἀπώσομαι
 τὸν αὐλόν, ὃ τύραννε τᾶς ἐμᾶς φρενός.
 Ἴδού μ' ἀναταράσσει
 <εὐοῖ> εὐοῖ μ'
 ὁ κισσὸς ἄρτι βακχίαν
 ὑποστρέφων ἄμιλλαν. 220

Rapida
 sobbalzo, e al flauto
 io non recalcitro, re del mio spirito.
 Vedi, m'esàgita,
 evoè, l'ellera, che repentina
 me nella bacchica danza trascina. (trad. ROMAGNOLI 1926)

Gli scolii ai vv. 216, 217 e 218 dicono:

216: τὸ γὰρ μελιδάριον οὐκ ἔστι στάσιμον ἀλλ' ὑπὸ τῆς ἡδονῆς ὀρχοῦνται. (“Questa canzonetta non è uno stasimo, ma danzano per la gioia”).

217: ἐν δὲ τῷ ταῦτα λέγειν ὀρχοῦνται ὑπὸ χαρᾶς (“dicendo questo, danzano per l'allegria”).

218: τὸ δὲ ὑποστρέφων ἀντὶ τοῦ ἀπὸ λύπης εἰς ἡδονὴν μετὰγων (“*hypostrephôn* vuol dire che fa passare dalla pena alla gioia”).

A parte il fatto che lo scolio sbaglia, perché, come spesso accade, pensa che uno stasimo non sia ballato, quello che c'importa è che, quando deve spiegare perché il coro danza, fornisce questa spiegazione: danza per la gioia, perché questa associazione è quasi automatica. E perfino interpreta il participio ὑποστρέφων, quel “trascina” dell'ultimo verso, partendo da questa idea che la musica-danza-poesia fa dimenticare la pena.

A proposito di questa connessione, possiamo tornare un attimo al testo della *Poetica* di Aristotele che abbiamo visto all'inizio (1448b 4-12), per ricordare il contrasto che lì viene stabilito tra λύπη nella realtà e piacere, gioia prodotta dal canto, dalla danza, ovvero dalla poesia nel senso che abbiamo detto all'inizio. Dicevo allora che questo contrasto non era una cosa peculiare di Aristotele, ma un dato della tradizione che lui adattava, ed in effetti ritroviamo questo contrasto altre volte: anche i commentatori tardoantichi lo conoscono bene e lo usano per interpretare i testi.

La funzione della gioia poetica di alleviare le affezioni è senza dubbio la più tradizionale, ed è quella che troviamo regolarmente nella poesia. Ma poi, in

altri tipi di testo, si trovano altre possibilità. Come accade con l'idea del piacere prodotto dalla poesia, che poi è stata reinterpretata, anche questa si trova reinterpretata e variata soprattutto in quelli che noi chiamiamo filosofi.

Un esempio è offerto da un passo della *Vita pitagorica* di Giamblico, dove l'autore racconta come i pitagorici usavano la μουσική come medicina per sanare certe passioni dell'anima (Giamblico, *Vita pitagorica* 25.110.6-9):

Ἐπελάμβανε δὲ καὶ τὴν μουσικὴν μεγάλην συμβάλλεσθαι πρὸς ὑγίαν, ἂν τις αὐτῇ χρῆται κατὰ τοὺς προσήκοντας τρόπους. εἰώθει γὰρ οὐ παρέργως τῇ τοιαύτῃ χρῆσθαι καθάρσει· τοῦτο γὰρ δὴ καὶ προσηγόρευε **τὴν διὰ τῆς μουσικῆς ἰατρείαν**. ἤπτετο δὲ περὶ τὴν ἔαρινὴν ὥραν τῆς τοιαύτης μελωδίας· ἐκάθιζε γὰρ ἐν μέσῳ τινὰ λύρας ἐφαπτόμενον, καὶ κύκλῳ ἐκαθέζοντο οἱ μελωδεῖν δυνατοί, καὶ οὕτως ἐκείνου κρούοντος συνηδον παιῶνάς τινας, δι' ὧν **εὐφραίνεσθαι καὶ ἐμμελεῖς καὶ ἔνρυθμοι γίνεσθαι** ἐδόκουν.

Riteneva anche che la musica contribuisce grandemente alla salute, qualora la si usi nei modi convenienti. Egli infatti aveva l'abitudine di servirsi in maniera non superficiale della funzione purificatrice della musica. Era questo, infatti, il metodo che Pitagora denominava appunto **"terapia mediante la musica"**. E nella stagione primaverile egli si dava a questo tipo di canto: faceva sedere, infatti, al centro qualcuno che suonasse la lira, e tutt'intorno sedevano quelli che erano capaci di cantare, e così, mentre il suonatore di lira moveva il suo plectro, gli altri cantavano in coro dei peani, dai quali essi credevano di essere **allietati e riempiti interiormente di armonia e di ritmo**. (trad. ROMANO 2006)

L'εὐφραίνεσθαι è il diletto prodotto dalla *mousiké*, che poi ha l'effetto di rendere armoniose le persone. Il testo di Giamblico prosegue a lungo su questo potere della musica-poesia di dilettere e perciò di sanare. Infatti, l'uso in medicina, in genere, è molto noto in testi di tutti i periodi. Un esempio fra i tanti, un passo che parla dei sogni nel *Peri diaites* i-iv (89.52-56):

Ὅκόσα δὲ τούτων πλανᾶται ἄλλοτε ἄλλη μὴ ὑπ' ἀνάγκης, ψυχῆς τινὰ τάραξιν σημαίνει **ὑπὸ μερίμνης**· ξυμφέρει δὲ τούτῳ ῥαθυμῆσαι τε καὶ τὴν ψυχὴν τραπῆναι πρὸς **θεωρίας**, μάλιστα μὲν πρὸς τὰς φερούσας γέλωτας, εἰ δὲ μὴ, ὅ τι **μάλιστα ἠσθήσεται** θεησάμενος, ἡμέρας δύο ἢ τρεῖς, καὶ καταστήσεται.

Quando si vedono i corpi celesti vagabondare di qua e di là, significa un disturbo **causato da preoccupazioni**. Allora conviene prendere una vacanza e rivolgere l'animo a **spettacoli**, soprattutto di tipo comico, o di quelli **che producano più piacere** nello spettatore, due o tre giorni, e si rimetterà.

Qui non abbiamo un riferimento esplicito alla poesia o al teatro, ma a certi spettacoli; questi, però, difficilmente saranno altro che spettacoli poetico-musicali. E i rapporti sono gli stessi che negli altri testi: questi spettacoli devono

produrre un piacere, che libererà dalle μερίμναι. È vero che in questo caso si tratta di un'idea comune anche tra di noi: un po' di distrazione serve a liberare dalle preoccupazioni. Di passatempi, però, ce ne sono tanti, e non è che nella Grecia antica uno non potesse distrarsi in altri modi, ma viene fatto in modo quasi automatico il rapporto tra il liberarsi dalle preoccupazioni e gli spettacoli.

Come dicevo, questo è un rapporto che si produce in modo automatico e in contesti diversi. È una cosa molto studiata, anche perché centrale nella cultura greca antica, e molto complessa, perché molti interessi ruotavano attorno al valore della musica, che fu l'oggetto di moltissime discussioni fino alla fine del mondo antico – discussioni che troviamo nella poesia stessa, ma soprattutto dopo nelle scuole di filosofia. Non possiamo entrare in queste derivazioni dell'argomento, che ci porterebbero troppo lontano. Invece, si parleremo di come si producono queste discussioni nel teatro, perché prima le troviamo già lì, ma in un modo diverso.

5. Aspetti del rapporto tra poesia e gioia nel teatro

Nel teatro si trova, come altrove, la virtualità, la funzione generale della poesia di far dimenticare le pene. Nel teatro più volte la si associa a una delle funzioni di Dioniso nella poesia, quella proprio di far cessare le preoccupazioni, legata alle volte al vino, alle volte alla poesia, o ad ambedue, come in questo passo delle *Baccanti* di Euripide (vv. 374-385):

αἴεις οὐχ ὀσίαν ὑβριν ἐς τὸν Βρόμιον, τὸν Σεμέλας, τὸν παρὰ καλλι- στεφάνοις εὐφροσύναις δαί- μονα πρῶτον μακάρων; ὃς τὰδ' ἔχει,	375
θιασεύειν τε χοροῖς μετά τ' αὐλοῦ γελάσαι	380
ἀποπαῦσαι τε μερίμνας, ὁπότεν βότρυος ἔλθῃ γάνος ἐν δαιτὶ θεῶν, κισ- σοφόροις δ' ἐν θαλίαις ἀν- δράσι κρατήρ ὑπνον ἀμφιβάλλῃ.	385

Hai sentito che sacrilegio,
che violenza contro Dioniso,
contro il figlio di Semele?
Lui che è il dio più importante
quando si celebra il simposio.
belle corone sulla testa,

e si fa **allegria**.

Grande il suo potere:

unisce i devoti nella danza,

suscita la gioia

con la musica dei flauti,

fa cessare l'angoscia

quando lo splendido dono

della vite giunge

nei banchetti in onore degli dei,

quando, nelle feste,

tra corone di edera,

il cratere del vino

concilia il sonno agli uomini. (trad. SUSANETTI 2010)

A questa idea generale, però, si trovano risposte varie. Da una parte, c'è la semplice negazione della capacità della poesia-musica di far cessare le pene, ad esempio nella *Medea* di Euripide (vv. 190-203, parla la Nutrice):

σκαίους δὲ λέγων κούδέν τι σοφούς 190

τοὺς πρόσθε βροτοὺς οὐκ ἂν ἀμάρτοις,

οἵτινες ὕμνους ἐπὶ μὲν θαλίαις

ἐπὶ τ' εἰλαπίναις καὶ παρὰ δειπνοῖς

ἠὔροντο βίῳι τερπνὰς ἀκοάς·

στυγίους δὲ βροτῶν οὐδεὶς λύπας 195

ἠὔρετο μούσῃ καὶ πολυχόρδοις

ᾠδαῖς παύειν, ἔξ ὧν θάνατοι

δειναί τε τύχαι σφάλλουσι δόμους.

καίτοι τάδε μὲν κέρδος ἀκεῖσθαι

μολπαῖσι βροτούς· ἴνα δ' εὔδειπνοι 200

δαῖτες, τί μάτην τείνουσι βοήν;

τὸ παρὸν γὰρ ἔχει τέρψιν ἀφ' αὐτοῦ

δαιτὸς πλήρωμα βροτοῖσιν.

Non sbaglieresti a chiamare sciocchi e per nulla sapienti gli uomini antichi, i quali **per feste, e solenni banchetti e per i conviti trovarono canti, il cui ascolto rallegra** l'esistenza. **Nessun mortale trovò come far cessare con la poesia e con i canti** dalle molteplici tonalità **le odiose afflizioni dei mortali**, a causa delle quali terribili morti e sventure rovinano le case. **Eppure sarebbe un vantaggio che i mortali curassero questi mali con i canti.** Dove esistono lauti banchetti, perché invano alta spiegano la voce? Invero l'abbondanza delle vivande, che è a portata di mano, di per sé procura gioia agli uomini. (trad. TEDESCHI 2010)

Questa semplice negazione della capacità di far cessare le pene, dunque, è possibile; comunque, quello che si trova più spesso nel teatro è piuttosto l'idea

che dolore e gioia vanno, in un modo o in un altro, insieme. Dico in un modo o in un altro, perché anche questa idea può prendere varie forme. Può essere semplicemente l'idea che il dolore e/o il lamento è dolce: ma ciò che traduciamo "dolce" ha la stessa radice di "piacevole": ἡδύς / ἡδονή / ἡδομαι. Nelle *Troiane* di Euripide ne offre un esempio il commento del coro, dopo il loro lamento per Ilio e il lamento dialogato tra Ecuba e Andromaca (vv. 608-609):

ὥς ἡδὺ δάκρυα τοῖς κακῶς πεπραγόσιν
θρήνων τ' ὀδυρμοὶ μοῦσά θ' ἡ λύπας ἔχει.

Come son **dolci**, a **chi soffre**, le lacrime,
i lamenti funebri, la musica che reca dolore.

Questa difficoltà di distinguere la gioia dal dolore è propria della tragedia. Il contrasto in questo aspetto con la commedia è illustrativo. Quello che è proprio della commedia è piuttosto la distinzione netta fra una cosa e l'altra. Ce ne sono molti esempi, quello più chiaro è sicuramente la lunga scena finale degli *Acarnesi* di Aristofane (vv. 1071-1234), dove al canto di gioia di Diceopoli si contrappone il pianto di Lamaco, con un parallelismo perfetto: quasi tutta la scena è costruita di modo che a un verso di gioia di Diceopoli risponda un verso di lamento di Lamaco. Anche se la sticomitia è un elemento strutturale proprio del teatro greco in genere, la forma adottata negli *Acarnesi* per contrapporre la situazione di gioia e di pena dei personaggi è peculiare della commedia. Più caratteristica della tragedia è invece la mescolanza di gioia e pena, la difficoltà di separare l'una dall'altra. Ciò è così fino al punto che nella commedia, quando si trova in un modo o in un altro questa mescolanza, è sempre in una scena che adotta almeno elementi di paratragedia. L'inizio degli *Acarnesi* ne è un buon esempio: Diceopoli, solo all'assemblea, ricorda momenti (tutte allusioni teatrali, probabilmente) di gioia e di dolore, oppure speranze di gioia rimaste deluse, e perciò deve usare un tono paratragico. Perfino in questo caso, però, il modo comico tende a contrapporre gioia e dolore, a distinguerli invece di sottolineare la difficoltà di separarli.

Non è che nella tragedia non si trovi l'opposizione e una distinzione netta fra gioia e dolore. In effetti, ce ne sono molti esempi. In varie opere abbiamo canti di gioia più o meno contenuta, o di speranza, normalmente poi delusa. Prendiamo la parodo dell'*Antigone* di Sofocle, il canto famoso e bellissimo del raggio di sole: la guerra è appena finita, si può dire che abbiano vinto (infatti lo dicono), il coro può prospettarsi un avvenire felice, e perciò canta al raggio di sole, la più bella luce. Questo avvenire felice è guidato da Dioniso, come si legge nell'antistrofe seconda, alla fine del canto.

L'inizio è questo (vv. 100-116, prima strofe):

Raggio di sole che appari
 più bello fra quanti
 ne apparvero innanzi, sovresse
 le porte di Tebe,
 infine tu giungi, o pupilla
 dell'aureo giorno, movendo
 sui fluidi rivi di Dirce,
 poiché con l'asprissima sferza
 scotesti alla fuga
 il duce dei candidi scudi,
 che d'Argo, in assetto
 di guerra completo, qui giunse,
 che sopra la nostra contrada
 piombò – Polinice l'addusse
 con alma iracunda -
 acuto clangore levando,
 a guisa d'un'aquila
 con l'ali coperte
 di candida neve,
 molte armi recando ed elmetti
 fulgenti d'equini cimieri. (trad. ROMAGNOLI 1926)

E questa è la prima parte dell'antistrofe seconda (vv. 147-154):

Or, poiché giunse Vittoria, la Dea gloriosa
 che le sue grazie a Tebe, famosa pei carri, concesse,
 cessate le guerre, conviene
 cercare l'**oblio**,
 ai templi dei Numi conviene
 che accedano tutti, **che danze**
per tutta la notte s'intreccino.
E Bacco, onde il suolo di Tebe
 sussulta, **ci guida**. (trad. ROMAGNOLI 1926)

Qui abbiamo di nuovo il rapporto tra l'oblio, le danze e Bacco che guida, che conduce tutto ciò. Poi però si vedrà che questa prospettiva non era realistica, al contrario, perché immediatamente si scatena la tragedia. Il coro però non smetterà di sperare: infatti, anche l'ultimo stasimo dell'opera è una preghiera a Dioniso perché venga con le menadi a salvare la città.

Le speranze deluse si trovano dunque nella tragedia, anzi sono proprie del genere, ma i rapporti difficili tra gioia e dolore e la difficoltà di separarli nettamente è una caratteristica peculiare della tragedia, che poi verrà tematizzata in un modo molto pungente nelle *Baccanti* di Euripide. Questa difficoltà di separa-

re la gioia dal dolore è molto sentita nella tragedia e arriva ad adottare la forma di una domanda esplicita, come nei *Sette contro Tebe* di Eschilo (vv. 822-831):

ὦ μέγαλε Ζεῦ καὶ πολιοῦχοι
δαίμονες, οἳ δὴ Κάδμου πύργους
† τούσδε ῥύεσθε·
πότερον χαίρω κάπολολύξω
πόλεως ἀσινεῖ † σωτήρι ...
ἢ τοὺς μογεροὺς καὶ δυσδαίμονας
ἀτέκνους **κλαύσω** πολεμάρχους;
οἳ δῆτ' ὀρθῶς κατ' ἐπωνυμίαν
«κλεινοί τ' ἔτεδὸν καὶ πολυνεικεῖς»
ῶλοντ' ἀσεβεί διανοίᾳ.

O possente Zeus, e voi demoni della città
† che difendete queste torri di Cadmo, †
dovrò forse rallegrarmi e intonare il canto di gioia
a chi tenne lontano la sventura,
al salvatore della città, < >
o piangere quei condottieri infelici, senza figli,
e il loro destino di sciagura? Davvero «Eteocli» e Polinici,
come vuole il loro nome, e, per empia determinazione,
adesso, morti. (trad. TONELLI 2000)

La domanda è esattamente questa: che cosa devo fare? Gioire o piangere? Perché la difficoltà di separare la gioia dal dolore è presente molto acutamente nella tragedia. Ed è proprio questa difficoltà che mi sembra portata all'estremo nelle *Baccanti* di Euripide, che infatti ne fa uno dei temi dell'opera. Su questo punto, mi sembra che si debba discutere un'idea molto comune a proposito di quest'opera. Nelle *Baccanti* si è parlato molto di ironia tragica proprio perché ci sono espressioni di gioia che poi si trasformano in dolore terribile. Ma io – forse è una mancanza mia, può darsi – non sono capace di vedere in questi contrasti nulla che io possa chiamare ironia. Neppure, direi, contrasto. Cioè, sì, il contrasto c'è, ma c'è anche una fusione, per così dire. Nelle *Baccanti* la domanda non c'è più. Invece, troviamo la constatazione che queste due cose vanno insieme; direi quasi che sono la stessa. Penso all'ultima parte dell'opera, la scena di Agave che torna dalla montagna con la testa di suo figlio che ha appena cacciato come fosse una grossa preda (un leone, dirà dopo). La scena è terribile: lei non sa ancora che ciò che porta è la testa di suo figlio, lo scoprirà più tardi, lentamente. Per ora è invasata, posseduta dallo spirito dionisiaco. Ora torna esultante, credendo di aver cacciato un leone senza armi, con le sole mani, e di portarne la testa. Allora lei loda sé stessa come cacciatrice, loda anche il dio, e si dice fortunata per la caccia che ha compiuto: “che caccia fortunata!” (v. 1183 εὐτυχής

γ' ἄδ' ἄγρα), e invita il coro a partecipare alla festa (v. 1184 μέτεχέ νυν θοίνας). Poi dice che il figlio, proprio il figlio che lei ha ucciso, la loderà anche per questa caccia. Il coro le chiede se si rallegra e lei conferma di sì (vv. 1197-1199):

*Χο. ἀγάλλῃ; Αγ. γέγηθα,
μεγάλα μεγάλα καὶ φανερὰ τᾶιδ' ἄγραι
κατειργασμένα.*

Co. E sei contenta?

*Ag. Felice! Che successo, che successo
fantastico, questa battuta di caccia! (trad. SUSANETTI 2010)*

In questa scena, Agave usa per tre volte la parola μάκαρ/μακάριος, che vuol dire “felice”, “beato”, e la applica a Penteo, cioè alla preda che porta con sé (v. 1171), a sé stessa (v. 1180), e due volte a Cadmo, suo padre, nonno di Penteo (vv. 1242-1243), il quale arriva portando con sé i resti del nipote, le membra che ha trovato sparpagliate sul Citerone, e racconta ciò che è accaduto. Questi tre – il figlio sbranato, la madre che lo ha sbranato, e il nonno – sono i personaggi più infelici e miserandi dell’opera, come d’altronde dicono loro stessi, specie nei vv. 1360-1361 e 1369-1376. Allora, chi ha ragione? O, se pensiamo ad Agave, quando ha ragione? Quando dice che sono beati o quando dice il contrario? Infatti, le due cose sono vere. È vero che sono sfortunatissimi, è una cosa terribile ciò che è accaduto, innominabile, impensabile. Ma è anche vero che Cadmo sarà uno dei μάκαρες; lo dice Dioniso nella profezia su quello che accadrà ai protagonisti dell’opera (vv. 1338-1339):

*... σὲ δ' Ἄρης Ἀρμονίαν τε ρύσεται
μακάρων τ' ἔς αἶαν σὸν καθιδρύσει βίον.*

Tu e Armonia sarete salvati da Ares, che vi stabilirà nella terra dei Beati.

καθιδρύω vuol dire “stabilire in un posto”, forse anche “sistemarsi”, ma non è una parola qualsiasi; ce ne sono altre per dire “andare a vivere in un dato luogo”. Questa è la parola per dire “consacrare” (un tempio, una statua), “fondare” un culto. Ed è ciò che Dioniso profetizza (e quindi determina) a Cadmo.

Pindaro sapeva già che Cadmo era nella terra dei μάκαρες, lo dice nell’*Olimpica* II (vv. 70-78), dove Peleo e Cadmo sono nell’isola dei Beati (μακάρων νᾶσον):

*ἔνθα μακάρων
νᾶσον ὠκεανίδες
αὔραι περιπνέουσιν· ἄνθεμα δὲ χρυσοῦ φλέγει,
τὰ μὲν χερσόθεν ἀπ' ἀγλαῶν δενδρέων,
ὔδωρ δ' ἄλλα φέρβει,
ὄρμοισι τῶν χέρας ἀναπλέκοντι καὶ στεφάνους*

βουλαῖς ἐν ὀρθαῖσι Ῥαδαμάνθους,
ὄν πατήρ ἔχει μέγας ἐτοῖμον αὐτῷ πάρεδρον,
πόσις ὁ πάντων Ῥέας
ὑπέρτατον ἐχούσας θρόνον.
Πηλεὺς τε καὶ Κάδμος ἐν τοῖσιν ἀλέγονται·

dove brezze oceaniche avvolgono
l'Isola dei Beati e fiori d'oro irraggiano -
in terra da alberi fulgidi,
ed altri ne nutre l'acqua -, monili
onde allacciano i polsi e intrecciano serti:
è nel giusto volere di Rhadámánthys,
che assiste al fianco il padre supremo
sposo di Rhéa sovrastante
dal trono più alto.
Peléus e Kádmos sono con loro. (trad. ROMAGNOLI 1927)

Questo vuol dire che le parole di Agave, nel furore della *μανία* dionisiaca, sono quasi una profezia. È un peccato che abbiamo perso nelle lacune del finale delle *Baccanti* il destino di Agave, ma già nella *Teogonia* (vv. 968, 975-978) lei e le sue sorelle sono “simili agli dei”, e Pindaro, nell’*Olimpica* II (vv. 19-29), racconta in sintesi la stessa storia delle *Baccanti*:

ἐκσλῶν γὰρ ὑπὸ χαρμάτων πῆμα θνάσκει
παλίγκοτον δαμασθέν,
ὅταν θεοῦ Μοῖρα πέμπη
ἀνεκὰς ὄλβον ὑψηλόν. ἔπεται δὲ λόγος εὐθρόνοις
Κάδμοιο κόουραις, ἔπαθον αἰ μεγάλα·
πένθος δὲ πίνει βαρὺ
κρεσσόνων πρὸς ἀγαθῶν.
ζῶει μὲν ἐν Ὀλυμπίοις ἀποθανοῖσα βρόμῳ
κεραυνοῦ τανυέθειρα **Σεμέλα**, φιλεῖ
δέ νιν Παλλὰς αἰεὶ
{φιλέοντι δὲ Μοῖσαι}
καὶ Ζεὺς πατήρ, μάλα φιλεῖ δὲ παῖς ὁ κισσοφόρος·
λέγοντι δ' ἐν καὶ θαλάσσεια
μετὰ κόραισι Νηρήος ἀλίαις **βίοτον ἄφθιτον**
Ἴνοϊ τετάχθαι τὸν ὅλον ἀμφὶ χρόνον.

e **muore sotto nobili gioie il dolore odioso,**
riluttante domato
quando la Moira del dio innalzi al cielo
la prosperità. **Così è la storia delle figlie**
di Kádmos, eroine che molto patirono:

greve è **la pena, ma cade
di fronte a beni più grandi.**

Vive tra gli Olimpî spenta da boato
di folgore **Seméle** chioma distesa,
e l'amano sempre Pallás
e il padre Zeus, molto la ama il figlio fiorito d'edera;
e dicono ch'entro le acque
tra le marine foglie di Neréus **vita perfetta**
si stende per **Inó** attraverso il tempo. (trad. ROMAGNOLI 1927)

Qui Cadmo e le sue figlie sono il primo esempio dell'idea enunciata nei primi versi della citazione, che un grande dolore può essere vinto da una grande gioia. Quindi, quando Agave dice che loro sono μάκαρες, dice effettivamente il vero. Spesso si pensa che lei stia delirando e perciò dica queste cose, che verranno smentite dopo, quando tornerà normale: è così, ovviamente, Agave sta delirando, ma ciò non vuol dire che non dica la verità. E infatti la dice.

Pindaro presenta gli elementi di questa storia in un modo – diciamo – normale, narrativo. Due cose diverse che arrivano una dopo l'altra: a un grande patimento subentra una grande allegria, questa vita esaltata dopo la morte, di cui sono esempio i protagonisti di questa drammatica vicenda. In Euripide, invece, nella voce di Agave, troviamo il suggerimento che le due cose contrarie vanno insieme, perché è proprio quel dolore, sono i fatti raccontati nella tragedia a far sì che loro siano μάκαρες e abbiano il destino celebrato, che conosciamo.

Arriviamo alla fine. Soltanto una brevissima conclusione per sottolineare il fatto che questo rapporto tra gioia e dolore, questo intreccio, perfino questa unità di gioia e dolore sarà poi teorizzata dai filosofi. Loro, come fanno con altri elementi di quell'idea secondo cui la poesia produce gioia, la prendono come un dato di fatto, che poi interpretano e usano (Platone nel *Filebo*, ad esempio, lo farà con il rapporto tra piacere e dolore). La prima teorizzazione però di questo intreccio insolubile di gioia e dolore si trova nel teatro.

Bibliografia

CHANTRAINE 1999

Chantraine Pierre, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, Paris 1999.

DI BENEDETTO 2010

Omero, *Odissea*, introduzione, commento e cura di Vincenzo Di Benedetto; traduzione di Vincenzo Di Benedetto e Pierangelo Fabrini, Milano 2010.

LO SCHIAVO 1993

Lo Schiavo Aldo, *Charites. Il segno della distinzione*, Napoli 1993.

LSJ = Liddell Henry George, Scott Robert, *A Greek-English Lexicon*, revised and augmented throughout by Henry Stuart Jones, Oxford 1996.

MONTANARI 1995

Montanari Franco, *Vocabolario della lingua greca*, Torino 1995.

PADUANO 1997

Omero, *Iliade*, traduzione di Guido Paduano, note di Maria Serena Mirto, Torino 1997 (rist. Milano 2007).

POLI 2010

Inni Omerici, a cura di Silvia Poli, introduzione di Franco Ferrari, Torino 2010.

PUCCI 2007

Pucci Pietro, *Inno alle Muse (Esiodo, Teogonia, 1–115)*, testo, introduzione, traduzione e commento, Pisa, Roma 2007.

RIU 2011

Riu Xavier, “Le nécessaire, l’eikos et la causalité dans la Poétique”, in Couloubaritsis L., Delcomminette S. (eds.), *La causalité chez Aristote*, Paris, Bruxelles 2011, pp. 177-204.

RIU 2018

Aristòtil, *Poètica*, introducció, text, traducció i notes de Xavier Riu, Barcelona 2018².

ROMAGNOLI 1926

I poeti greci tradotti da Ettore Romagnoli. Sofocle. Le tragedie, 3 volumi, Bologna 1926.

ROMAGNOLI 1927

I poeti greci tradotti da Ettore Romagnoli. Pindaro. Le odi e i frammenti, Bologna 1927.

ROMAGNOLI 1929

I poeti greci tradotti da Ettore Romagnoli. Esiodo. I poemi, Bologna 1929.

[Le traduzioni di E. Romagnoli sono disponibili su Wikisource: https://it.wikisource.org/wiki/I_poeti_greci_tradotti_da_Ettore_Romagnoli]

ROMANO 2006

Giamblico, *Vita di Pitagora*, in *Summa pitagorica*, introduzione, traduzione, note e apparati di Francesco Romano, Milano 2006.

SANASI

Platone, *Protagora*, traduzione di Patrizio Sanasi: <http://www.ousia.it/content/Sezioni/Testi/testi.html>

SUSANETTI 2010

Euripide, *Baccanti*, introduzione, traduzione e commento di Davide Susanetti, Roma 2010.

TEDESCHI 2010

Tedeschi Gennaro, *Commento alla Medea di Euripide*, Trieste 2010.

TONELLI 2000

Eschilo, *Le tragedie*, a cura di Angelo Tonelli, Venezia 2000.

WEST 1966

West Martin Litchfield, *Hesiod. Theogony*, Oxford 1966.

ZANATTA 1996

Organon di Aristotele, a cura di Marcello Zanatta, vol. 2, Torino 1996.

La gioia nelle scene di riconoscimento: tragedia attica e commedia nuova (Menandro)*

Mattia De Poli

ABSTRACT: Recognition scenes take place both in Attic tragedy (Aeschylus, Sophocles, Euripides) and in “new comedy” (Menander), and comic scenes are often a parody of the tragic ones, but they show some differences both in dramaturgy along with the evolution of the theatrical performance (from the middle 5th century to the late 4th century) and in dramatic function according to the genre (tragedy vs comedy).

1. Introduzione

Nell’ambito della cosiddetta “commedia nuova”, Menandro è ritenuto, insieme a Filemone e Difilo, il principale esponente¹, ed è l’unico di cui ancora oggi possiamo leggere alcuni drammi integrali o quasi, oltre ai numerosi frammenti. La denominazione “commedia nuova” compare per la prima volta in un frammento di Satiro di Callati (III-II secolo a.C.) dal Βίος Εὐριπίδου, ovvero dalla *Vita di Euripide* (P. Oxy. 9.1176 = F 6 fr. 39 col. VII ll. 12-22, Schorn 2004). Qui i riconoscimenti mediante anelli e collane vengono indicati tra gli elementi costitutivi della “commedia nuova”, ma si precisa che essi furono sfruttati al massimo delle loro potenzialità già da Euripide².

¹ A proposito di Menandro, Filemone e Difilo come poeti della “commedia nuova”, cf. ad esempio Suda, s.v. Μέλανδρος (Adler 1971, μ 589) e s.v. Φιλήμων (Adler 1971, φ 327); *Prolegomena de comoedia* 53-54 (Koster 1975, p. 10); Eustazio, *Commentarii in Homeri Odysseam* 2.94.10.

² P. Oxy. 9.1176 = F 6 fr. 39 col. VII ll. 12-22, SCHORN 2004: ... ἀναγνωρισμοῦς | διὰ τε δακτυλίων καὶ διὰ δεῖραίων, ταῦτα (15) | γὰρ ἐστὶ δῆπου | τὰ συνέχον|τα τὴν νεω|τέραν κωμωιδίαν, ἃ πρὸς (20) | ἄκρον ἤγα[γ]εν | Εὐριπίδης Gli altri elementi indicati da Satiro sono: “peripezie, stupri di vergini, sostituzioni di bambini”. A proposito della successiva allusione a Omero, vd. ARRIGHETTI 1964, pp. 122-124; SCHORN 2004, pp. 262-264.

* Sono particolarmente grato al prof. Xavier Riu per le attente osservazioni alla mia relazione, di cui ho cercato di fare tesoro nella stesura definitiva del testo.

L'anonimo Γένος Εὐριπίδου, ovvero *Vita di Euripide*, conservato da alcuni manoscritti insieme alle opere di questo tragediografo, gli attribuisce il merito di aver sviluppato e perfezionato il meccanismo del riconoscimento³. In effetti, non si tratta di una vera e propria invenzione, perché esso era già stato sfruttato in almeno una tragedia precedente: le *Coefore* di Eschilo, rappresentate nel 458 a.C. L'*anagnorismos*, dunque, tra la metà del V secolo e l'inizio del IV secolo a.C. è stato sfruttato in ambito teatrale da due diversi generi: prima dalla tragedia attica e poi dalla "commedia nuova".

Quando il riconoscimento diviene centrale in una sezione particolare del dramma, si può parlare di "scena di riconoscimento" ed essa di solito si articola in due momenti: l'inchiesta, quando vengono forniti dei segni ovvero delle prove relative all'identità di un personaggio, e il ricongiungimento⁴. Tutta la scena è caratterizzata di solito da una forte tensione emotiva, ma la gioia si manifesta solo nel momento del ricongiungimento.

Nel teatro greco di V-IV secolo a.C. gli attori, dotati di maschera, potevano esprimere la gioia dei personaggi in tre diversi modi: attraverso il linguaggio (parole, formule, discorsi, esclamazioni), attraverso la modulazione della voce (grida, canti), attraverso la gestualità e i movimenti del corpo (abbracci, passi di danza, agitazione delle braccia e delle mani). Gli aspetti riguardanti la vocalità e la gestualità, però, sono per noi ricostruibili essenzialmente attraverso le indicazioni che si ricavano dal testo, ovvero dalle parole che i personaggi stessi pronunciano: le cosiddette "indicazioni di regia"⁵.

2. La gioia nelle scene di riconoscimento della tragedia attica (V secolo a.C.)

Le scene di riconoscimento così intese sono individuabili in sei tra le tragedie conservate in forma integrale dalla tradizione manoscritta: nelle *Coefore* di Eschilo, nell'*Elettra*, nell'*Ifigenia fra i Tauri*, nell'*Elena* e nello *Ione* di Euripide, e nell'*Elettra* di Sofocle. In tutti questi casi il ricongiungimento si accompagna a manifestazioni di gioia dei personaggi, che presentano modalità espressive simili ma vengono rappresentate con insistenza ed enfasi differenti. Due casi emblematici sono quelli tratti dalle *Coefore* (vv. 233-243) e dall'*Ifigenia fra i Tauri* (vv. 827-849).

³ Γένος Εὐριπίδου 2: πολλά προσεξεῦρε ... ἀναγνωρισμοὺς (SCHWARTZ 1887, p. 1.8-9). Il verbo composto προσεξεῦρε potrebbe avere un significato molto simile a quello della perifrasi πρὸς ἄκρον ἤγα[γ]εν, utilizzata da Satiro (vd. nota precedente).

⁴ A proposito delle scene di riconoscimento nella tragedia attica, vd. DE POLI 2018, pp. 137-141; DE POLI 2017, pp. 85-90.

⁵ Vd. ad esempio DI MARCO 2009, pp. 109-124.

2.1. Eschilo, *Coefore* 233-243.

Nella prima parte della scena di riconoscimento, Oreste fornisce ad Elettra le prove della propria identità (vv. 225-232) e alla fine riesce a convincerla. Le ultime parole del giovane (vv. 233-234) suggeriscono che la reazione gioiosa della sorella dovesse esprimersi attraverso i gesti, prima ancora che a parole:

Op. [...]
 ἔνδον γενοῦ, χαρᾶι δὲ μὴ ἔκπλαγῆις φρένας,
 τοὺς φιλτάτους γὰρ οἶδα νῶϊν ὄντας πικρούς.

Or. [...]
 Su, controllati! Non lasciarti sconvolgere dalla gioia. I nostri parenti più stretti – lo so – ci detestano entrambi⁶.

Con le parole del v. 233, in particolare, Oreste sembra rispondere all’abbraccio silenzioso (o al tentativo di abbraccio) di Elettra⁷: egli la ammonisce a non perdere il controllo di sé, a non farsi sconvolgere dalla gioia. Questa è la prima spia della gioia che viene espressa apertamente nei successivi versi, recitati dal personaggio femminile (vv. 235-243):

Hl. ὦ φίλτατον μέλημα δώμασιν πατρός, 235
 δακρυτὸς ἐλπίς σπέρματος σωτηρίου,
 ἀλκῆι πεποιθὼς δῶμ’ ἀνακτήσῃ πατρός.
 ὦ τερπνὸν ὄμμα τέσσαρας μοίρας ἔχον
 ἐμοί, προσαυδᾶν δ’ ἔστ’ ἀναγκαίως ἔχον
 πατέρα σε, καὶ τὸ μητρὸς ἐς σέ μοι ῥέπει 240
 στέργηθρον, ἢ δὲ πανδίκως ἐχθαίρεται,
 καὶ τῆς τυθείσης νηλεῶς ὁμοσπόρου·
 πιστὸς δ’ ἀδελφὸς ἦσθ’ ἐμοὶ σέβας φέρων.

El. Tesoro! Sei il bene più prezioso della casa paterna. Sei la speranza di salvezza per cui ho pianto: tutto dipende da te. Confida nella tua forza e riconquisterai la casa di nostro padre. Che piacere vederti! Il tuo volto ha l’aspetto di quattro persone, per me. Ti posso chiamare padre, è doveroso. Ti amo come una madre: io odio la mia, ed ho ragione. Ti amo come una sorella, quella che è stata uccisa senza pietà. Tu sei il fratello in cui confido: tu mi restituisci la dignità.

Elettra apostrofa Oreste come il “beniamino più amato della casa paterna” (v. 235), come “speranza, già compianta, da cui può germogliare salvezza” (v.

⁶ Le traduzioni di questi versi e di tutti i passi citati nel presente contributo, dove non è specificato diversamente, sono mie.

⁷ Il v. 233 è stato interpretato in modi diversi dagli studiosi: vd. GARVIE 1986, p. 102-103; UNTERSTEINER 2002, p. 226. Tuttavia, l’abbraccio è un gesto caratteristico delle scene di riconoscimento e di solito viene segnalato dai personaggi, e nelle *Coefore* il v. 233 è l’unico passo che sembra alludervi.

236), come “volto che dà gioia” (v. 238), ed esprime il proprio amore per lui attraverso un’iperbole. La giovane, infatti, afferma di riversare sul fratello tutto l’affetto che dovrebbe provare nei confronti di quattro diverse persone: il padre che è stato ucciso, la madre che ora merita solo l’odio della figlia, la sorella Ifigenia che è morta, e ovviamente il fratello, Oreste stesso.

Questi, tuttavia, dopo aver reagito con una certa freddezza all’abbraccio di Elettra, anche dopo aver ascoltato queste parole della sorella, che gli rivelano un profondo affetto, non perde di vista l’obiettivo primario: vendicare la morte del padre Agamennone, uccidendo la madre Clitemnestra. Ricollegandosi all’affermazione proferita da Elettra nel v. 237 – ἀλκῆι πεποιθῶς δῶμ’ ἀνακτήσηι πατρός, “confida nella tua forza e riconquisterai la casa di nostro padre” – riporta prontamente l’attenzione della sorella sulla sua missione (vv. 244 ss.):

Ορ. μόνον Κράτος τε καὶ Δίκη σὺν τῶι τρίτῳ⁸
 πάντων μεγίστῳι Ζηνὶ συγγένοιτό μοι. 245
 Ζεῦ Ζεῦ, [...]

Or. Io prego soltanto che Kratos e Dike insieme a Zeus, qui terzo ma sommo dio, vengano in mio aiuto. Zeus, Zeus, [...]

Entrambi si esprimono esclusivamente in trimetri giambici, ma possiamo supporre che sia Elettra nei vv. 235-243, manifestando a parole la propria gioia, sia Oreste nei vv. 244-263, pregando gli dei e Zeus in particolare di aiutarlo nel portare a termine la missione per cui è tornato ad Argo, parlassero con un tono di voce piuttosto elevato. Lo suggerisce l’intervento del Corifeo (vv. 264-268), che interrompe il dialogo tra i due fratelli, invitandoli a fare silenzio (cioè ad abbassare la voce), per evitare che qualcuno li senta e vada a riferire tutto a Clitemnestra ed Egisto:

Χο. ὦ παῖδες, ὦ σωτήρες ἐστίας πατρός,
 σιγᾶθ’, ὅπως μὴ πεύσεται τις, ὦ τέκνα, 265
 γλώσσης χάριν δὲ πάντ’ ἀπαγγελεῖ τάδε
 πρὸς τοὺς κρατοῦντας: [...].

Co. Ragazzi, la salvezza della casa paterna è nelle vostre mani. Ma parlate piano, figlioli! Che qualcuno non vi senta e, per il gusto di parlare, non riferisca tutti questi vostri discorsi ai sovrani. [...]

⁸ Ritengo validi gli interventi di Turnèbe, sia nell’attribuzione dei vv. 244-245 a Oreste in assenza di alcuna *nota personae* in M, che per la correzione del tradito μόνος in μόνον nel v. 244: vd. GALISTU 2006, pp. 77-78.

2.2. Euripide, *Ifigenia fra i Tauri* 827-849.

Anche in questo caso Oreste ha appena fornito le prove della propria identità alla sorella e immediatamente Ifigenia esplose in manifestazioni di gioia, sia verbale che fisica:

If. ὦ φίλτατ', οὐδὲν ἄλλο, φίλτατος γὰρ εἶ,
 ἔχω σ', Ὀρέστα, τηλύγετον.
 χθονὸς ἀπὸ πατρίδος Ἀργόθεν, ὦ φίλος, ... 830
Or. κάγώ σε τὴν θανοῦσαν, ὡς δοξάζεται.
 κατὰ δὲ δάκρυ, κατὰ δὲ γόος ἅμα χαρᾶι
 τὸ σὸν νοτίζει βλέφαρον, ὡσαύτως δ' ἔμόν.
If. ... τότε ἔτι βρέφος
 ἔλιπον ἀγκάλαισι νεαρὸν τροφοῦ 835
 νεαρὸν ἐν δόμοις⁹.
 ὦ κρεῖσσον ἢ λόγοισιν εὐτυχοῦσά μου
 ψυχά, τί φῶ; θαυμάτων
 πέρα καὶ λόγου πρόσω τάδ' ἀπέβη. 840
Or. τὸ λοιπὸν εὐτυχοῖμεν ἀλλήλων μέτα.
If. ἄτοπον ἠδονὰν ἔλαβον, ὦ φίλαι·
 δέδοικα δ' ἐκ χερῶν με μὴ πρὸς αἰθέρα
 ἀμπτάμενος φύγηι.
 ἰὼ Κυκλωπὶς ἐστία, 845
 ἰὼ πατρίς, Μυκῆνα φίλα,
 χάριν ἔχω ζόας, χάριν ἔχω τροφᾶς,
 ὅτι μοι συνομαίμονα τόνδε δόμοις
 ἐξεθρέψω φάος.
 [...]

If. O carissimo (sì, per me sei davvero la persona più cara al mondo), stringo te, Oreste, il cocco di casa! Lontano dalla patria, lontano da Argo, mio caro, ...

Or. Ed io stringo te, la sorella che tutti credono morta. Lacrime e singhiozzi si mescolano alla gioia. Le tue lacrime, le mie lacrime.

If. ... allora ti ho lasciato tra le braccia della nutrice, che eri ancora un bimbo: eri piccolo, il piccolo di casa. Che dire? Anima mia, le parole non bastano a spiegare la fortuna che mi è toccata. Questa vicenda si è spinta ben oltre il dicibile, anche oltre il prodigioso.

Or. In futuro, speriamo di essere ancora fortunati e di restare insieme.

If. Che insolito piacere¹⁰, amiche: l'ho afferrato ed ho il timore che mi sfugga dalle mani, che spicchi il volo e si dissolva in aria... Dimora costruita dai Ciclopi, grazie di avergli dato la vita! Patria mia, grazie di averlo nutrito! Mia amata

⁹ Per i problemi testuali connessi con i vv. 827-836, vd. DE POLI 2017b.

¹⁰ Per l'interpretazione dell'espressione ἄτοπον ἠδονὰν (v. 842), vd. il contributo di Silvia Onori in questo volume (pp. 287-291).

Micene, ti ringrazio di essertelo cresciuto! Mio fratello è luce di speranza per la nostra famiglia.

[...]

Rispetto al precedente eschileo, nella seconda parte della scena di riconoscimento dell'*Ifigenia fra i Tauri* Euripide carica di maggiore enfasi la gioia dei personaggi attraverso il ricorso al canto: nei vv. 827-849, una sequenza di oltre venti versi, Ifigenia si esprime quasi esclusivamente in versi lirici e nella prima battuta canta anche Oreste, mentre per gli sporadici trimetri giambici si può supporre un'esecuzione in recitativo. Entrambi i giovani versano lacrime ed emettono singulti di gioia, stando abbracciati l'uno all'altra (vv. 829, 831, 832-833). Sul piano verbale le espressioni di gioioso entusiasmo sono numerose: apostrofi e appellativi affettuosi; appelli al proprio animo, alle donne del coro, all'intera città di Argo; esclamazioni sull'ineffabilità e sull'eccezionalità della fortuna capitata, o sull'enormità della gioia provata; tutto contraddistinto da un'accurata formulazione retorica, in particolare attraverso figure di ripetizione e chiasmi.

Dalla gioia esplosiva per l'avvenuto ricongiungimento si passa al dolore suscitato dal ricordo del sacrificio di Ifigenia in Aulide e dal pensiero del pericolo mortale corso da Oreste, finché nella monodia che chiude la scena di riconoscimento (vv. 868-899) inizia ad insinuarsi in Ifigenia qualche timore in merito alle prospettive di salvezza propria e del fratello appena ritrovato. Ma il corifeo (vv. 900-901), riprendendo quasi alla lettera alcune parole pronunciate in precedenza da Ifigenia (vv. 839-840), sottolinea la straordinarietà e l'ineffabilità della fortuna che è capitata ai due fratelli:

Xo. ἐν τοῖσι θαυμαστοῖσι καὶ μύθων πέρα 900
τάδ' εἶδον αὐτῆ κοῦ κλύουσ' ἀπ' ἀγγέλων.

Co. Tutto questo è sorprendente, non ci sono parole. E non l'ho sentito raccontare da qualcuno, l'ho visto con i miei occhi.

In questo caso è Pilade a mettere fine allo stallo in cui sono caduti Ifigenia e Oreste, ammonendoli a non perdere di vista l'obiettivo principale di mettersi in salvo fuggendo dalla regione barbara dei Tauri (vv. 902-903):

Pu. τὸ μὲν φίλους ἐλθόντας εἰς ὄψιν φίλων,
Ὅρέστα, χειρῶν περιβολὰς εἰκὸς λαβεῖν·
λήξαντα δ' οἴκτων κάπ' ἐκεῖν' ἐλθεῖν χρεῶν,
ὅπως τὸ κλεινὸν ὄμμα τῆς σωτηρίας 905
λαβόντες ἐκ γῆς βησόμεσθα βαρβάρου.
[...]

Pi. Oreste, è normale che persone che si vogliono bene si abbraccino, quando si incontrano. Ma ora è meglio mettere da parte le lacrime e venire al dunque: come andremo via da questa terra di barbari? Come riusciremo a vedere il volto splendente della salvezza? [...]

La gioia può attendere. Oreste è d'accordo – “Hai ragione” (v. 909) – ma in questo caso, come in altri (ad esempio nello *Ione* e nell'*Elena*), l'azione non può proseguire, o perché non è ancora stato elaborato un piano o perché le storie dei personaggi presentano ancora degli aspetti poco chiari: allora uno dei due personaggi coinvolti nel processo di riconoscimento – in questo caso Ifigenia – promuove un “supplemento di inchiesta”¹¹, necessario per trovare il bandolo della matassa ed imprimere la svolta decisiva alla vicenda.

2.3. Considerazioni generali.

Le vicende portate in scena dalle tragedie sono attinte dai racconti del mito e alcuni punti nodali di queste storie non possono essere modificati dai poeti: la guerra di Troia si conclude con la vittoria dei Greci; Menelao torna sano e salvo a Sparta con la moglie Elena; Agamennone torna ad Argo, ma viene ucciso dalla moglie; Clitemnestra a sua volta muore per mano del figlio, e Oreste deve compiere un percorso di purificazione in seguito al matricidio. In altre saghe, Ione è figlio di Apollo come Dioniso è figlio di Zeus. Il mito, dunque, definisce nelle linee essenziali il destino entro cui sono iscritte le vicende dei personaggi tragici e a cui essi non possono sottrarsi.

Come osserva Aristotele, “non è possibile disfare i racconti tramandati”, ma il tragediografo deve trovare il modo di “usare bene la tradizione”¹² ed essere “compositore piuttosto di racconti che di versi”¹³. A questo scopo il poeta può fare ricorso al rovesciamento (περιπέτεια) e al riconoscimento (ἀναγνωρισμός), che – singolarmente o insieme – determinano il passaggio dal nodo (δέσις) allo scioglimento (λύσις)¹⁴. Il riconoscimento permette o almeno favorisce la soluzione di una situazione problematica e il raggiungimento di un obiettivo, volgendo la vicenda tragica in direzione di una conclusione che si riallaccia al mito tradizionale. Ma la gioia che scaturisce nel momento del ricongiungimento ha un potenziale eversivo.

¹¹ Sul “supplemento di inchiesta” come espansione della scena di riconoscimento, successiva al ricongiungimento, vd. DE POLI 2018, p. 140.

¹² Aristotele, *Poetica* 14.1453b 22-26; traduzione di LANZA 1997, pp. 162-164.

¹³ Aristotele, *Poetica* 9.1451b 27-28; traduzione di LANZA 1997, p. 149. Sull'apparente contraddizione rispetto a *Poetica* 14.1453b 22-26, vd. LANZA 1997, p. 148 n. 4. Lucas 1968, p. 123: «A(ristoteles) does not distinguish specifically between inventing a plot and organizing the dramatic structure of a given story».

¹⁴ Cf. Aristotele, *Poetica* 18.1455b 24-1456a 32.

Quando due personaggi, di solito uniti da legami familiari o coniugali, si ritrovano dopo essere rimasti separati per un periodo di tempo piuttosto lungo, indugiano in uno stato di immobilità, come se le loro storie, tornando ad incrociarsi, avessero bisogno di tempo per saldarsi di nuovo l'una all'altra, prima di potersi intrecciare ancora strettamente. In questo modo, però, il momento della gioia – che spesso si mescola alla paura e al dubbio – non è in sé risolutivo, anzi o distoglie i personaggi da un piano precedentemente architettato oppure li pone in una situazione di *impasse* e di inerzia rispetto ad una prospettiva di salvezza. In entrambi i casi i personaggi rischiano di perdersi, di non rientrare nell'alveo del destino che il mito ha tracciato per loro. Nelle *Coefore* di Eschilo, nell'*Elettra* di Euripide e nell'*Elettra* di Sofocle il piano di vendetta di Oreste nei confronti della madre Clitemnestra rischia di essere dimenticato o scoperto anzitempo. Oreste nell'*Ifigenia fra i Tauri* e Menelao nell'*Elena* continuano ad essere esposti al pericolo di essere uccisi lontani dalla loro patria. Ione nell'omonima tragedia è ancora tormentato dai dubbi sull'identità del proprio padre.

La vera svolta si concretizza subito dopo, e i casi emblematici tratti dalle *Coefore* e dall'*Ifigenia fra i Tauri* indicano due possibili modalità: o interviene un terzo personaggio, come Pilade nella tragedia di Euripide, che richiama la coppia di fratelli ad affrontare la situazione problematica oppure uno dei due componenti della coppia stessa, come Oreste nella tragedia di Eschilo, provvede a spronare l'altro ad agire e, se ancora non è stato definito un piano, a elaborarlo.

Se il compito di agire o elaborare un piano può essere assolto di volta in volta sia da un personaggio maschile che da un personaggio femminile, nel momento del ricongiungimento sono le donne – Elettra, Ifigenia, Elena, Creusa – a indulgere maggiormente nelle manifestazioni gioiose in modo irrazionale. Gli uomini, al contrario, conservano un maggiore autocontrollo e sono capaci di riportare l'azione nella direzione prevista e di rilanciarla; oppure un uomo è anche il personaggio che richiama i protagonisti della tragedia al loro destino, come Pilade nell'*Ifigenia fra i Tauri* e il vecchio Pedagogo nell'*Elettra* di Sofocle.

La gioia di Ifigenia e Oreste nella scena di riconoscimento dell'*Ifigenia fra i Tauri* viene enfatizzata maggiormente rispetto a quella di Elettra e Oreste nelle *Coefore*: la spia più evidente di questa differenza è il ricorso al canto da parte del personaggio femminile euripideo, e in parte anche di quello maschile. Questa scelta drammaturgica dipende sicuramente dall'evoluzione della poesia tragica tra il 458, anno di rappresentazione delle *Coefore*, e gli anni intorno al 414, periodo in cui si colloca di solito la rappresentazione dell'*Ifigenia fra i Tauri*: nella seconda metà del V secolo a.C., infatti, parallelamente alla tragedia si sviluppa la cosiddetta "nuova musica". Ma l'enfasi con cui viene rappresentata la gioia sembra aumentare anche in rapporto al ritardo con cui la scena di riconoscimento viene inserita nella trama: più tardi i personaggi si riconoscono, più radicate

e profonde sono le emozioni negative (paura, sconforto, disperazione, rabbia, odio) provate da almeno uno dei personaggi nella parte precedente della tragedia, più intensa è la reazione gioiosa al riconoscimento.

La scena di riconoscimento nelle *Coefore* si colloca in una parte ancora iniziale della tragedia: in precedenza Elettra ha potuto esprimere solo il dolore per la morte del padre e l'odio nei confronti di Clitemnestra ed Egisto (v. 101), che la trattano come una schiava mentre Oreste è lontano dalla sua casa (vv. 135-136). Nell'*Ifigenia fra i Tauri*, invece, la scena di riconoscimento occupa una posizione centrale nella tragedia e in precedenza la protagonista ha attraversato diversi stati emotivi: si è lamentata di essere stata crudelmente sacrificata dal padre sull'altare di Artemide in Aulide, così che tutti la credono morta, e di essere stata relegata in una remota terra barbara dove è costretta a svolgere un compito spietato; ha manifestato turbamento per un sogno notturno, in seguito al quale si è convinta di aver contribuito inconsapevolmente alla morte di Oreste, unica sua speranza di salvezza; affranta, ha perso la speranza di poter fare ritorno in patria e, inasprita dalla situazione, è arrivata ad odiare gli sconosciuti che sta per mandare a morte, uno dei quali – per ironia tragica – è proprio suo fratello Oreste. È a questo punto che la gioia dell'*Ifigenia euripidea* esplode nel riconoscere Oreste.

In modo analogo la gioia è particolarmente intensa nelle scene di riconoscimento dell'*Elena*, a sua volta collocata nella sezione centrale della tragedia, ma anche dello *Ione* e dell'*Elettra* sofoclea, inserite in prossimità della fine del dramma. Elena ha provato il dolore per la presunta morte di Menelao, la disperazione rispetto alla prospettiva di salvezza, il desiderio del suicidio. Creusa è passata attraverso la speranza di avere un figlio, il dolore per il presunto tradimento del marito, l'odio nei confronti di Ione, il fallito tentativo di ucciderlo e la paura di essere uccisa da lui. Infine, Elettra nella scena di riconoscimento dell'omonima tragedia sofoclea si rallegra alla fine di un'altalena emotiva in cui il vivo desiderio di rivedere Oreste cede prima allo scetticismo rispetto alle notizie riferite dalla sorella Crisotemi e poi alla disperazione in seguito alla falsa notizia della morte di Oreste, che la fa sprofondare in un abisso di dolore¹⁵.

3. La gioia nelle scene di riconoscimento della “commedia nuova”: *Menandro*

Tra le commedie di Menandro, conservate in forma integrale o quasi integrale da fonti papiracee, sono almeno cinque i casi in cui è possibile individuare

¹⁵ Nell'*Elettra* di Euripide la scena di riconoscimento si colloca nella parte iniziale della tragedia, in modo simile alle *Coefore* di Eschilo.

situazioni che hanno una funzione analoga a quella delle scene di riconoscimento della tragedia attica del V secolo a.C. In alcune commedie sono presenti anche due o più scene di riconoscimento: una nell'*Aspis (Scudo)*, nei vv. 491-515 tra il servo Davo e il giovane padrone Cleostrato; tre negli *Epitrepontes (L'arbitrato)*, nei vv. 853-877 tra l'etera Abrotono, la giovane Panfile e il figlio neonato di quest'ultima, che resta ovviamente un personaggio muto, e ancora nei vv. 932-978 tra l'etera Abrotono, il giovane Carisio e il servo di quest'ultimo, Onesimo, e nei vv. 1062-1131 tra Onesimo, il padre di Panfile, Smicrine, e la sua vecchia serva Sofrone, che resta un personaggio muto; una nel *Misoumenos (L'uomo odiato)*, nei vv. 208-259 tra Demea, sua figlia Crateia, la nutrice di quest'ultima, Criside, come personaggio muto, e il servo Geta; una nella *Perikeiromene (La ragazza tosata)*, nei vv. 754-827 tra Pateco e i suoi due figli, Glicera e Moschione; due nei *Sicyonioidi (I Sicioni)*, nei vv. 280-311 tra Smicrine, sua moglie e il loro figlio Stratofane, e nei vv. 312-385 tra il servo Dromone, il vecchio Chichesia e il giovane Terone.

Alla fine del IV secolo a.C. la scena di riconoscimento doveva essere una componente così comune nelle rappresentazioni teatrali da poter essere trattata da Menandro anche come motivo metateatrale e trasformata in forma raccontata¹⁶. L'influenza del modello tragico è sempre riconoscibile, almeno per differenza, anche quando non è esplicitato¹⁷.

3.1. Menandro, *Misoumenos* 210-215.

Demea ha riconosciuto la propria spada tra quelle in possesso del soldato Trasonide e nel corso del III atto della commedia è deciso a bussare alla porta della sua casa per chiedere spiegazioni, ma si trattiene e si nasconde perché sente alcune persone che stanno uscendo. Immediatamente riconosce la figlia Crateia¹⁸ e si palesa a lei, che a sua volta riconosce il padre, senza bisogno di prove:

Δη. ὦ Ζεῦ, τίς ὄψιν οὐδὲ προσδοκωμένην
ὄρω;

210

¹⁶ MONTEANU 2002 rileva una scena di riconoscimento raccontata nella *Samia* e nota elementi metateatrali nelle commedie di Menandro, proprio in relazione al riconoscimento.

¹⁷ ZANETTO 2014, pp. 91-92, segnala la scena di riconoscimento del *Misoumenos* come esempio di parodia tragica di primo livello, in cui il modello è chiaro ma non esplicitato.

¹⁸ Non è chiaro se in questo momento della commedia Demea abbia già appreso che nella casa di Trasonide abita la figlia Crateia o se più semplicemente lui abbia pronunciato il nome della figlia (v. 42) e sia stato udito dalla nutrice di Crateia. Di certo la nutrice ha informato la giovane che suo padre è arrivato: i vv. 211-212 rendono inaccettabile l'ipotesi di GOMME, SANDBACH 1973, p. 450, che né Demea né Crateia si aspettino di incontrarsi, almeno per quanto riguarda la figlia.

(Κρ.) τί βούλει, τηθία; τί μοι λαλεῖς; πατήρ ἐμός; ποῦ;	211
(Δη.) παιδίον, Κράτεια.	
(Κρ.) τίς	212
καλεῖ με; πάππα· χαῖρε πολλά, φίλτατε.	213
(Δη.) ἔχω σε, τέκνον.	
(Κρ.) ὦ ποθοῦμενος φανείς,	214
ὄρω σ' ὄν οὐκ ἄν ωίομην ἰδεῖν ἔτι.	215

De. O Zeus, che visione è questa? Chi l'avrebbe detto?

(Cr.) Che vuoi, nonnina? Che cosa vai blaterando? Mio padre? Dove?

(De.) Piccola mia! Crateia!

(Cr.) Chi è che mi chiama? Papà! Ciao! O carissimo papà, ciao!

(De.) Ti abbraccio, figlia mia.

(Cr.) Oh, quanto ti ho desiderato! Che apparizione! Ti vedo. E io che credevo che non ti avrei visto mai più!

Il riconoscimento e le manifestazioni di gioia sono racchiusi in appena sei versi (vv. 210-215), sei trimetri giambici, che sono un concentrato di espressioni prese dalla tragedia, mescolate ad espressioni del linguaggio quotidiano, tipico delle persone comuni e caratteristico dello stile di Menandro¹⁹.

Nei versi successivi l'identità di Demea come padre di Crateia viene confermata anche dalla nutrice di Crateia, che pur essendo qui un personaggio muto fa capire in qualche modo di riconoscere in Demea il suo padrone. La gioia viene manifestata dai personaggi in diversi modi, come nelle scene di riconoscimento della tragedia. Per quanto riguarda i gesti, l'abbraccio tra padre e figlia è sottolineato dall'espressione ἔχω σε, pronunciata da Demea (v. 214), ma il servo Geta rileva che egli dà anche un bacio alla figlia:

Γε. [...]	
τίνα περιβάλλειν καὶ φιλεῖν οὗτος [δοκεῖς;	221
[...]	

Ge. [...] Ehi tu, chi credi di poter abbracciare e baciare?

[...]

È possibile che a sua volta la nutrice di Crateia, che in casa ha informato la giovane dell'arrivo di suo padre e fremendo la incalza ad uscire, non rimanga indifferente alla vista del padrone e compia qualche movimento in scena, forse già prima che le venga chiesto di confermare l'identità di Demea, ma questo rimane necessariamente un'ipotesi speculativa²⁰. A livello linguistico, invece, troviamo:

¹⁹ Vd. ZANETTO 2014, pp. 91-92; SISTI 1985, p. 103; GOMME, SANDBACH 1973, p. 450.

²⁰ Potrebbe avvenire qualcosa di simile a quanto è necessario immaginare nei vv. 1117-1122 degli *Epitrepontes*: qui il personaggio muto di Sofrone conferma il racconto di Onesimo, interagendo

1) un'invocazione a Zeus (v. 210); 2) espressioni di sorpresa per una visione inaspettata (vv. 210-211, 215); 3) varie apostrofi affettuose, in cui vengono richiamati i nomi dei personaggi, sottolineati i reciproci legami di parentela, utilizzati diminutivi (v. 212) e termini colloquiali (v. 213) e Crateia apostrofa Demea come "(persona) desiderata (finalmente) apparsa" (v. 214); 4) una formula di saluto.

La gioia inattesa sembra alimentare in Demea la speranza di poter ritrovare anche il figlio, perché egli pensa che i componenti della sua famiglia siano stati separati e dispersi dalla guerra (vv. 233-234), ma Crateia lo informa prontamente che il figlio è stato ucciso e il responsabile della sua morte è Trasonide²¹. In un trimetro giambico, o poco più, Demea esprime la gioia per la visione inaspettata della figlia (vv. 210-211), in un altro trimetro giambico esprime il dolore per una sventura incredibile:

Δη. ὦ τοῦ παραδόξου καὶ ταλαιπώρου [βίου *vel* πάθους 258

De. Ah! Che vita assurda e travagliata!

Così nel *Misoumenos* alla gioia subentra il dolore, e poi l'odio nei confronti di Trasonide: la gioia di Demea è parziale, dimidiata, inizialmente lo illude e poi lo schianta nel disinganno, scatenando un odio furente. Demea e Crateia decidono di rientrare in casa per concordare una strategia comune (vv. 254-257). E se Crateia continuerà a trattare Trasonide come una leonessa (v. 311, cf. v. 15), Demea inizierà a comportarsi in modo altrettanto spietato, come un vero cinghiale (v. 303).

3.2. *Menandro*, *Perikeiromene* 824-827.

Nonostante le numerose analogie fra la trama del *Misoumenos* e quella della *Perikeiromene*, in questa seconda commedia la scena di riconoscimento e le manifestazioni di gioia correlate ad essa presentano significative differenze. Nella *Perikeiromene* Pateco incontra Glicera per convincerla dell'onesto sentimento che Polemone nutre per lei e casualmente riconosce tra i beni della giovane un tessuto ricamato dalla propria moglie. Da qui ha inizio una lunga inchiesta, che si estende dal v. 758b al v. 823: questa situazione è modellata sugli esempi della tragedia, ma l'elevato numero di oggetti e di prove che vengono esaminati prima che Pateco e Glicera si riconoscano come padre e figlia conferisce a questa in-

con lui solo a gesti.

²¹ In un dialogo successivo a questo momento di intensa gioia Crateia e Demea raccontano alcune vicissitudini occorse in precedenza, che sono ignote all'altro. Questa situazione potrebbe essere accostata al "supplemento di inchiesta", che si trova in diverse tragedie attiche come espansione della scena di riconoscimento: vd. n. 11.

chiesta dimensioni ipertrofiche, determinando un effetto paratragico. Alla fine, comunque, si perfeziona anche il riconoscimento tra questi due personaggi:

(Γλ.)	δ[ιαφαν]ἔς τε χλ[ανί]διον	822
	χρυσῆ τε μίτρα. πάντα [καθ' ἔ]ν εἴρηκᾶ σ[ο]ι.	823
(Πα.)	οὐκέτι καθέξω. φιλτάτ[η, παί].	

(Gl.) Una mantellina trasparente e una fascia dorata. Ti ho elencato tutti gli oggetti, uno per uno.

(Pa.) Non posso più trattenermi. Figlia carissima!

Pateco rivolge a Glicera parole di affetto (v. 824 φιλτάτ[η]) e probabilmente la abbraccia, verbalizzando questa sua intenzione in forma di litote (v. 824 οὐκέτι καθέξω), formulazione che esprime un entusiasmo contenuto rispetto alle consuete parole ἔχω σε.

Le manifestazioni di gioia fra padre e figlia vengono subito interrotte dal goffo intervento di Moschione, figlio di Pateco e fratello di Glicera, che ha assistito alla scena di nascosto e che ora si unisce all'abbraccio provocando la loro reazione stupita²²:

Mo.	μηδ' ἐγὼ	824
	λ[άθω.] τί προσέχεσθ' ἐμφυ[όμ]ενο[ι δὴ] μονοίς;	825
	πάρεμι τοῦτον πά[]α[.] ἐγώ.	826
(Γλ.?)	ὦ θεοί, τίς ἐστιν οὗτος;	
(Mo.)	ὄσ[τις εἶ]μ';	827

Mo. E io non starò più nascosto! Perché dovrete abbracciarvi, appoggiati l'uno all'altra, da soli? [...]

(Gl.) O dei! E questo chi è?

(Mo.) Chi sono?

Probabilmente la complessa scena di riconoscimento finiva per coinvolgere tutti i tre personaggi, ma il papiro è lacunoso per un considerevole numero di versi (100-200 versi) e non possiamo dire se in seguito la gioia venisse espressa in qualche altro modo dai tre personaggi²³.

²² Per la ricostruzione del testo nei vv. 824-826, vd. FURLEY 2015.

²³ Secondo ARNOTT 1996, pp. 455-456, questa seconda parte della scena di riconoscimento sarebbe stata meno complessa della parte precedente, ma potrebbe essere stata scandita da tetrametri trocaici catalettici anziché da trimetri giambici. GOMME, SANDBACH 1973, p. 525: «a lively scene in trochaics would both suit the intervention of the rather ridiculous character Moschion and provide an admirable contrast with the previous comparatively serious recognition scene».

3.3. *Menandro, Sicyonioi 361-385.*

Il riconoscimento fra Chichesia, il padre, e Filoumene, la figlia, avviene solo in forma mediata, attraverso la testimonianza di un terzo personaggio, il servo Dromone, perché la giovane non compare mai in scena per tutta la commedia. Nell'ultimo atto dei *Sicyonioi*, parlando con il parassita Terone, Chichesia ricorda un dolore antico, il rapimento della figlia di appena quattro anni ad opera di alcuni pirati. Insieme alla bambina è stato rapito anche il servo Dromone, che improvvisamente arriva in scena, riconosce il vecchio padrone e probabilmente lo saluta rispettosamente, apostrofandolo con il vocativo πάτερ. Dopo un breve scambio di battute, circa 4 versi corrispondenti alla lacuna presente fra il v. 362 e il v. 363, Dromone rivela a Chichesia che sua figlia Filumena è viva ed è lì²⁴ (v. 363 ζῆι καὶ πάρεστιν). Chichesia allora sviene e le parole di Dromone lo lasciano intendere chiaramente (vv. 363-368):

(Δρ.) [...] μὴ πέσης. ἀνίστασο,	363
Κιχησία. Θήρων, ὕδωρ, ὕδωρ, ταχύ.	364
(Θη.) οἶσω γε, νῆ Δί', εἰσδραμῶν καὶ Στρατοφάνην ἔνδοθεν ἀποστελῶ πρὸς ὑμᾶς.	365
(Δρ.) οὐκέτι	366
ὑδατος δεήσει.	
(Θη.) τοιγαροῦν αὐτὸν καλῶ.	367
(Δρ.) ἀναφέρεται γὰρ οὔτοσί. Κιχησία.	368

(Dr.) [...] Non cadere! Stai dritto, Chichesia! Terone, acqua, acqua! Presto!
 (Te.) Subito, per Zeus! Corro dentro e te la porto. E vi mando fuori Stratofane.
 (Dr.) No, no, l'acqua non serve più.
 (Te.) Comunque lo vado a chiamare.
 (Dr.) Si sta riprendendo. Ehi, Chichesia!

La perdita dei sensi potrebbe essere dovuta a una gioia eccessiva²⁵, ma le successive parole di Chichesia suggeriscono un'interpretazione opposta: il suo svenimento è comparabile piuttosto con quello di Euridice, la moglie di Creonte, che nell'esodo dell'*Antigone* nello spazio retroscenico perde i sensi per la paura, appena sente che è successa una sventura ai suoi familiari (Sofocle, *Antigone*

²⁴ Fin dall'inizio della commedia Filumena si è rifugiata presso il santuario di Eleusi e lì rimane probabilmente fino alla conclusione del dramma.

²⁵ BELARDINELLI 1994, pp. 208-210, segnala almeno quattro scene di svenimento o mancamenti in tragedie euripidee (*Andromaca* 1073-1075, *Ecuba* 438-440, *Eraclidi* 602-603, *Troiane* 462-463), una scena paratragica nelle commedie di Aristofane (*Vespe* 995-998) e un'altra nelle commedie di Menandro (*Aspis* 289-305); tuttavia, rileva che, rispetto a questi modelli, la scena dei *Sicyonioi* è l'unica in cui la perdita dei sensi è dovuta a una «felice notizia» e individua un precedente in Omero, *Odissea* 24.345-349 (Laerte, quando riconosce il figlio Odisseo), situazione ripresa in vari romanzi. D'altra parte, il mancamento di Chichesia produce un effetto comico proprio perché nelle parole successive del personaggio non c'è alcuna espressione di vera e propria gioia.

1186-1189). Chichesia si riprende rapidamente e chiede a Dromone di chiarire le sue parole precedenti, soprattutto gli domanda se la figlia è “salva nel decoro” o solamente “salva” (vv. 371-372):

(Κι.)	τί ἐστι; ποῦ γῆς εἰμι; καὶ τίνος λόγου	369
	ἤκουσα φήμηγ;	
(Δρ.)	ἔστι σοι καὶ σώιζεται	370
	τὸ θυγάτριον.	
(Κι.)	καλῶς δὲ σώιζεται, Δρόμων,	371
	ἢ σώιζετ', αὐτὸ τοῦτο;	
(Δρ.)	παρθένος γ' ἔτι,	372
	ἄπειρος ἀνδρός.	
(Κι.)	εὖ γε.	

(Ch.) Che c'è? Dove mi trovo? Che storia mi hai raccontato?

(Dr.) È qui! È salva! La tua figliola!

(Ch.) Ma è salva nel decoro, Dromone, o è salva, punto e basta?

(Dr.) È ancora vergine. Non ha conosciuto uomo.

(Ch.) Bene.

Rassicurato in merito alla verginità della figlia, Chichesia si limita a un commento laconico di una sola parola: εὖ γε, «Bene».

Allora il buon servo Dromone chiede al vecchio padrone notizie sulla sua condizione, e Chichesia, nonostante abbia appena ritrovato la figlia, si presenta come un vecchio povero e solo, a cui necessariamente va tutto male:

(Δρ.)	σὺ δὲ τί, δέσποτα;	373
(Κι.)	ζῶ. τοῦτ' ἔχομι' ἄν αὐτό σοι φράσαι, Δρόμων·	374
	τὰ δ' ἄλλ', ὅταν γέροντα καὶ πένητ' ἴδης	375
	καὶ μόνον, ἀνάγκη πάντ' ἔχειν οὕτω κακῶς.	376

(Dr.) E tu, padrone, come stai?

(Ch.) Vivo. Questo è quello che ti posso dire, Dromone. Per il resto, se hai di fronte un vecchio povero e solo, non c'è niente da fare: va così, male.

A questo punto arriva in scena Stratofane, l'uomo che ha salvato la vita e l'onore di Filumena, e Dromone gli presenta Chichesia, il quale gli rivolge un generico augurio di buona fortuna e poi acconsente a concedergli la figlia in moglie senza neppure proferire una parola²⁶, probabilmente limitandosi a compiere un gesto di assenso con il capo o con le mani:

²⁶ Di solito nelle commedie di Menandro, quando un padre concede la propria figlia in sposa al futuro marito, utilizza espressioni formulari, come: “ti concedo mia figlia per la procreazione di figli legittimi” (cf. ad esempio *Dyskolos* 842-843, *Perikeiromene* 435-436, *Samia* 726-727).

(Στρ.) σκεψάμενος ἤζω ταῦτα, μήτερ.	
(Δρ.)	Στρατοφάνη, 377
πατήρ Φιλουμένης.	
(Στρ.)	ὁ ποῖος;
(Δρ.)	οὔτοσί. 378
(Στρ.)	χαῖρε, πάτερ.
(Δρ.)	οὗτός σοι σέσωικε τὴν κόρην. 379
(Κι.)	ἀλλ' εὐτυχῆς γένοιτο.
(Στρ.)	ἐάνπερ σοι δοκῆι, 380
ἔσομαι, πάτερ, καὶ μακάριός γε.	
(Δρ.)	Στρατοφάνη, 381
πρὸς τὴν .[]ωμεν ταχύ,	382
πρὸς τῶν] θεῶν.	
(Στρ.)	ἡγοῦ μ[ονος σύ.] κατὰ πόδας 383
ἐγὼ δι'ὠκω, μικρὰ τοῖς γ' ἔνδο]ν φράσας.	384
(Δρ.)	προάγ]ωμεν ἡμεῖς[ς ..] Κίχησία. 385

(Str.) Devo andare ad occuparmi di questa faccenda, madre.

(Dr.) Stratofane! Il padre di Filumena.

(Str.) Chi è?

(Dr.) Questo qui.

(Str.) Salve, padre!

(Dr.) Questo è quello che ha salvato tua figlia.

(Ch.) Buone cose!

(Str.) Sì, se tu sarai d'accordo, padre, io sarò al colmo della felicità!

(Dr.) Stratofane, andiamo subito da [Filumena], per gli dei!

(Str.) Va' avanti tu, da solo. Io ti seguirò a ruota, ma prima devo dire due cose a quelli in casa.

(Dr.) Andiamo avanti [...], Chichesia.

Dal v. 380 fino alla sua uscita di scena Chichesia rimane chiuso nel suo silenzio e così si avvia con il servo Dromone a celebrare il rito nuziale della figlia: un atteggiamento che ricorda quello di certi personaggi tragici eschilei²⁷ o di Giocasta nell'*Edipo re* sofocleo e che, come lo svenimento precedente, rivela in Chichesia una assoluta incapacità di gioire.

3.4. Considerazioni generali.

Tutte le tre scene di riconoscimento menandree prese in esame coinvolgono

²⁷ La *Vita di Eschilo* (6.29-33), conservata da alcuni manoscritti insieme alle tragedie di questo poeta, segnala una ricercata gravità dei suoi personaggi attraverso la presenza in scena silenziosa (ad esempio Niobe nell'omonima tragedia e Achille nel *Riscatto di Ettore*).

o almeno riguardano un padre e una figlia. Tuttavia, oltre ad alcune differenze sul piano drammaturgico, come la presenza in scena o l'assenza della figlia stessa, la gioia – soprattutto quella dei padri – viene declinata in modi profondamente diversi, almeno per l'intensità: potremmo distinguere un grado massimo nella scena di riconoscimento del *Misoumenos* (Demea e Crateia), un grado medio nella *Perikeiromene* (Pateco), un grado zero nei *Sicioni* (Chichesia).

Il diverso grado di intensità è di volta in volta coerente con il carattere dei personaggi. Nei *Sicyonioi* Chichesia sembra riconducibile al tipo designato da Teofrasto come *μεψίμοιρος*, ovvero l'uomo che si lamenta della propria sorte, sempre scontento e insoddisfatto anche delle circostanze positive che gli si presentano (*Caratteri* 17)²⁸. Nella *Perikeiromene* Pateco impersona la moderazione, non solo nella scena di riconoscimento ma anche nel resto della commedia: prima trattiene Polemone dal tentativo di riportare Glicera nella propria casa con la violenza, poi approva il consenso di Glicera a sposare Polemone. Il caso di Demea nel *Misoumenos* è più complesso. Questo padre si lascia prendere dalla gioia di aver ritrovato la figlia, una gioia che alimenta la speranza di poter ritrovare anche il figlio, ma che viene frustrata dalla notizia della sua morte: è una gioia dimidiata, che si trasforma in odio nei confronti del presunto uccisore del giovane.

La diversa enfasi con cui Menandro caratterizza le manifestazioni gioiose di Demea e di Pateco suggerisce alcune considerazioni su questa emozione in rapporto al genere, maschile e femminile, e alla diversa appartenenza generazionale di padri e figli(e)²⁹. Nel *Misoumenos* il “maschile”, impersonato da Demea, che gioendo perde il controllo della situazione, è l'esempio del padre che si lascia influenzare nelle passioni dal “femminile”, la figlia Crateia, tanto nella gioia quanto nell'odio, e viene da lei indotto in errore: mentre abbraccia Crateia, egli afferma di “avere” nelle sue mani la figlia, ma in seguito egli si lascia condizionare dalle rivelazioni inesatte proprio di Crateia³⁰. Al contrario, nella *Perikeiromene* Pateco, che rappresenta il “maschile”, mantiene il controllo della situazione: è un padre capace di dominare non solo i propri istinti ma anche le decisioni impulsive della controparte “femminile”, interpretata da Glicera, favorendo il chiarimento fra la figlia e il suo innamorato Polemone e conducendola a compiere la scelta migliore.

La scena di riconoscimento della *Perikeiromene*, inoltre, potrebbe prestarsi a una lettura in chiave filosofica: il personaggio di Pateco rappresenterebbe il paradigma della temperanza (*σωφροσύνη*), che Aristotele nell'*Etica a Nicomaco*

²⁸ Diverso è il caso degli “insensibili”, di cui parla Aristotele nell'*Etica a Nicomaco* (1107b 6-8).

²⁹ Sul conflitto generazionale nelle commedie di Menandro, vd. INGROSSO 2010.

³⁰ Su effeminatezza e carenza di autocontrollo come aspetti complementari di assenza di virilità matura, vd. FERRARI 2007, p. xix.

(1107b 4-6) indica come la μεσότης, il giusto mezzo tra i piaceri³¹ e i dolori, ovvero un esempio di quelle “disposizioni”, di quei contegni virtuosi che consentono alla persona di comportarsi bene in rapporto alle passioni (1105b 25-28). Si può supporre che Menandro nella costruzione di questa commedia avesse presente la riflessione aristotelica sulle emozioni. Eppure, anche questa scena di riconoscimento, come le altre, è infarcita di elementi paratragici e comici, intesi a suscitare il riso dello spettatore. A questo effetto concorrono sicuramente i commenti del giovane Moschione, che vengono pronunciati a parte, mentre egli ascolta Pateco e Glicera di nascosto, e che fanno da contrappunto al loro dialogo, grazie al quale da innamorato di Glicera scopre di essere fratello della stessa. Divertente è anche la sua goffa irruzione in scena alla fine del confronto fra padre e figlia, ma il comportamento di Pateco non lo è di meno. L’acribia nell’indagare gli oggetti di riconoscimento di Glicera porta l’inchiesta ad assumere dimensioni esagerate, fino a quando la giovane sentenza: «Ti ho elencato tutti gli oggetti, uno per uno» (v. 823). E dopo tanta prudenza, la gioia di Pateco nell’abbracciare la figlia è smorzata dalla litote, con cui in realtà dichiara di non trattenersi più.

4. Conclusioni

Il riconoscimento è, come ha indicato Satiro, un elemento comune alle trame tanto della tragedia attica del V secolo a.C. quanto della “commedia nuova”, di cui Menandro è stato uno dei principali esponenti, ma un’indagine più attenta rivela subito una differenza sul piano della drammaturgia: alla fine del IV secolo a.C. gli attori della “commedia nuova” non cantano, ma si limitano a recitare trimetri giambici e qualche brano in tetrametri trocaici catalettici. Nel confronto fra Euripide e Menandro, questo aspetto è particolarmente rilevante nella costruzione della scena di riconoscimento, per quanto riguarda il diverso modo di manifestare le emozioni, e soprattutto la gioia.

Nonostante ciò, il modello tragico è sempre presente nelle forme distorte e rovesciate della parodia, e anche la componente emotiva – non esclusa la gioia del ricongiungimento – è interessata da questo procedimento. L’incapacità di gioire di Chichesia, la gioia entusiastica di Demea, la gioia moderata di Pateco bruscamente interrotta dalla gioia di Moschione rispondono allo scopo primario della commedia (compresa la “commedia nuova”): far ridere, τὸ γελοῖον. In

³¹ Un legame fra gioia e piacere è implicito nella riflessione proposta da Aristotele nell’*Etica a Nicomaco* (1105b 21-23): λέγω δὲ πάθη μὲν ἐπιθυμίαν ὀργὴν φόβον θάρασος φθόνον χαρὰν φιλίαν μῖσος πόνον ζῆλον ἔλεον, ὅλως οἷς ἔπεται ἡδονὴ ἢ λύπη, “Per “passioni” intendo il desiderio, l’ira, la paura, l’audacia, l’invidia, la gioia, l’amicizia, l’odio, il rimpianto, la gelosia, la pietà, che in generale sono accompagnate da piacere o sofferenza”.

tutte queste esternazioni c'è "qualcosa di sbagliato e di sgraziato privo di dolore o di danno" (Aristotele, *Poetica* 1449a 35 τὸ γὰρ γελοῖόν ἐστιν ἀμάρτημά τι καὶ αἴσχος ἀνώδυνον καὶ οὐ φθαρτικόν), come nella maschera comica: è questo che suscita il riso. Nella commedia la problematica gestione delle emozioni, e quindi anche della gioia, fa emergere gli aspetti ridicoli del carattere dei singoli personaggi.

Accanto alla gioia comica esistono anche forme di gioia tragica. La gioia del riconoscimento è tragica "in potenza" tutte le volte che rischia di portare alla luce un piano di vendetta prima che esso giunga a compimento: un errore³² che viene scongiurato grazie all'autocontrollo di uno dei due personaggi coinvolti nella scena o grazie all'intervento esterno di un terzo personaggio.

Tragica "in potenza" è anche la gioia di Ione nell'omonima tragedia perché dubita della versione raccontata da Creusa in merito alla sua nascita: convinto dell'identità della madre, non riesce a fidarsi del fatto che Apollo sia suo padre. La questione centrale della tragedia – l'identità del padre di Ione – rischia di approdare a una conclusione sbagliata, perché il giovane sospetta che la madre abbia inventato la storia di Apollo per nascondere l'unione con un qualunque mortale (Euripide, *Ione* 1523-1527). Sul racconto di Creusa grava l'ombra dell'oracolo di Apollo, che avrebbe indicato in Xuto il padre di Ione, concepito prima del suo matrimonio in una notte di festeggiamenti e in preda all'ebbrezza del vino. Solo l'intervento di Ermes come *deus ex machina* metterà fine in modo artificioso ad ogni dubbio.

In modo analogo anche nell'*Ifigenia fra i Tauri* e nell'*Elena* la gioia del riconoscimento è tragica "in potenza", perché la scoperta dell'identità di Oreste e di Menelao rende ancora più angosciante la prospettiva della loro morte, ritenuta inevitabile finché non verrà elaborato un piano di fuga. In queste due tragedie la mancanza di un *deus prologizon*, di una *rhesis* pronunciata all'inizio del dramma da una divinità capace di anticipare gli esiti della vicenda, lascia incerti del lieto fine non solo i personaggi ma anche gli spettatori. Sia Ifigenia che Elena hanno pianto la perdita rispettivamente di Oreste e di Menelao, quando questi erano in realtà ancora vivi. Dopo averli ritrovati, le due donne sono state sopraffatte dalla gioia, ma al contempo si rendono conto che, paradossalmente, proprio l'arrivo del fratello e del marito e la scoperta della loro identità li espone al reale pericolo di essere uccisi. Se la gioia evidenzia la condizione di *aporia*, solo il ricordo delle sofferenze patite dà nuovo impulso all'azione sulla via della salvezza.

³² Un "errore" è indicato da Aristotele come l'elemento capace di suscitare nel pubblico paura e pietà: cf. *Poetica* 1453a 8-10 ὁ ... μεταβάλλων εἰς τὴν δυστυχίαν ... δι' ἀμαρτίαν τινά, τῶν ἐν μεγάλῃ δόξῃ ὄντων καὶ εὐτυχία, "colui che cade nella sventura per un errore, tra quelli che godono di una grande fama e fortuna".

Bibliografia

ADLER 1971

Adler Ada, *Suidae lexicon*, 5 voll., Stuttgart 1935 (rist. 1971).

ARNOTT 1996

Arnott Geoffrey, *Menander*, II, Cambridge, London 1996.

ARRIGHETTI 1964

Arrighetti Graziano, *Satiro. Vita di Euripide*, Pisa 1964.

BELARDINELLI 1994

Belardinelli Anna Maria, *Menandro. Sicioni*, Bari 1994.

DE POLI 2017

De Poli Mattia, “*Iphigenia among the Taurians* 725-901: A Study on the Recognition Scene in the Attic Tragedy”, in De Poli Mattia (ed.), *Euripides. Stories, Texts and Stagecraft*, Padova 2017, pp. 85-100.

DE POLI 2017b

De Poli Mattia, “A Case of Aposiopesis. Note on Euripides, *Iphigenia among the Taurians* 827-836”, in De Poli Mattia (ed.), *Euripides. Stories, Texts and Stagecraft*, Padova 2017, pp. 79-83.

DE POLI 2018

De Poli Mattia, “La scena di riconoscimento nelle tragedie frammentarie di Euripide”, in Austa Luca (ed.), *The Forgotten Theatre. Mitologia, drammaturgia e tradizione del teatro frammentario greco-latino* (Atti del I convegno internazionale “The Forgotten Theatre”, Università degli Studi di Torino, 29 novembre – 1 dicembre 2017), Alessandria 2018, pp. 137-165.

DI MARCO 2009

Di Marco Massimo, *La tragedia greca. Forma, gioco scenico, tecniche drammatiche*, Roma 2009.

FERRARI 2007

Ferrari Franco, *Menandro e la commedia nuova*, Milano 2007.

FURLEY 2015

Furley William, “The Text and Staging of the Recognition Scene in Menander’s *Perikeiromene*”, in Green Richard, Edwards Mike, *Images and Texts: Papers in Honour of Professor Eric Handley*, London 2015, pp. 31-43.

GALISTU 2006

Galistu Anna Maria, *L’edizione eschilea di Adrian Tournebus*, Amsterdam 2006.

GARVIE 1986

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

GOMME, SANDBACH 1973

Gomme Arnold Wycombe, Sandbach Francis Henry, *Menander. A Commentary*, Oxford 1973.

KOSTER 1975

Koster Willem Johann Wolff, *Scholia in Aristophanem, I: Prolegomena de comoedia, Scholia in Acharnenses, Equites, Nubes, I.A: Prolegomena de comoedia*, Groningen 1975.

INGROSSO 2010

Ingrosso Paola, *Menandro. Lo scudo*, Lecce 2010.

LANZA 1997

Lanza Diego, *Aristotele. Poetica*, Milano 1997.

LUCAS 1968

Lucas Donald William, *Aristotle. Poetics*, Oxford 1968.

MONTEANU 2002

Lacourse Monteanu Dana, "Types of *Anagnorisis*: Aristotle and Menander", *Wiener Studien* 115, 2002, pp. 111-126.

SCHORN 2004

Schorn Stephan, *Satyros as Kallatis. Sammlung der Fragmente mit Kommentar*, Basel 2004.

SCHWARTZ 1887

Schwartz Eduard, *Scholia in Euripidem, I: Scholia in Hecubam, Orestem, Phoenissas*, Berolini 1887.

SISTI 1985

Sisti Francesco, *Menandro. Misumenos*, Genova 1985.

UNTERSTEINER 2002

Untersteiner Mario, *Eschilo. Le Coefore*, Amsterdam 2002.

ZANETTO 2014

Zanetto Giuseppe, "La tragedia in Menandro: dalla paratragedia alla citazione", in Casanova Angelo (a cura di), *Menandro e l'evoluzione della commedia* (Atti del convegno internazionale di Studi in memoria di Adelmo Barigazzi nel centenario dalla nascita, Firenze, 30 settembre – 1 ottobre 2013), Firenze 2014, pp. 83-103.

Tutto il resto è gioia*

Piermario Vesco

ABSTRACT: The words *gaudium* and *laetitia* already indicate in the Latin comedy the horizon of the fulfillment of the comic plot. Through Dante's *Commedia* and Boccaccio's *Decameron*, we investigate the modern continuation – through the words *gioia* and *letizia* – of this tradition, with particular reference to the possibility of separating destiny and character theorized by Walter Benjamin, proposing the hypothesis – with examples from Boccaccio, Shakespeare and Goldoni – of the opposition of a “comic jurisprudence” to a “tragic law”.

1. Il *Lexicon* del Forcellini distingue l'*affectio animis* stabile e controllata detta *gaudium* («quum ratione animus movetur placide atque constanter, tum illud gaudium dicitur» eccetera) dallo stato puntuale di *exultatio*, spesso smodata e movimentata, detta *laetitia* (*gestiens*, nel senso della manifestazione fisica), secondo una demarcazione offerta da Cicerone (*Tusculanae disputationes* VI.13), ma certo non stabile nemmeno in latino e che, in ogni caso, l'impiego moderno ha disperso, nell'uso pressoché sinonimico dei due termini, tra *gioia* e *letizia*.

Per entrare nel terreno teatrale, anzi della commedia, il carattere di costante stabilità del *gaudium* si può inquadrare a partire dall'uso dei comici latini, Plauto e Terenzio, specie al plurale: si veda per esempio il *Mercator* dove il solito servo faccediere promette al giovane padrone innamorato una risoluzione “comica”, nel senso del nostro *happy ending* o *lieto fine*: «ne pave, restituum jam ego te in gaudia» (V.2.44)¹.

Saltando bruscamente in avanti nel tempo, il sintagma *lieto fine* (anche *lieta fortuna*) trova indubabilmente il suo luogo di elezione moderno nel *Decameron* di Boccaccio – che sarà particolarmente tenuto in conto nel presente intervento

¹ Per i comici, e in particolare per Terenzio, si veda in questi stessi atti – con una precisazione di dettaglio rispetto a quanto qui osservato sommariamente – l'ottimo intervento di Carmela Cioffi.

* Ringrazio per discussioni e letture Anna Scannapieco, Marzia Pieri, Riccardo Drusi.

–, e basterà citare per la sua evidenza tematico-programmatica la formula che apre la seconda giornata, «nella quale sotto il reggimento di Filomena, si ragiona di chi, da diverse cose infestato, sia, oltre alla sua speranza, riuscito a *lieto fine*». Raccoglierei qui anche per il discorso che seguirà – per la complicazione negativa necessaria a un nodo in un *plot* comico non elementare – la significativa precisazione *da diverse cose infestato*. Si pensi, tra i protagonisti di questa giornata, ad Andreuccio da Perugia, non solo «in una notte da tre gravi accidenti soprapreso», ma fisicamente *abbruttito* nella fossa degli escrementi; egli appare alla fine però *lieto oltre quello che sperava* mentre corre nudo con in dito l'anello con pietra preziosa del vescovo di Napoli, di cui è stato prima costretto a violare la tomba. Una *gioia*, nel senso materiale del termine, lo reintegra abbondantemente dei denari perduti. Si noti (tra parentesi) che sono proprio i gioielli di cui si è narrato nella novella precedente (II.4) – quelli che Landolfo Rufolo, impoverito e fattosi *corsale*, trova con un colpo di fortuna in una cassetta, ribaltando la sua sorte – a far venire in mente a Fiammetta la storia di Andreuccio.

Nel *Decameron*, soprattutto, lo spettro delle occorrenze risulta assai ampio: *gioia* (e *gioie*) indica sia l'oggetto prezioso concreto che l'astratto degli stati d'animo, specialmente attraverso varie composizioni sinonimiche (anche con *letizia*) in formule da “vissero felici e contenti”; per esempio: «lungamente in piacere e in gioia poi vissero insieme» (V.6.42)². Così, sempre in posizione conclusiva, anche nelle liriche di fine giornata, dove oltre che *gioia* (*maggior gioia*, connessa a *vaghezza* nella seconda ora rammentata, appunto per bocca di Emilia, regina delle storie a lieto fine) troviamo pure la forma lirica *gioi*, alla fine della quarta, nella *ballatetta* intonata da Filostrato, significativa più di quanto non appaia:

pon fine, Amor, [...] alli miei guai,
e 'l cor di vita sì misera spoglia.
Deh fallo, poi ch' a torto
m'è *gioi* tolta e diporto.

Infatti la giornata di Filostrato si può dire senza indugio tragica, opposta per simmetria di *plot* a quella comica di Emilia, come dichiarato dalla rubrica generale: «Incomincia la quarta giornata nella quale, sotto il reggimento di Filostrato, si ragiona di coloro li cui amori ebbero infelice fine». Si richiede dunque, dopo il pianto catartico suscitato dalle tristi vicende narrate, la reintegrazione della *gioia* per gli ascoltatori.

Diletta gioia può essere definita la stessa unione carnale, per esempio alla fine della settima novella della terza giornata, ovvero la seconda giornata comica, connotata rispetto alla precedente da un tasso maggiore di complicazione

² Cito, da qui in avanti, direttamente nel testo, con la paragrafatura dell'edizione a cura di BRANCA (1980, e ristampe).

romanzesca: «nella quale si ragiona, sotto il reggimento di Neifile, di chi alcuna cosa molto da lui disiderata con industria acquistasse o la perdita ricoverasse». *Redintegrare gaudia*, ma, appunto, con *industria* e non secondo il “tutto in una notte” e il rapido compimento della giornata di Andreuccio.

La moglie ritrova, per esempio, vivo Tedaldo, creduto morto ammazzato, dopo lunghe traversie (in una novella particolarmente significativa per il ribaltamento del destino, come mostra il passaggio dal *tacito principio* al *sonoro fine* del convito in cui il personaggio riappare, in cui egli perdona i nemici e straccia i *vestimenti neri e bruni* dei suoi parenti maschi e femmine ad esso convenuti). Lo scioglimento è preceduto dall'incontro a due:

La donna [...] tanto *lieta* quanto altra ne fosse mai, affettuosamente abbracciò e baciò il suo Tedaldo; e andatisene insieme al letto, di buon volere fecero *graziosa e lieta pace*, l'un dell'altro prendendo *diletta gioia*. (III.7.79)

Le catene sinonimiche – tra *gioia*, *letizia* e *diletto* – sono qui evidenti e testimoniano sinteticamente il complessivo spettro terminologico. Si veda ancora, tra i vari esempi possibili, per la complicazione romanzesca del perdere e ritrovare in un lungo tempo e muovendosi per ampio spazio – e più in generale per l'orizzonte delle peripezie articolate – il finale della lunghissima novella di Alatiel, figlia del soldano di Babilonia, della sua erranza e dei vari talami del suo transito, fino a raggiungere il re del Garbo, il promesso sposo che attendeva il suo arrivo dall'inizio della storia; qui l'*happy ending* presenta, in pochissime righe, due significative occorrenze dell'avverbio *lietamente*:

Di ciò fece il re del Garbo gran festa, e mandato onorevolmente per lei, *lietamente* la ricevette. Ed essa che con otto uomini forse diecemilia volte giaciuta era, allato a lui si coricò per pulcella, e fecegliele credere che così fosse; e reina con lui *lietamente* poi più tempo visse (III.7.122).

Il *lieto fine* romanzesco conosce a partire dalle novelle di Boccaccio sostanziose discese teatrali, nel diretto utilizzo del *Decamerom* come repertorio di trame e nel senso lato di un'eredità diffusa di motivi ed elementi: penso ovviamente, in prima istanza, al *romance* shakespeariano, e per questa porta potremmo giungere rapidamente al centro della questione della *gioia delle commedie*. Preferisco invece – spero dimostrata la relazione tra *plot* comico e scelte semantiche – tornare indietro ed investire un punto che mi sembra capitale, ben oltre questo rapporto semplice, ancorché eventualmente reso più complicato nell'intreccio.

2. Si risalga, dunque, a Dante, la cui *Commedia* presenta cinque occorrenze di *gioia* nel *Paradiso* (mentre il più conservativo *gaudio*, alla latina, ne ha solo tre, tutte nella medesima cantica), ma soprattutto una, la prima e più importante, collocata nel canto introduttivo al poema intero. Prevalentemente in fine di

verso, *gioia* appare difficilmente rimabile per l'esiguità della famiglia di parole-rima cui appartiene, per cui oltre a forme difficili come *moia* e *plioia* la relazione principale conduce all'opposto, assai facile, *noia* (che fa venire in mente Franco Califano, senza che si possa escludere una memoria diretta nella ripresa di questi, vista la presenza di *tutto: tutto il resto* riferito a *noia*, che rima con *gioia*, dove Dante ha *tutta gioia*). Ed è proprio l'occorrenza infernale, vista anche la sua posizione iniziale, a risultare il passo di gran lunga più importante, non solo per Dante ma probabilmente per l'intera tradizione occidentale. Così Virgilio alla sua prima apparizione al pellegrino, smarrito fuori dalla selva e atterrito dalla visione delle tre belve, in atto di arretrare:

Ma tu perché ritorni a tanta *noia*?
perché non sali il diletto monte
ch'è principio e cagion di *tutta gioia*? (*Inf.* I,76-78)

Qui *tutta gioia* va inteso nel senso di un *lieto fine* totalizzante, assoluto. Si tratta – anche per coloro che non credono all'autorialità della *Lettera a Cangrande* (non sono tra questi ma ho rispetto e attenzione per i loro argomenti) – di una fortissima e inequivoca apertura nel senso dell'allegorizzazione del *plot* comico nell'itinerario che attende Dante³. Non si può non notare – senza voler qui investire una questione di tale complessità – come l'Epistola presenti proprio la dizione *gaudia Paradisi*: «Utilitatem innuit, cum recitaturum se dicit ea que maxime allectiva sunt desiderii humani, scilicet gaudia Paradisi» (§ 51). In ogni caso, l'interpretazione del titolo che Boccaccio offre nelle sue *Esposizioni* relative al poema dantesco si appoggia all'*accessus* dell'Epistola, che egli conosce ma non relaziona a Dante, poiché discute questa interpretazione come di tradizione:

Et est comedia genus quoddam poetice narrationis ab omnibus aliis differens. Differt ergo a tragedia in materia per hoc, quod tragedia in principio est admirabilis et quieta, in fine seu exitu est fetida et horribilis; et dicitur propter hoc a 'tragos' quod est hircus et 'oda' quasi 'cantus hircinus', id est fetidus ad modum hirci; ut patet per Senecam in suis tragediis. Comedia vero inchoat asperitatem alicuius rei, sed eius materia prospere terminatur, ut patet per Terentium in suis comediis. (§ 29)

³ Non credo, infatti, che ragioni stilistiche possano spiegare il significato del titolo *Commedia* (a parte, ovviamente, la possibilità, suggerita da Alberto Casadei, che questo non sia affatto il titolo del poema). In ogni caso suggestiva ma sostanzialmente capziosa e non ricevibile mi pare la perifrasi di Gianfranco Contini: «È razionale che la tendenza verso una summa democratica culmini in una *Commedia*, enciclopedia di stili che si denomina da quello inferiore» (CONTINI 1989, p.14), che riprende la formulazione, più nota, della *Introduzione alla Cognizione del dolore di Gadda*, dove Dante rappresenta il nodo del salire a «trascendere la molteplicità degli stili e giustamente disposti a qualificarne l'enciclopedia dal gradino più basso, appunto la *Commedia*» (CONTINI 1979, p.614).

Non mi sembra si sia fatto caso al carattere forte e marcato che la parola *gioia* assume in questo testo boccacciano, proprio a suggello della lettura in senso allegorico del *plot* comico nel suo svolgimento dall'inizio alla fine:

Fu adunque il nostro poeta, sì come gli altri poeti sono, nasconditore, come si vede, di *così cara gioia*, come è la catolica verità, sotto la volgare cortecchia del suo poema. (§ 45)

Sul rapporto tra il *nascondimento* operato da Boccaccio nel *Decameron* e il contenuto di verità dell'opera (anche se non di una *verità catolica*) tornerò alla fine di questo percorso, ma si tenga fin d'ora presente che *gioia* ha certo qui – come oggetto che si nasconde – il significato letterale di pietra preziosa.

3. L'implicazione del *Decameron* mi interessa soprattutto per un dato centrale, ovvero per la sua complessiva strutturazione comica, da ribadire anche e tanto più in quanto recentemente posta in dubbio⁴. La risoluzione del ritorno alla città infestata – dibattuta dalla *brigata* nell'ultima giornata – si sostanzia direttamente nella premessa alla penultima, che torna ad essere, come quella di apertura, una giornata a tema libero, prima dell'innalzamento nel segno della *virtù* di quella finale:

⁴ Una dichiarazione in senso negativo viene da un intervento di Armando Balduino – con la premessa *anche il mio maestro ogni tanto sbagliava*, riferito a Vittore Branca –, ora riproposto in una raccolta di saggi (BALDUINO 2018), che in realtà non espone ragioni contrarie, ma mette in dubbio, con asserzioni di senso comune, la credibilità della novella di Griselda: come fa una donna a patire così tanto?; come faceva il cattolico Branca a vedere in Griselda una *figura* della Vergine Maria, posto anche che ella avrà concepito naturalmente i suoi figli e che vergine non può dirsi? E, più in generale, come si può pensare che l'epidemia sia davvero cessata solo pochi giorni dopo la partenza della brigata da Firenze? Ovviamente non è su un piano di una verosimiglianza spicciola che si possono collocare l'innalzamento allegorico della novella finale e dell'ultima giornata in genere, o le condizioni del ritorno a Firenze della brigata dal "paradiso terrestre" che ospita la narrazione (qui Balduino, involontariamente, attraverso questa nominazione tocca in realtà un punto nodale). Si veda – e particolarmente sulla novella di Griselda e sul Marchese di Saluzzo e sui suoi atti crudeli ed efferati fino al *lieto fine* (quindi sull'esatta assunzione del Dio escluso dal piano della considerazione possibile del *Decameron*, che dichiara proprio al suo inizio l'impossibilità per l'uomo di sapere se la peste sia una spaventosa congiunzione di cause naturali o una punizione divina per le nefande azioni da lui compiute) le profonde osservazioni – con piena valorizzazione proprio degli spunti di Branca – del bellissimo capitolo dedicato a Boccaccio da GIVONE 2012 (che ho provato, peraltro, ad impiegare in miei contributi precedenti, citati qui alla nota seguente). Sempre per quello che i filosofi sembrano comprendere, di contro al *buon senso* degli studiosi di letteratura, credo sia davvero possibile identificare il giardino decameroniano come figura del paradiso terrestre, non solo per la sua descrizione, ma perché si tratta del luogo in cui la *brigata* ricostruisce, narrandolo, il mondo sconvolto e reso indifferenziato dalla peste, e a cui dunque ritorna "in ogni caso": possiamo considerare, secondo Dante, *Monarchia* III.7-8, la «beatitudinem scilicet huius vite, que in operatione proprie virtutis consistit et per terrestrem paradisum figuratur», cui si giunge «secundum virtutes morales et intellectuales operando» (sulla questione si veda ora AGAMBEN 2019). La *providentia* che Boccaccio dice inconoscibile è, del resto, da Dante qui dichiarata come *inenarrabilis*, e il paradiso celeste resta appunto escluso dal racconto e da ogni tentativo di descrizione nel *Decameron*.

Incomincia la nona giornata nella quale sotto il reggimento d'Emilia, si ragiona ciascuno secondo che gli piace e di quello che più gli aggrada.

Non mi sembra siano state offerte ragioni di qualche peso per mettere in discussione il *lieto fine* del *Decameron*, se non nella forma di dubbi che procedono da una semplificazione eccessiva, per deduzioni di buon senso o senso comune, trascurando elementi diversamente evidenti. Ho già insistito, peraltro, ragionando altrove di questo, non solo sulla pertinenza della struttura generale, nel senso del *plot* della commedia, ma sulla riconducibilità dello stesso “raccontare” del novellatore di turno davanti alla *brigata* alla definizione e descrizione del genere *comedia* che Boccaccio offre in altre opere (dalle stesse *Esposizioni* alla *Genealogia deorum gentilium*): *comedia* come recitazione del *comedo* davanti a un gruppo di *uomini e femine*. Ancora, e infine, la fondazione del teatro presso i romani risulta per Tito Livio precisamente un atto votivo per far cessare la peste, e Agostino (che ispirerà pure, molto più in là nei secoli, Antonin Artaud) allegorizza il contagio del morbo teatrale in senso morale nel *De civitate Dei*⁵.

È Emilia – già regina della seconda giornata, quella delle novelle a lieto fine – ad alzarsi all'alba della nona per prima dal letto e a svegliare il resto della brigata, conducendo i compagni a una passeggiata nel boschetto vicino, prima del quotidiano “lavoro” della narrazione. Si tratta del momento capitale, quello in cui si impone di fatto la decisione del ritorno, che sarà dichiarata e condivisa solo nel corso dell'ultima giornata, quella successiva, ma che è qui evidentemente già anticipata attraverso un'ideale contemplazione dell'aspetto e dell'attitudine che i giovani presentano all'uscita dal luogo delizioso:

Li quali [*compagne e giovani*] venuti, e appresso alli lenti passi della reina avviatisi, infino ad un boschetto, non guari al palagio lontano, se n'andarono; e per quello entrati, videro gli animali, sì come cavriuoli, cervi e altri, quasi sicuri da' cacciatori per la sopra stante pistolenza, non altramente aspettagli che se senza tema o dimestichi fossero divenuti. E ora a questo e ora a quell'altro appressandosi, quasi giugnere gli dovessero, faccendogli correre e saltare, per alcuno spazio sollazzo presero. Ma già inalzando il sole, parve a tutti di ritornare. Essi eran tutti di frondi di quercia inghirlandati, con le mani piene o d'erbe odorifere o di fiori; e chi scontrati gli avesse, niun'altra cosa avrebbe potuto dire se non: O costor non saranno dalla morte vinti, o ella gli ucciderà lieti. (*Intr. IX.4*)

Gli animali sono resi domestici dall'assenza dei cacciatori, tenuti lontani dalla *pistolenza* (evidente qui una condizione da paradiso terrestre riattivata dal morbo che infesta la città vicina, che ha chiuso le sue porte, ciò che permette alla sola *brigata* tale esperienza). Così il bisogno di postulare uno sguardo terzo

⁵ Rinvio ai miei studi: VESCOVO 2013; VESCOVO 2015.

(*chi scontrati gli avesse*, ma nel *boschetto* e immediatamente fuori di esso non vi può essere, ovviamente, altra presenza umana e l'unico che può guardare i suoi personaggi appare l'autore) significa l'anticipazione per comprensione diretta, attraverso la visione, di quanto sarà poi oggetto di deliberazione da parte dei giovani. *O costor non saranno dalla morte vinti, o ella gli ucciderà lieti*: essi dunque torneranno a Firenze senza sapere se la peste sia o meno cessata, senza sapere se sopravviveranno (*non saranno dalla morte vinti*) o se moriranno, ma in quest'ultimo caso moriranno *lieti*. Quanto alla specie botanica precisa delle corone con cui i giovani e le giovani si sono cinti il capo, in rapporto alla genericità delle erbe odorifere e dei fiori che essi tengono in mano, indiscutibile risulta il significato trionfale della corona di quercia, secondo i *dona militaria* (*eran tutti di frondi di quercia inghirlandati*). Probabilmente inconsapevole di ciò – ma certo consci delle specie botaniche dell'alloro delle corone della reggenza giornaliera, secondo la scelta iniziale di Filomena⁶ – la brigata decide di tornare in città, senza sapere quale *destino* la attenda. Boccaccio è significativamente evasivo su questo punto, anzi potremmo dire, come lui dice di Dante, *nasconditore*; ma il suo *nascondimento* postula tuttavia lettori attenti, che ricordino l'inizio della narrazione e in particolare la dichiarazione in cui l'autore sottolineava di attribuire alle *valorose donne* della brigata nomi di fantasia, in modo che esse non potessero essere riconosciute e che di loro non si mormorasse dopo la fine della peste, nel ritorno alle normali consuetudini sociali (*in primis* la separazione di uomini e donne), consuetudini sconvolte dal sommovimento del contagio, nella ritrovata, presente, *restrizione delle leggi al piacere*:

Li nomi delle quali io in propria forma racconterei, se giusta cagione da dirlo non mi togliesse, la quale è questa: che io non voglio che per le raccontate cose da loro, che seguono, e per l'ascoltare nel tempo avvenire alcuna di loro possa prender vergogna, essendo oggi alquanto ristrette le leggi al piacere che allora, per le cagioni di sopra mostrate, erano non che alla loro età ma a troppo più matura larghissime; né ancora dar materia agl'invidiosi, presti a mordere ogni laudevole vita, di diminuire in niuno atto l'onestà delle valorose donne con isconci parlari. E però, acciò che quello che ciascuna dicesse senza confusione si possa comprendere appresso, per nomi alle qualità di ciascuna convenienti o in tutto o in parte intendo di nominarle (*Intr.* I.50-51)

Risulta evidente che se le donne avrebbero potuto, ora o in futuro, provare vergogna o essere calunniate, esse devono essere sopravvissute alla peste, quin-

⁶ «Filomena, corsa prestamente ad uno alloro, per ciò che assai volte aveva udito ragionare di quanto onore le frondi di quello eran degne e quanto degno d'onore facevano chi n'era meritamente incoronato, di quello alcuni rami colti, ne le fece una ghirlanda onorevole e apparente, la quale messale sopra la testa, fu poi mentre durò la lor compagnia manifesto segno a ciascuno altro della real signoria e maggioranza» (*Intr.* I.97).

di riuscite *vittoriose* su di essa. E il lieto fine del *Decameron* si fa a questo punto non dubitabile, nella connessione a quello che l'autore definisce al principio dell'opera come un *orrido cominciamento*. Il percorso riguarda non solo le donne protagoniste e narratrici (parte predominante della *brigata*: sette su dieci), ma le stesse *amorosissime donne* dedicatorie del libro (e della lettura ad alta voce del libro, come ha puntualizzato benissimo Gabriele Frasca, a proposito del sottotitolo di questo: *cognominato Prencipe Galeotto*)⁷.

Nel caso vi fossero dubbi al proposito della declinazione comica, dall'*orrido cominciamento* al lieto fine, si verifichi il calco evidente dell'esortazione rivolta da Virgilio a Dante, attraverso il paragone con la montagna *aspra ed erta*:

Questo orrido cominciamento vi fia non altramenti che a' camminanti una montagna aspra e erta [...] E sì come la estremità della *allegrezza* il *dolore* occupa, così le *miserie* da *sopravegnente letizia* sono terminate. A questa *brieve noia* (dico brieve in quanto poche lettere si contiene) seguita prestamente la dolcezza e il piacere quale io v'ho davanti promesso e che forse non sarebbe da così fatto inizio, se non si dicesse, aspettato.

Dunque le lettrici, e i lettori, erano stati avvisati in partenza. *Allegrezza* contro *dolore*, *sopravegnente letizia* contro *brieve noia*, ma si potrebbe benissimo sostituire l'ultima parola – recuperando la rima dantesca – con *intera gioia* (ovviamente una *gioia* tutta collocata su questa terra).

Il panorama che ci si apre davanti – all'uscita da altri boschetti, rappresentati dalle numerosissime disquisizioni su questi temi e dalle fitte bibliografie – mi sembra a questo punto molto più ampio, in relazione alla *gioia* finale della commedia. E sarà dunque, in generale, da prestare attenzione ai rinvii alla *gioia*, specialmente in correlazione al *paradiso*, forse meno stereotipi e opachi del sospettato, nella storia complessiva della commedia occidentale, per investire naturalmente non la banale meccanica del *plot* comico che conduce al comune lieto fine, di matrimoni realizzati e di beni mondani recuperati, ma alle sue asunzioni o traslazioni più alte.

4. Per la determinazione del nucleo del discorso tragico, disegnando un'opposizione al comico, una fondamentale riflessione non può che venirci dal famoso saggio di Walter Benjamin dedicato a *Destino e carattere*⁸: esattamente a proposito del rapporto e della separabilità del nesso che sembra unire i due termini o concetti del titolo, nella connessione creduta inevitabile del *carattere* al *destino* (che nel tedesco *Schicksal* può essere inteso solo nel senso negativo e dunque tragico). Si ricorderà l'attacco di quel saggio, nella determinazione che

⁷ Vd. FRASCA 2005, pp.98 ss. e la ripresa nel mio VESCOVO 2015b, pp.173-201.

⁸ BENJAMIN 1962, pp.31-38: le citazioni che seguono sono tratte dalle pp. 37-38.

esso si propone di confutare, che riguarda l'intelleggibilità della sorte a partire dai segni fisiognomici e caratteriali, dalle linee della mano o dalle varie forme di predizione del futuro "esterne", dalle stelle ai fondi del caffè: «Destino e carattere vengono concepiti per lo più in rapporto causale, e il carattere è definito come una causa del destino». Il saggio si apre con un'interrogazione che riguarda direttamente l'esperienza reale dell'uomo (e i livelli di sopravvivenza delle antiche credenze) e passa poi, nella parte risolutiva, che qui prenderemo a riferimento, a un'interrogazione profonda delle categorie della tragedia e della commedia, soprattutto sul terreno teatrale⁹.

La tragedia, nella sua fondazione greca, non appare a Benjamin come il luogo di rivelazione di un'unione originale tra colpa e destino nella sfera della religione, ma precisamente la traslazione del nesso di colpevolezza dalla sfera del sacro alla sfera del giudizio. Tragedia è quel genere (nel senso profondo di cui si è detto, non secondo le poetiche e le loro discese precettistiche) in cui si condanna qualcuno *avendogli attribuito prima una colpa*: «Il destino appare [nella tragedia] quando si considera una vita come condannata, e in fondo tale che prima è stata condannata e solo in seguito è divenuta colpevole». E ancora, poco oltre, con chiarezza estrema: «Il diritto non condanna al castigo, ma alla colpa. Il destino è il contesto colpevole di ciò che vive». Proporrò tra breve una categoria che chiamerò sbrigativamente della "giurisprudenza comica", dove il sostantivo vuole indicare relazione e opposizione alla "legge tragica" intesa in questo senso.

Il banco di discussione – il referente storico privilegiato – per la separazione di questi nessi è rappresentato per Benjamin dalla commedia, e in particolare dalla *commedia di carattere*:

Al centro di essa, come protagonista della commedia di carattere, è spesso un uomo che se dovessimo trovarci nella vita di fronte ai suoi atti anziché a teatro di fronte a lui, definiremmo subito un mascalzone [*Schurken* nell'originale, che meriterebbe forse una resa più forte in italiano]. Ma sulla scena della commedia i suoi atti acquistano solo quell'interesse che li investe alla luce del carattere; e questo è, nei casi classici, oggetto non di condanna morale, ma di alta serenità. Non è mai in se stesse, mai dal punto di vista morale, che le azioni dell'eroe comico toccano il pubblico; i suoi atti interessano solo in quanto riflettono la luce del carattere.

E siamo, praticamente, nello scioglimento del nesso, alle battute finali del saggio:

⁹ Mi piacerebbe continuare – ma qui non c'è tempo – con la splendida rilettura del saggio benjaminiano offerta da Rafael Sánchez Ferlosio, ove si arriva a proporre una polarizzazione che oppone *personaggi di carattere* a *personaggi di destino*: vd. SÁNCHEZ FERLOSIO 2017 (il saggio omonimo cui si fa riferimento è alle pp. 7-42: il discorso, nell'originale spagnolo, pronunciato in occasione del conferimento del premio Cervantes nel 2004 si può leggere e scaricare all'indirizzo: www.almendron.com/politica/pdf/2005/spain/spain_2356.pdf).

Mentre il destino svolge l'infinita complicazione della persona colpevole, la complicazione e fissazione della sua colpa, – alla mitica schiavitù della persona nel contesto della colpa il carattere dà la risposta del genio. La complicazione diventa semplicità, il fato libertà. Poiché il carattere del personaggio comico non è il fantoccio dei deterministi, ma la lucerna al cui raggio appare visibilmente la libertà dei suoi atti. – Al dogma della naturale colpevolezza della vita umana, della colpa originaria, la cui fondamentale insolubilità costituisce la dottrina e la cui occasionale soluzione costituisce il culto del paganesimo, il genio oppone la visione della naturale innocenza dell'uomo.

Righe densissime per cui anche solo una sommaria parafrasi, non già un commento, richiederebbe uno spazio che non possiamo qui concederci.

Passerò allora, direttamente, a un esempio, che metterò in campo prima di affrontare l'ultima parte del discorso che mi propongo. Sarà ancora un esempio boccacciano, che coinvolge il personaggio o il *carattere* di gran lunga più abbiettato dell'intera opera, e non solo, ma tuttavia incomprensibile se non osservato nella luce comica che lo investe. Mi sembra – più dei *caratteri* modestamente viziosi di Molière, per esempio l'Avaro, che Benjamin richiama – il personaggio in assoluto meglio rispondente all'identikit proposto: «un uomo che se dovessimo trovarci nella vita di fronte ai suoi atti anziché a teatro di fronte a lui, definiremmo subito un mascalzone. Ma sulla scena della commedia i suoi atti acquistano solo quell'interesse che li investe alla luce del carattere».

Credo, nell'intero campo della letteratura occidentale moderna, nessuna figura appaia una *summa* totalizzante dei vizi, incarnati in un unico carattere-individuo, come Ser Cepperello, santificato col nome di Ciappelletto. La novella che lo riguarda – raccontata da Panfilo (regina Pampinea nella prima giornata, a tema libero) – precede tutte le altre ed è quindi il primo racconto in assoluto che gli altri componenti della *brigata*, appena fuggiti dalla peste, ascoltano:

Ser Cepperello con una falsa confessione inganna uno santo frate, e muorsi; ed essendo stato un pessimo uomo in vita, è morto reputato per santo e chiamato san Ciappelletto.

Notiamo intanto che oltre all'esercizio del furto, dell'assassinio, della sodomia (grave più che in sé per il disprezzo del sesso femminile: «Delle femine era così vago come sono i cani de' bastoni; del contrario più che alcun altro tristo uomo si diletta»), dell'ira, del sacrilegio, della gola e di ogn'altra infamia, il peccato attribuito in prima posizione al personaggio risulta essere quello della menzogna o della falsa testimonianza, ma, ciò che più importa e risulta singolare, quale pratica disinteressata, assunta per puro piacere e meglio se in sede legale, dove essa costituisce insieme peccato di spergiuro, posta anche la professione di riferimento di Cepperello, che è guardacaso un uomo di legge, anzi un notaio:

[...] essendo notaio, avea grandissima vergogna quando uno de' suoi strumenti (come che pochi ne facesse) fosse altro che falso trovato; de' quali tanti avrebbe fatti di quanti fosse stato richiesto, e quelli più volentieri in dono che alcun altro grandemente salariato. Testimonianze false *con sommo diletto* diceva, richiesto e non richiesto; e dandosi a que' tempi in Francia a' saramenti grandissima fede, non curandosi fargli falsi, tante quistioni malvagiamente vincea a quante a giurare di dire il vero sopra la sua fede era chiamato. (I.1.10)

Pratica disinteressata, appunto, perché *liberamente donata*, e non per corresponsione di ricompensa al dolo, come fanno i falsificatori prezzolati e come normalmente accade nella concussione e nella corruzione, che prevedono un fine pratico e postulano un interesse. Questo *carattere* viene messo immediatamente in campo, prima degli altri peccati capitali, e immediatamente dopo i dati caratterizzanti: cioè il nome (e la sua cattiva interpretazione in terra di Francia, da “piccolo ceppo” a “ghirlanda”) e l'aspetto («piccolo di persona era e molto assettatuzzo»). Se la novella racconta il paradossale esito della falsa confessione sul letto di morte a un pio e ingenuo frate (dunque l'estrema, in ogni senso, falsa testimonianza e violazione non solo di un giuramento ma di un sacramento), sul suo significato gli interpreti hanno offerto letture diverse, anzi opposte. Alcuni vi hanno visto una satira al riguardo degli uomini di chiesa, con irruenza se non con blasfemia, almeno relativamente al culto dei santi; altri, al contrario, hanno rivendicato, la lettera delle riflessioni che chiudono il racconto, riferite all'imperscrutabilità del volere divino, che può servirsi per il fine provvidenziale anche del mezzo peggiore. Non c'è dubbio che la prima lettura risulti grossolana, mentre la seconda, più attendibile, se si ferma a una presa alla lettera delle dichiarazioni, finisce con l'escludere senza residuo l'ambiguità e l'ironia che caratterizzano il discorso.

Ma un altro elemento – e su questa terra, anzi, tra la Toscana e la Francia – va necessariamente raccolto, perché proprio su questa confusione, che non è affatto un dato accessorio, Boccaccio costruisce il suo racconto: la cattiva comprensione del nome, non si vede altrimenti perché messa in campo fin dalla *rubrica*, guida esattamente il ribaltarsi di un *destino* come se esso fosse inscritto in un nome. Ovvero, se il nome di Cepparello – sia esso personaggio reale o meno – richiama il ceppo («il toppo su cui si mozzava il capo ai condannati a morte», riporta il vocabolario), Ciappelletto, alla fine di una catena di spostamenti precisamente offerta al lettore, viene dai francesi, per errata interpretazione, ricondotto invece a *chapeau*, “cappello” o “ghirlanda”:

Il quale, per ciò che piccolo di persona era e molto assettatuzzo, non sappiendo li franceschi che si volesse dire Cepperello, credendo che cappello, cioè ghirlanda, secondo il loro volgare, a dir venisse, per ciò che piccolo era come dicemmo,

non Ciappello, ma Ciappelletto il chiamavano; e per Ciappelletto era conosciuto per tutto, là dove pochi per ser Cepperello il conoscono. (I.1.9)

Ciappelletto – frainteso il suo nome – viene anziché condannato alla pena capitale, come tra tutti gli uomini meriterebbe, a portare il cappello (nel senso dantesco del termine che appare in *Par.* XXV,8-9, «e in sul fonte / del mio battesimo prenderò 'l cappello», luogo che Boccaccio doveva presumibilmente ricordare), ad essere laureato o incoronato, nel senso esatto del conferimento dell'aureola dei santi (ma anche dei laureati e del *cappello* transitorio dei re e delle regine per un giorno della *brigata* boccacciana e, infine, delle *ghirlande* di quercia della vittoria sulla peste che abbiamo già considerato). Da un lato, dunque, si scioglie il nesso tra destino e carattere per l'assunzione sotto luce comica, dall'altra questo percorso di liberazione è guidato da una sorta di "destino" contenuto nel fraintendimento del significato del nome.

5. In un'eventuale galleria di casi da questo punto di vista esemplari, che aprirei come si sarà compreso con Cepparello, i personaggi da coinvolgere potrebbero essere molti. Ne propongo qui un altro, entrando in un terreno che mi compete assai meno: si tratta di Angelo di *Measure for measure* di Shakespeare. La distanza cronologica e di registro d'appartenenza dei due personaggi spero siano compensate, nella rapida giustapposizione, da alcuni elementi di evidente comparabilità. Se per la presentazione del primo *carattere* è evidente l'esagerazione e la deformazione comica, il secondo – vedremo subito, un *carattere* da intendere in senso diverso da quello della *commedia di carattere* – risulta realizzato con estrema serietà. Forse non è un mero accoppiamento giudizioso – posta una tradizione novellistica che media la configurazione di quest'altro personaggio – mettere in relazione il vero frate, straordinariamente ingenuo, che raccoglie la falsa confessione del primo e il falso frate, straordinariamente sapiente, sotto il cui abito si cela il Duca di Vienna, per poter osservare gli atti compiuti dal suo luogotenente (con le eventuali complicazioni del mediatore irresponsabile della grazia e la rapportabilità al Dio nascosto che è stata spesso suggerita dagli studiosi di Shakespeare).

Claudio viene condannato a morte da Angelo per aver ingravido in un rapporto prematrimoniale Jessica (si noti che la novella di Giovan Battista Giraldi a cui Shakespeare si ispira presentava al riguardo un atto di stupro, colpa evidentemente molto più forte anche per la mentalità e il costume del tempo). Angelo si proclama davanti a Isabella, sorella del giovane che sta per prendere i voti e che tenta di scongiurare l'esecuzione capitale, addirittura come *the voice of the recorded law* (v.61), mentre la giovane oppone le ragioni della carità a quelle della legge giusta ma crudele («O just but severe law!»). Ma sarà proprio l'incontro con la giovane velata a rivelare Angelo, subito dopo, potenzialmente

reo nell'intenzione, e in *misura* più grave, delle colpe che egli vuole perseguire, poiché l'applicazione estrema della legge si accompagna al tentativo di corruzione (ciò che aggiunge un elemento di violazione che si iscrive anch'esso nella sfera religiosa, posto appunto che Isabella sta per entrare in convento). Sulla scena spesso si risolve, con inappropriato psicologismo, lo scarto tra le convinzioni e il comportamento di Angelo, caratterizzandolo come malato o psicopatico, così come si banalizza in colore stereotipo il vizio che caratterizza la città esterna, che potrebbe meglio essere compreso riflettendo su quella indistinzione che in Boccaccio è prodotta dallo sconvolgimento eccezionale della peste e che qui – contagio morale e non fisico – si relaziona chiaramente all'assenza del sovrano (peraltro il Duca lascia il trono esattamente nel momento in cui si teme una possibile guerra, cosa evidentemente poco plausibile secondo un criterio di piana verosimiglianza ma assai significativa in un'assunzione simbolica).

Si raccolga, tra i tantissimi luoghi, la descrizione che lo stesso Claudio offre dell'applicazione della legge contro di lui da parte del *new governor* Angelo: «[he] awakes me all the enrolled penalties / which have, like unscor'd armour, hung by the wall / [...] and none of them been worn; and, for a name / now puts the drowsy and neglected act / freshly on me» (I.2.156-162). I vecchi rotoli della legge, appesi al muro, i decreti assopiti e negletti, sono applicati da Angelo come se fossero appena promulgati, *contro la vita* di Claudio. Parlare di *destino* e *carattere* per Angelo, nel senso di Benjamin, non mi sembra dunque affatto gratuito. Troviamo, a riprova, proprio nella presentazione che di lui fa all'inizio il Duca – prima di affidargli la reggenza dello stato e della legge, prima di celarsi in abito da frate per osservarne nascostamente le azioni – esattamente una densa metafora che si serve della parola *character*. La stessa parola che in inglese designa il “personaggio” indica qui il conio e, dunque, rinvia alla prefigurazione del destino nell'atto dell'impressione. Si rilegga la presentazione iniziale che il Duca fa di Angelo:

Angelo,

There is a kind of *character* in thy life,
that to the observer doth thy history
fully unfold. Thyself and thy belongings
are not thine own so proper as to waste
thyself upon thy virtues, they on thee.
Heaven doth with us as we with torches do,
not light them for themselves; for if our virtues
did not go forth of us, 'twere all alike
as if we had them not. Spirits are not finely touch'd
but to *fine issues*, nor Nature never lends
the smallest scruple of her excellence
but, like a thrifty goddess, she determines

herself the glory of a creditor,
 both thanks and use. But I do bend my speech
 to one that can my part in him advertise;
 hold therefore, Angelo:--
 in our remove be thou at full ourself;
 mortality and mercy in Vienna
 live in thy tongue and heart [...] (I.1.26-45)

Il paragone col “metallo” e il “conio” risulta estremamente preciso: metafora del valore della moneta circolante, con fitti richiami ad alcuni luoghi evangelici (in particolare alla parabola dei talenti: sarà punito da Dio chi non li fa fruttare e li nasconde). Angelo si attende che il *character*, «so great and so noble», della sua persona verrà riconosciuto attraverso il *saggio* (quello appunto che si fa dei metalli preziosi), non sapendo che quel *saggio* si svolgerà diversamente:

Now, good my lord,
 let there be some more *test made of my metal*,
 before so noble and so great *a figure*
be stamp'd upon it. (I.1.45-48)

Un'analisi delle numerosissime continuazioni nel dramma delle metafore del sigillo e dell'impressione – attraverso lemmi come *character*, *print*, *stamp*, *seal*, eccetera – mostrerebbe la calcolata irradiazione di questa metafora iniziale¹⁰. *Measure for measure* consiste nella messinscena della rigida applicazione e anzi regressione del sistema del giudizio con il ricorso di Angelo a leggi arcaiche e inapplicate, contro la “vita” della giurisprudenza, nella pura, immobile (anzi restaurativa e regressiva) aderenza alla lettera del codice. E non resta che raccogliere, direttamente dalla bocca di Angelo, l'identica relazione che abbiamo visto indicare in *Destino e carattere* il nesso fondativo del sistema tragico:

Condemn the fault and not the *actor* of it?
 Why, every fault's condemn'd ere it be done:
 mine were the very cipher of a function,
 to fine the faults whose fine stands in record,
 and let go by the *actor*. (II.2.37-41)

¹⁰ Per esempio, Angelo parla, in un passo-chiave, del concepimento extramatrimoniale come ciò che dà conio, partendo dall'immagine celeste, attraverso “stampi proibiti” – «coin heaven's image / in stamps that are forbid» (II.4.45-46) – e lo stesso Claudio, descrive così l'azione per cui è stato condannato: «The stealth of our most mutual entertainment / with *character* too gross is writ on Juliet» (I.2.145-146), qui con assunzione di carattere del senso delle scrittura e della stampa; o ancora, infine, il Duca che legge nel volto del Provost l'impressione del suo *carattere* integro e affidabile: «There is written in your brow, Provost, honesty and constancy: if I red it not truly, my ancient skill beguiles me; but in the boldness of mu cunning, I will lay myself in hazard»: IV.2.144-147). Si rammenti che *the seal* – il sigillo del Duca – garantisce l'autenticità dei documenti bollati esibiti dal frate.

Condannare la colpa e non l'*autore*? Ma come?
 Ogni colpa è già condannata prima che la si commetta.
 La mia funzione equivarrebbe a zero
 se punissi le colpe, la cui punizione è nel codice,
 e lasciassi libero l'*autore*.

Questa ora riportata è la traduzione nella versione, assai puntuale, di Alessandro Serpieri¹¹, che mi sembra però vanificare una parte essenziale della relazione, rendendo *actor* con *autore*, disperdendo il doppio significato che in latino, e nell'inglese di allora, la parola "attore" offriva (ma non nelle lingue neolatine fino al secondo Settecento, che avevano in uso il solo significato giudiziario e ignoravano, di fatto, quello teatrale). *Actor* designa in partenza l'attore dell'istanza processuale, colui «*qui causam agit*», da cui deriva il senso riferito a «*qui fabulam agit*», a colui che agisce sulla scena. Il giovane è dunque un Angelo destinato a cadere, nel senso luciferino, solo che agendo in una commedia, come accade allo stesso Claudio, egli verrà alla fine perdonato dalla sua colpa.

6. Con un altro brusco salto in avanti farò riferimento a un episodio della vita di Carlo Goldoni, per lui esemplare, peraltro illustrato "in figura" nell'antiporta del nono volume dell'edizione Pasquali [Fig. 1]. L'autore si fa rappresentare qui nell'esercizio di una delle pratiche legate alla sua formazione giovanile di uomo di legge: quella di cancelliere del criminale. Come in tutte le immagini della serie, il campo risulta tripartito: nel mezzo l'episodio "biografico"; sotto ad esso un motto che precisa il significato della scena; sopra, in una sorta di "soffitta" (nel senso teatrale del termine), una coppia di personificazioni allegoriche. Il motto proviene dal VI libro dell'*Eneide* (v.261): «*nunc animis opus, [Aenea,] nunc pectore firmo*», e si tratta precisamente della frase rivolta dalla Sibilla Cumana al futuro fondatore di Roma, che si appresta alla discesa agli Inferi. Qualcosa del genere – momento che prelude a una "missione" o a un "destino" – l'autore riferisce dunque a sé giovane, raccomandandosi, ora per allora, la forza d'animo per affrontare una diversa discesa agli inferi.

In questo episodio c'è molto di più rispetto al piano dell'aneddotica biografica e della sua riconduzione al teatro, ovvero un'emersione di elementi profondi e in certa misura inquietanti, legati a una circostanza che viene, infatti, ripresa per ben tre volte da Goldoni nel corso degli anni. La prima presentazione, più generica e superficiale, si dà nella commedia autobiografica intitolata *L'avventuriere onorato*, nella stagione delle *sedici commedie nuove* (1750-51), dove l'autore attribuisce al protagonista Guglielmo Aretusi i vari mestieri della sua giovinezza, tra i quali appunto la pratica del cancelliere criminale, addirittura eletta su tutte le altre:

¹¹ Vd. SERPIERI 2003.

Ho fatto anca el cancellier criminal, e per dirghe la verità, questo de tanti misteri che ho fatto l'è stà el più bello, el più dilettevole, el più omogeneo alla mia inclinazion. Un mistier nobile e onorato, che se esercita con nobiltà, con autorità. Che dà motivo de trattar frequentemente con persone nobili, che dà modo de poder far del ben, delle carità, dei piaseri onesti. Che xe utile quanto basta, che tien la persona impiegada discretamente; e tanto el me piase sto onorato mestier, che se el cielo segonda i mi' disegni, spero de tornarlo a esercitar con animo risoluto de non lassarlo mai più. (I.14.10)

Qui nulla si dice però delle mansioni di questo *onorato mestier*, che potremmo associare, per esempio, all'episodio prescelto e messo in scena dieci anni dopo ne *Le baruffe chiozzotte*, tra risse non particolarmente inquietanti, causate dalla gelosia e dal desiderio, e deposizioni reticenti e mendaci sostanzialmente divertenti. Anche qui il personaggio che rappresenta Goldoni, Isidoro, spazientito e divertito, ripete più o meno, e più volte, le parole di Guglielmo: «Sto mistier xe belo, civil, decoroso, anca utile; ma dele volte le xe cosse da deventar matti». Così la malizia dei testimoni e del reo sospetto, parimenti più volte richiamata, risulta sostanzialmente malizia da commedia, e il suo carattere "infernale" si limita alla dimensione dei poveri diavoli («Costù el par semplice; ma el gh'ha un fondo de malizia de casa del diavolo», dice tra sé e sé Isidoro ascoltando la denuncia di Tofolo Marmotina).

Goldoni torna ancora, da Parigi, qualche anno dopo, a riflettere su questo "mestiere", spostando decisamente il quadro e facendo disegnare appunto l'immagine che abbiamo evocato, in cui egli appare come giovane coadiutore non nell'atto di verbalizzare l'interrogatorio di un innocuo personaggio da commedia, ma di un reo sospetto sottoposto a tortura, pratica da condurre, come vedremo, *malgrado l'umanità*. Il rapporto tra procedura penale e scrittura teatrale viene, dunque, messo al centro del discorso, fuori da ogni richiamo anedddotico, come struttura essenziale della formazione stessa della differente e più profonda sensibilità del drammaturgo, ma a partire da un riferimento inquietante, almeno per la nostra sensibilità retrospettiva:

[...] un esercizio che insegna più di ogni altro a conoscere il cuore umano, ed a scoprire la malizia e l'accortezza degli uomini. L'esame de' testimoni, per lo più maliziosi e interessati, e ancor più l'esame de' rei, mette la necessità di assottigliare lo spirito per isviluppare la verità.

Faceami specie ne' primi tempi vedere un uomo attaccato alla corda, e doverlo esaminare tranquillamente [...], ma si fa l'abito a tutto, e malgrado l'umanità, non si ascolta che la giustizia e il dover dell'impiego. Quello che mi recava ancor più diletto, e metteva in impegno il mio spirito, era l'epilogo de' processi, con cui dovevasi informare il Giudice, che dovea pronunziar la sentenza. L'operazion non è facile, perché conviene esattamente pesare i termini per non aggravare

le colpe in pregiudizio del reo, e non isminuirle in detrimento della Giustizia. Quest'era la parte in cui io riusciva il meglio, e tanto il mio Cancelliere fu di me contento, che terminato il Reggimento di Chiozza, passò egli a quello di Feltre, e mi volle seco per primo suo Coadiutore, col titolo di Vice Cancelliere¹².

I *Mémoires*, accogliendo e precisando questo rapporto, torneranno a nascondere quella brutalità, probabilmente percepita come tale dall'autore stesso, rivelata dalla figura da cui siamo partiti e dallo svolgimento in parole del suo elemento più forte, restringendo l'orrore al crimine, non coinvolgendo il procedimento inquisitorio:

[...] la procédure criminelle est une leçon très-intéressante pour la connaissance de l'homme. Le coupable cherche à détruire son crime, ou à en diminuer l'horreur: il est naturellement adroit, ou il le devient par crainte: il sait qu'il a affaire à des gens instruits, à des gens de métier, et il ne désespère pas cependant de pouvoir les tromper¹³.

La dialettica tra le due parti in causa – l'inquisitore e l'inquisito – ci permette di fare maggiore attenzione alle personificazioni poste nella “soffitta”, sopra la scena, nell'immagine da cui siamo partiti: qui non abita la Giustizia, la donna bendata con la spada e la bilancia, nominata anche nel testo, ma il suo dominio risulta occupato da due rappresentanti di istanze opposte, che infatti, significativamente, rivolgono lo sguardo in direzioni tra loro contrarie. La prima è immediatamente riconoscibile: la Verità, nuda e illuminata dalla luce del sole; la seconda non mi risulta essere stata correttamente identificata, tanto che, per esempio, l'edizione più recente delle *Memorie italiane* propone per essa, senza alcun fondamento, il nome della Costanza. Ma basta, ovviamente, una rapida consultazione dell'*Iconologia* di Cesare Ripa per restituirle il nome che le spetta. Si tratta, sicuramente, della Bugia o Menzogna:

Donna, *giovane, brutta*, ma artificiosamente vestita di color cangiante, dipinto tutto di mascare di più sorti, e di molte lingue. Sarà *zoppa, cioè con una gamba di legno, tenendo nella sinistra mano un fascetto di paglia accesa*. Santo Agostino dipinge la Bugia dicendo, che è falsa significazione della voce di coloro, che con mala intenzione negano, ovvero affermano una cosa falsa. E però si rappresenta in una donna giovine, ma brutta, essendo vizio servile, e fuggito sommamente nelle conversazioni de' nobili, in modo che è venuto in uso oggidì, che attestandosi la sua nobiltà, come per giuramento, nel parlare, si stima per cosa certa che il ragionamento sia vero. Vestesi artificiosamente, perche con l'arte sua ella s'industria di dare ad intendere le cose che non sono. La vesta di cangiante dipinta di varie sorti di mascare e di lingue dimostra l'incostanza del bugiardo, il quale, dilungandosi dal vero nel favellare, dà diversa apparenza di

¹² ORTOLANI 1935, pp.661-662.

¹³ ORTOLANI 1935, pp.88-89.

essere à tutte le cose, e di qui è nato il proverbio, che dice *Mendacem oportet esse memorem*. Il fascetto di paglia accesa altro non significa se non che, sì come detto fuoco presto s'appiccica e presto s'ammorza, così la bugia presto nasce e presto muore. L'esser zoppa dà notizia di quel che si dice trivialmente che la bugia ha le gambe assai corte¹⁴.

Senza lingue plurime né vesti cangianti e istoriate (si veda, del resto, la tavola che accompagna la descrizione nell'edizione settecentesca "aumentata" da cui citiamo), se si vuole in una razionalizzazione o semplificazione post-barocca, l'identikit corrisponde perfettamente, enfatizzando un elemento: il "piccolo fuoco" si è trasformato in una fiamma maggiore, che sembra quasi preludere a un'autocombustione, perché la Menzogna distrugge chi la pronuncia. Inoltre, essa, che nasconde la sua bruttezza e deformità, non risulta necessariamente vecchia, anzi, al contrario, la si raffigura giovane per sottolineare questo fatto.

Come si vede, questa connessione della scrittura drammatica, e addirittura di quella della commedia, alla pratica inquisitoria si colloca lontano dalle istanze progettuali o di propaganda, quanto dai richiami di aneddotica e di colore, lontana anche dal facile repertorio del nostro Settecento di tradizione, leggero e leggiadro, quanto dalle altre mitologie che riguardano anche e soprattutto l'idea di Goldoni nel senso della progressività e delle istanze "illuministiche", della "riforma" eccetera. Quale maggiore contrasto o *shock*, infatti, nella scelta di una simile immagine? Il richiamo al *pectore firmo* può sembrare impensabile nel secolo di Verri e Beccaria, anche perché l'implicazione appare sproporzionata rispetto al raggio della colpa e della menzogna che Goldoni comprende nelle sue commedie, anche laddove esse non presentino un "lieto fine" propriamente inteso (da *La famiglia dell'antiquario* a *La locandiera* alla *Trilogia della villeggiatura*, tanto per fare qualche titolo di conclusioni dove non aleggia la gioia). Il richiamo alla procedura criminale come strumento di conoscenza dell'animo umano – non all'esperienza legale come un semplice serbatoio di personaggi e situazioni – risulta in questo senso allora tanto più coraggioso e rivelatore, nel rinviare a un'esperienza da tacere e da coprire, che viene invece posta al centro del discorso, nella dialettica tra l'istanza del dire il vero e quella di coprirlo, tra assoluzione e condanna.

La dialettica della procedura – si faccia particolare attenzione a questo punto – viene inoltre raccontata come un procedimento di scrittura, nella distinzione del ruolo del conduttore dell'interrogatorio e del magistrato, ovvero il patrio veneto cui spettava la sentenza: «Quello che mi recava ancor più diletto, e metteva in impegno il mio spirito, era l'epilogo de' processi, con cui dovevasi informare il Giudice, che dovea pronunziar la sentenza. [...] Quest'era la parte

¹⁴ Cito dall'edizione di RIPA 1764 (accresciuta da Cesare Orlandi), che appartiene all'ambito cronologico dell'invenzione goldoniana: I, pp.268-270.

in cui io riusciva il meglio». È quello che in una battuta delle *Baruffe* Isidoro chiama il *processetto* («Son cogitor, e no son cancelier, e ho da render conto al mio principal. El cancelier xe a Venezia; da un momento a l'altro el s'aspetta. El vederà el processetto», eccetera) e lo potremmo definire una sorta di *canovaccio* o *ossatura* – usando due termini del lessico teatrale – che attende l'attuazione del magistrato, e che se formato con cognizione ne predefinisce l'esito. Salvare o far perdere qualcuno va inteso qui nel senso forte, che non è quello di una modesta pena o ammenda, ma che si fissa nelle opposte polarità dell'innocenza e della colpa, dell'assoluzione o della condanna capitale. Quella che abbiamo chiamato la “giurisprudenza comica” trova nell'uomo di legge Carlo Goldoni il suo testimone ed esercitatore più importante, soprattutto nella capacità di osservare con inquietudine, ed eventualmente di sospenderlo e interrogarlo, il “lieto fine”, oltre alla stereotipa e obbligata “conclusione felice” della commedia.

7. Torniamo a Shakespeare. *The merchant of Venice* mette in scena – in un terreno di più esplicita identificazione della legge antica con la sfera veterotestamentaria (non con la religione, ma con la legge che dalla religione deriva, osserverebbe un lettore di Benjamin o di René Girard) – la medesima dialettica, ponendo al centro della sua trama un contratto che prevede una penale crudele, ma perfettamente legittima negli stretti termini legali, e che infatti l'applicazione giurisprudenziale dichiarerà esigibile, ma mostrandola al contempo inesigibile.

Entrambe le storie shakespeariane che abbiamo considerato necessitano – per l'attuazione “comica” o per il “lieto fine” che dire si voglia – di un travestimento: quello del sovrano che dismette temporaneamente le sue funzioni celandosi sotto le vesti di un frate; quello di una giovane sposa che si traveste nei panni di un giudice (è un elemento importantissimo e poco valutato che, a differenza di Juliet, Portia sposi Bassanio e che l'una e l'altro separatamente si rechino al Palazzo di Venezia senza aver consumato sessualmente l'unione: elemento sul quale Shakespeare insiste). *Duke* designa il sovrano di Vienna, esattamente come il doge di Venezia, ma con la differenza che quest'ultimo non esercita il potere giudiziario.

Mi sembra che una lettura che si è diffusa sulle scene e nei saggi (con argomentazioni quali: i cristiani sono corrotti quanto gli ebrei; il processo è una messinscena truffaldina; non è vero che l'antico testamento non conosca la misericordia, eccetera eccetera) abbia finito, pur provvista di ottime intenzioni, per sviare dalla tramatura più profonda dei significati e delle corrispondenze. Il monologo in cui il giovane dottore nei cui panni Portia si cela illustra *the quality of mercy* ha una valenza molto più ampia rispetto alla condizione di ebreo di Shylock che la ascolta e che ha rifiutato di essere pietoso nei confronti di An-

tonio, pesino o meno sul conio di questo immenso *character* condizionamenti anti giudaici, in ogni caso ampiamente risarciti dall'enorme capacità dell'autore di umanizzare e caricare di senso e di ambiguità le sue creature. Credo peraltro fermamente che la battuta d'ingresso di Portia in abito da giudice – «Which is the Merchant here and which is the Jew?» – vada presa alla lettera e non sia affatto ironica o paradossale come normalmente si ritiene¹⁵.

La battuta (IV.1.172) viene di solito considerata paradossale, io credo, solo a causa della distanza storica e temporale degli interpreti, dalla barriera dei luoghi comuni sedimentatisi sulla figura di Shylock. Non sfugge a questa trappola nemmeno colui che di più ha valorizzato alcuni aspetti di questa "commedia" – secondo quanto dichiara il sottotitolo –, in rapporto alla sua teoria dell'imitazione mimetica: René Girard¹⁶. Eppure basta leggere la descrizione che Cesare Vecellio nel suo *Degli abiti antichi et moderni* (1590) – repertorio con "figurini", celeberrimo e diffusissimo nell'età di Shakespeare – offre per gli ebrei veneziani, il cui abito non esistendo in senso specifico, non trova dunque nel libro un'immagine di riferimento:

Questi [ebrei] habitano in un angolo estremo della città, che si chiama il Ghetto, luogo serrato in guisa d'una cittadella da un canale, dove s'entra da due bande per due porte, alle quali si passa per due ponti, che sono sopra il canale che lo circonda. Costoro nel vestire si conformano col popolo di Venetia et imitano gli altri mercanti e artigiani di questa città¹⁷.

Shakespeare non conosceva l'esistenza del Ghetto, e immagina Venezia come un luogo dove, a differenza della sua Londra, cristiani ed ebrei liberamente circolavano, dove fuori dal mangiare e dal pregare insieme, essi non risultavano separati da barriere di segregazione materiale, ed erano dunque assolutamente confondibili con i cristiani. Paracelso, in quei paraggi cronologici, si interrogava sul segno distintivo (come sarà in tempi più prossimi a noi il famigerato impiego della stella di David) introdotto in altre città europee, la "piccola pezza gialla" che rendeva riconoscibile l'ebreo: «Che cos'è questo se non un segno che fa sì che ciascuno lo riconosca come ebreo?». Un segno, appunto, per distinguere ciò che altrimenti non sarebbe stato distinguibile. Credo gli interpreti non capiscano questo luogo della commedia shakesperiana perché immaginano Shylock vestito come nelle rappresentazioni moderne, come un ebreo ortodosso dei secoli seguenti, e magari Antonio con le brache a palloncino e il cappello con la piuma, da paggio Fernando. Il vero Shylock non portava, né per strada né in tribunale, alcun segno di riconoscimento e anche la sua barba e la sua *gabardine* non erano affatto talmente caratterizzanti da apparire come distintive, posto che il mercan-

¹⁵ Per una lettura più ampia rinvio al mio studio: VESCOVO 2016.

¹⁶ Si veda il capitolo dedicato a *The merchant of Venice* in GIRARD 1998.

¹⁷ VECCELLIO 1590, c.106.

te veneziano comune aveva la barba e vestiva di nero (anche i ducati, quando gli vengono rubati, seppur accumulati con l'usura, diventano infatti *cristiani*). D'altra parte il suo servo, cristiano, Lancelet definisce i cristiani degli ebrei che mangiano maiale e gli ebrei potenziali cristiani circoncisi. Un ebreo veneziano vestiva il lungo abito nero con la berretta nera, continua Vecellio, «usato non solamente dalla nobiltà, ma da' cittadini e da chiunque si compiace di portarlo, come fanno quasi tutti i medici, gli avvocati e mercanti, i quali tutti se ne vestono volentieri, poiché essendo habito proprio della nobiltà, porta seco negli altri anchora gran riputatione». E Shylock vuole essere un "uomo di reputazione" e un uomo giusto, non condannabile perché non ha commesso il male; un uomo retto che solo esige quanto stabilito da un contratto.

Se la qualità del perdono (pietà, misericordia, compassione) – che non si può imporre – discende come *gentle rain* dal cielo sulla terra ed è doppiamente benedetta (per chi la dona e per chi la riceve), se si addice al re in trono più della sua corona, più del suo scettro, ovvero del raggio del suo *temporal power*, ciò si inquadra in una lunga tradizione, scritturale e giuridica, ed appartiene – se vogliamo sintetizzare tornando a Dante – alla sfera di ciò che *per paradisum terrestrem figuratur*, distinta da quella della grazia celeste. *When mercy season justice*, dice puntualmente Portia, e a Shakespeare non interessa la redenzione, se non in questo mondo.

The quality of mercy is not strain'd,
 it droppeth as the gentle rain from heaven
 upon the place beneath: it is twice blest;
 it blesseth him that gives and him that takes:
 'tis mightiest in the mightiest: it becomes
 the throned monarch better than his crown;
 his sceptre shows the force of temporal power,
 the attribute to awe and majesty,
 wherein doth sit the dread and fear of kings;
 but mercy is above this sceptred sway;
 it is enthroned in the hearts of kings,
 it is an attribute to God himself;
 and earthly power doth then show likest God's
 when mercy seasons justice. Therefore, Jew,
 though justice be thy plea, consider this,
 that, in the course of justice, none of us
 should see salvation: we do pray for mercy;
 and that same prayer doth teach us all to render
 the deeds of mercy. I have spoke thus much
 to mitigate the justice of thy plea;
 which if thou follow, this strict court of Venice
 must needs give sentence 'gainst the merchant there. (IV.1.182-203)

8. Torniamo, infine, al passo delle *Esposizioni sopra la Comedia di Dante* in cui abbiamo visto Boccaccio parlare del *nascondimento* da parte di Dante della *gioia*, completando la precedente citazione:

E perciò non si ramarichi alcuno, se da' poeti è sotto favole nascosa la verità, ma più tosto si dolga della sua negligenza, per la quale e' perde o ha perduto quello che il farebbe *lieto*, faticandosi d'averne ritrovata la cara gemma nella spazatura nascosa. (§ 45)

Anche qui non mi risultano da parte della critica connessioni alla seconda e alla terza novella della prima giornata decameroniana, che, dopo quella iniziale del pessimo “cristiano” Cepparello-Ciappeletto, mettono in scena ebrei savi e integerrimi, senza alcun elemento anti giudaico o di caricatura stereotipa. Nella prima Abraam «ricchissimo uomo giudeo [...] mercatante diritto e leale» – spinto dall'amico e facoltoso Giannotto di Civignì a convertirsi per salvarsi l'anima – decide di andare a vedere il papa e la curia romana; verificata questa come cloaca e ricettacolo di ogni vizio, contrariamente al timore di Giannotto, egli desume contro ogni ragionevole aspettativa proprio l'esistenza dello Spirito Santo dal fatto che il cristianesimo si diffonda per il mondo nonostante il pessimo esempio offerto dai suoi ministri. Anche in questo caso la logica boccacciana non è quella dell'irrisione della religione ma, attraverso il paradosso e l'arguzia, di una comprensione più ampia e sfaccettata, che riguarda ancora e solo il mondo di qua. Nella novella seguente agisce Melchisedech, che il Soldano di Babilonia interroga su quale egli ritenga essere la vera fede, per convertirlo e risparmiargli il capitale o per sottrarglielo nel caso in cui l'ebreo non rinneghi la sua confessione. Melchisedech inventa, allora, con prontezza la parabola dei tre anelli: un padre ha una sola gioia preziosa e tre figli, e ne fa quindi fabbricare due di false, lasciando la sua eredità nell'indistinzione:

E così vi dico, signor mio, delle tre leggi alli tre popoli date da Dio padre, delle quali la quistion proponeste: ciascun la sua eredità, la sua vera legge e i suoi comandamenti dirittamente si crede avere e fare, ma chi se l'abbia, come degli anelli, ancora ne pende la quistione. (I.3.16)

Ho compiuto nel contributo poco fa ricordato – entrando in questo terreno accidentato, a partire dal *Pecorone* di Ser Giovanni fiorentino – un tentativo di seguire fin dentro a *The Merchant of Venice* alcune tracce della novellistica italiana e delle sue irradiazioni, specialmente in rapporto agli oggetti, cofanetti e anelli, in relazione a padri cristiani ed ebrei e a compimenti *de fide* in senso matrimoniale¹⁸. Il padre di Portia non lascia tre anelli, ma tre cofanetti, due dei quali devono ingannare coloro, non degni, che si sottoporranno alla “lotteria” per ottenere in sposa Portia, dopo la sua morte («If he should offer to choose,

¹⁸ Vd. VECELLIO 1590, c. 106.

and choose the right / casket, you should refuse to perform your father's / will, if you should refuse to accept him», dichiara Nerissa). Il *nascondimento* è qui evidente.

Ancora mi sembra, a un minor livello di determinatezza, plausibile mettere in relazione con questi il *casket* che Jessica sottrae a suo padre e affida a Lorenzo («Here, catch this casket»: II.6.34), che ella deve necessariamente rubare. Non so se sia lecito speculare sulla vicinanza tra *jew* e *jewel*, ma non posso però non notare la diretta successione nella descrizione di Jessica che Lorenzo ci offre, della notizia del furto dei gioielli e della supposizione, non direi sarcastica, di una possibile redenzione del padre che passa attraverso la sua conversione: «If e'er the Jew her father come to heaven, / it will be for his gentle daughter's sake» (II.5.32-35). Ancora mi sembra avere profonda correlazione simbolica il fatto che il padre, avuta notizia della sua fuga, invocando la legge, desidera di vederla morta con i gioielli ai lobi: «I would my daughter were dead at my foot, and the jewels in her ear!» (III.1.80-81). Come prima, del resto, ci aveva già informato Solanio, riportando le urla di disperazione di Shylock e le sue invocazione alla giustizia: «And jewels, two stones, two rich and precious stones, / stolen by my daughter! Justice! find the girl; / she hath the stones upon her» (II.8.20-22). Si faccia caso – benché ogni psicologismo mi sembri da rifuggire – che il povero Shylock riceve le notizie relative al furto e alla fuga di Jessica prima di recarsi a Palazzo a richiedere la penale ad Antonio: se l'odio per Antonio precede, maturato nel disprezzo nei suoi confronti di costui, la circostanza aggiunge evidentemente desiderio di vendetta.

Un primo *lieto fine* in *The Merchant of Venice* – la scelta da parte di Bassanio del giusto scrigno, quello dall'apparenza più disadorna, disprezzando quelli d'oro e d'argento – deve conoscere un'infrazione, che si colloca precisamente dopo la sospensione dell'esito tragico della storia di Antonio. Portia è colei che travestita da giudice applica quella che ho detto “giurisprudenza comica” alla legge tragica, e, insieme, colei che chiede come compenso simbolico a Bassanio l'anello che egli porta in dito, facendogli così violare la promessa di fede (“non mi priverò mai e per nulla al mondo del tuo anello, dell'anello con cui hai legato a me il tuo destino”; «But when this ring / parts from this finger, then parts life from hence / O, then be bold to say Bassanio's dead»: III.2.182-185, aveva egli giurato). Così accade, su scala ridotta, con replica parallela a Gratiano su richiesta di Nerissa, travestita da scrivano. L'immagine è fortissima: l'anello è “rivettato al dito”, e chi lo sfila, sciogliendo il legame sacro, strappa la carne del dito («with oaths upon your finger and so riveted with faith unto your flesh», V.1.166-169, e Gratiano, vedendo quel che accade, commenta che gli converrà tagliarsi l'intera destra: non la mano che porta l'anello, ma quella con cui si giura). Solo ritrovati i propri panni, nella coincidenza delle due persone, della

sposa e del giudice, Portia potrà assolvere e perdonare Bassanio (scegliendo colui che solo la sorte, o la scelta indiretta degli scrigni, cioè la volontà paterna, le ha assegnato).

Di questo ho discusso nei dettagli e non voglio qui tornare a un percorso che sarebbe troppo lungo e complicato riprendere, ma semplicemente indicare un punto rilevante per la questione che qui interessa. Solo una riflessione finale, per la questione del carattere e del destino, della colpa e della salvezza, nell'opposizione tra legge tragica e giurisprudenza comica, a proposito del nome che Portia assume travestendosi da giudice. Non è un dato richiamato dalle edizioni che ho presenti, né quelle originali di principale riferimento, né quella in altra lingua (comprese le due italiane recentissime, ampiamente annotate e con vasta bibliografia, di Dario Calimani, al quale avevo anche chiesto se conoscesse questo elemento e che mi ha risposto negativamente, e di Franco Marengo). Se si tratta di dato altrimenti noto agli studi shakespeariani me ne scuso, ma ciò nulla toglie al rilievo del dettaglio per la questione fin qui inseguita.

Shylock, dopo il riconoscimento iniziale del suo diritto ad esigere la penale, elogia il giovane giudice venuto a far rispettare la lettera della legge come un nuovo Daniele: «A Daniel come to judgment! Yea, a Daniel! / O wise young judge, how I do honour thee!» (IV.1.221-222). Gratiano, in forma canzonatoria, quando la direzione del procedimento verso la sentenza si ribalta, lo appella, guardacaso, riprendendo la precedente evocazione del personaggio biblico: «A Daniel, still say I, a second Daniel! / I thank thee, Jew, for teaching me that word» (338-339)¹⁹. Perché mai lo ringrazia di quel nome? Evocando Daniele, in realtà, Shylock ci ricorda che Baltasar è il nome con cui Nabucodonosor, durante l'occupazione babilonese di Gerusalemme, ribattezza il giovane Daniele al suo servizio, più sapiente dei suoi cortigiani e indovini: «et imposuit eis praepositus eununchorum nomina: Danieli, Baltassar» (*Daniele*, I.1.7). Quando Daniele scioglie l'enigma a cui non hanno saputo rispondere schiere di saggi e indovini babilonesi, che finiscono infatti condannati a morte per questo, il libro di Daniele dice: «Respondit rex, et dixit Danieli, cuius nomen erat Baltassar» (*Daniele*, I.2.25). Non credo si tratti di una coincidenza: Baltassar è il nome di Daniele da cortigiano caldeo (un ebreo che, tuttavia, non si fa contaminare dal cibo babilonese: «Ma Daniele decise in cuor suo di non contaminarsi con le vivande del re e con il vino dei suoi banchetti e chiese al capo dei funzionari di non obbligarlo

¹⁹ A conferma del funzionamento del paragone biblico, la cui prima implicazione è destinata a una ricaduta che ne sposta il senso, si veda quella di Amleto a Polonio, relativa a Jette, citato dal principe come giudice per antonomasia («O Jephthah, judge of Israel, what a treasure hadst thou!»), secondo quanto si legge nel libro dei *Giudici*, e poi rilanciata da Polonio in relazione al «sacrificio» di sua figlia («If you call me Jephthah, my lord, I have a daughter that I love passing well»: II.1.389-395), di cui Polonio non sospetta, nella menzione scherzosa, credendo a un semplice rapporto amoroso tra i due giovani, il compimento atroce, in rapporto al destino che attende davvero Ophelia.

a contaminarsi»: *Daniele*, I.1.8).

La “crudeltà” del fondamento di una legge più antica rispetto a una più nuova è, potremmo aggiungere, un dato di carattere progressivo: la legge babilonese, che prevede l’esecuzione degli stessi giudici, non può conoscere l’illuminazione che Daniele riceve direttamente da Dio (quel Dio di cui Nabucodonosor può avvertire forse la presenza nell’arcano del sogno, ma che non può conoscere ovviamente attraverso una diretta rivelazione). La legge “antica” è quella denunciata dal nesso sostitutivo: non più occhio per occhio ma *misura per misura*. Dove la prima formula insiste sulla corrispondenza della vendetta (nella forma appunto della violenza simmetrica alla colpa), la seconda, che è presa dal Vangelo di Matteo, su quella della corresponsione della “grazia”, *mercy*, che consiste anche nella separazione del carattere dal destino.

Se «il diritto non condanna al castigo, ma alla colpa», se «il destino è il contesto colpevole di ciò che vive», se la tragedia si attua «quando si considera una vita come condannata, e in fondo tale che prima è stata condannata e solo in seguito è divenuta colpevole», la commedia è esattamente il genere, o l’orizzonte, che ribalta tale connessione, che sembra insopprimibile. Quella che ho chiamato la “giurisprudenza comica”, in rapporto alla “legge tragica”, ne rappresenta il principio di attuazione. Ciò vale non solo per l’*agere* dell’*actor* da tribunale, colui che sostiene la causa, ma per l’*actor* sulla scena, colui che *fabulam sustinet*.

Si può citare il più importante drammaturgo e uomo di teatro italiano del tempo di Shakespeare, Giovan Battista Andreini, che ne *Le due commedie in commedia* immagina Lelio (sé medesimo) mettere in scena, un po’ come Amleto, un dramma nel dramma, per rivelare al mondo e rammentare a coloro che se ne macchiarono, presenti tra gli spettatori della recita, i delitti fino ad allora tenuti nascosti. Noi sappiamo che Amleto si muove nello spazio di una tragedia e Lelio di una commedia; sappiamo che Amleto non riuscirà a sfuggire al suo compito e al suo destino, pur rifiutando di essere proprio colui che dovrà “rimettere in sesto il tempo”. Immaginiamo, parimenti, che la storia di Lelio terminerà positivamente, che gli innocenti saranno compensati e i rei, pentiti, saranno perdonati. Ma Lelio, mentre dirige le prove, non sa quali conseguenza avrà la recita che sta preparando, e per questo – stupendamente – la pièce nella pièce, tanto più indeterminata perché *concertata* all’improvviso, reca in locandina un titolo esemplare: *L’incerto fine*.

Bibliografia

AGAMBEN 2019

Agamben Giorgio, *Il regno e il giardino*, Vicenza 2019.

BALDUINO 2018

Balduino Armando, *Petrarca e dintorni*, Venezia, Marsilio, 2018.

BENJAMIN 1962

Benjamin Walter, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di Renato Solmi, Torino 1962.

BRANCA 1980

Branca Vittore, *Giovanni Boccaccio. Decameron*, Torino 1980.

CONTINI 1979

Contini Gianfranco, *Varianti e altra linguistica*, Torino 1979.

CONTINI 1989

Contini Gianfranco, *Ultimi esercizi ed elzeviri (1968-1987)*, Torino 1989.

FRASCA 2005

Frasca Gabriele, *La lettera che muore. La "letteratura" nel reticolo mediale*, Roma 2005.

GIRARD 1998

Girard René, *Shakespeare. Il teatro dell'invidia*, traduzione di Giovanni Luciani, Milano 1998.

GIVONE 2012

Givone Sergio, *Metafisica della peste. Colpa e destino*, Torino 2012.

ORTOLANI 1935

Ortolani Giuseppe, *Carlo Goldoni. Tutte le Opere*, I, Milano 1935.

RIPA 1764

Ripa Cesare, *Iconologia*, Perugia 1764.

SÁNCHEZ FERLOSIO 2017

Sánchez Ferlosio Rafael, *Carattere e destino*, Torino 2017.

SERPIERI 2003

Serpieri Alessandro, *William Shakespeare. Misura per misura*, Venezia 2003.

VECELLIO 1590

Vecellio Cesare, *Habiti antichi et moderni di Diverse Parti del Mondo*, Venezia 1590.

VESCOVO 2013

Vescovo Piermario, "Boccaccio, la peste, il teatro", *Studi sul Boccaccio* 41, 2013, pp. 171-206.

VESCOVO 2015

Vescovo Piermario, "Il libro e il racconto, la peste e il teatro", in Sabrina Ferrara, Maria Teresa Ricci, Élise Boillet (eds.), *Boccace, entre Moyen Age et Renaissance. Les tensions d'un écrivain*, Paris 2015, pp. 81-106.

VESCOVO 2015b

Vescovo Piermario, *A viva voce. Percorsi del genere drammatico*, Venezia 2015.

VESCOVO 2016

Vescovo Piermario, "«With oaths upon your finger». Una lettura di *The Merchant of Venice* a partire dalla sua fonte", *Rivista di Letteratura Teatrale* 9, 2016, pp. 33-57.

La gioia e l'amore

Nozze rubate e morte incombente: la messa in scena della gioia delusa

Costanza Uncini

ABSTRACT: Besides happy ending tragedies, in Euripides joy is a fleeting emotion, that frequently turns painfully into desperation. This pattern definitely applies to the Euripidean *mise-en-scène* of the wedding rite, often ruined from a fatal event. This paper explores the tools and devices used by Euripides in a bridal context to convey joy and desperation, and to translate the crucial moment of the shift from the first to the second emotion on the scene. The analysis starts from *Phaethon* and then confronts it with *Iphigenia in Aulis* and *Trojan Women*, while giving continuous attention to performative aspects.

Questo contributo intende indagare alcuni passi tratti da *Fetonte*, *Ifigenia in Aulide* e *Troiane*, nei quali viene portata sulla scena la gioia per le imminenti nozze di uno dei personaggi, gioia ben presto delusa dal subentrare e prevalere del motivo della morte, che suscita disperazione inconsolabile¹. Di centrale interesse sono gli espedienti e le soluzioni sceniche adottate da Euripide per trasmettere gioia e disperazione e per suggerire il passaggio dall'una all'altra emozione.

1. *Fetonte*

La natura frammentaria del *Fetonte* euripideo non impedisce di cogliere una questione fondamentale: Euripide sembra essere il primo ad aver introdotto e ad

¹ Queste tre tragedie, elencate nell'ordine di trattazione, sono già state oggetto di studio da parte di CONTIADES-TSITSONI 1994 in un articolo in cui particolare attenzione veniva data ai canti di nozze che ricorrono in tutte e tre le opere, considerati capaci di accentuare il senso del tragico. A differenza degli altri passi tragici che propongono il tema nuziale (e.g. Euripide, *Alceste* 915-921, *Supplici* 990-999, *Oreste* 1207-1210), nelle tre tragedie in esame la gioia per le nozze non è collocata nel passato, come ricordo, né nel futuro, come desiderio, ma si compie nel presente. Sulla conflazione tra i motivi di nozze e morte vd. SEAFORD 1987 e REHM 1996.

aver reso rilevante il tema delle nozze nelle vicende del figlio di Helios². Questo tema diviene talmente importante che la vera e propria «emotional περιπέτεια»³ della tragedia, per quanto possiamo vedere, non si ha in coincidenza con il comparire sulla scena del cadavere di Fetonte, ma è efficacemente posticipata e segue al canto da parte del coro di fanciulle del gioioso imeneo per le tanto attese nozze del protagonista, quando le aspettative positive da parte di Merope sono al culmine. Fatta questa premessa, diviene particolarmente importante indagare come venga reso sulla scena questo rovesciamento emotivo e quali strumenti il tragediografo abbia impiegato per creare e, poi, sciogliere la tensione emotiva.

Nel *Fetonte* le nozze non trovano la medesima accoglienza positiva da parte di tutti i personaggi, tanto da essere il motivo principale del contenzioso tra Merope e Fetonte nel serrato dialogo che doveva seguire all'annuncio pubblico delle nozze (fr. 774, 775, 775a, 777, 776 Kannicht)⁴.

Il primo riferimento alle nozze viene fatto nella sezione monologica del prologo, che molti attribuiscono a Climene⁵. La frammentarietà della tragedia non permette di cogliere le ragioni, probabilmente messe in evidenza nel prologo stesso, dell'ostilità di Fetonte riguardo all'unione coniugale desiderata e caldamente proposta da Merope. Quando, poi, al v. 60 il protagonista menziona le nozze lo fa senza alcuna connotazione particolare, mentre inequivocabilmente positivo è il punto di vista del coro, come è possibile constatare ai vv. 87-100 della parodo.

τὰ μὲν οὖν ἑτέροισι μέριμνα πέλει, κόσμον δ' ὑμεναίων δεσποσύνων ἔμὲ καὶ τὸ δίκαιον ἄγει καὶ ἔρωσ ὑμνεῖν· δμῶσιν γὰρ ἀνάκτων	90
εὐαμερία προσιοῦσαι μολπᾷ θάρσος ἄγους' ἐπιχάρματά τ'· εἰ δὲ τύχα τι τέκοι βαρὺν βαρεῖα φόβον ἔπεμψεν οἴκοις.	
ὀρίζεται δὲ τόδε φάος γάμων τέλει, τὸ δὴ ποτ' εὐχάϊς ἐγὼ	95

² DIGGLE 1970, p. 7 afferma: «Phaethon's marriage, the one undoubted invention of Euripides [...]».

³ STANFORD 1983, p. 117 definisce in questo modo «the sudden move from happiness and prosperity to grief and deprivation».

⁴ DIGGLE 1970, pp. 38-40 ritiene che il fr. 774 Kannicht conservi parzialmente le parole, rivolte da Merope a Fetonte, riguardanti le nozze e la necessità di un maggior coinvolgimento di Fetonte nelle questioni di potere e responsabilità. Ad esse seguiva, a suo parere, la risposta di Fetonte e un aspro confronto tra i due. MAZZEI 2012, p. 487 sostiene che questo dialogo sia solo ipotetico e afferma che alcuni dei frammenti generalmente attribuiti ad esso vadano collocati in altri punti del testo (vd. MAZZEI 2011).

⁵ DIGGLE 1970, pp. 36-37; COLLARD, CROPP, LEE 1995, p. 201; JOUAN, VAN LOOY 2002, pp. 239-241.

λισσομένα προσέβαν ὑμέναιον ἀεῖσαι
 φίλον φίλων δεσποτᾶν·
 θεὸς ἔδωκε, χρόνος ἔκρανε
 λέχος ἐμοῖσιν ἀρχέταις.

100

Those things are others' concern; but both right and desire lead me to sing praise honouring a marriage for my masters; for happy times approaching for their lords bring confidence and joy to servants in theirs song – but if ever some misfortune should befall, it is heavy in sending heavy fear on the house. The day is marked for the fulfilment of a marriage which I long since entreated and prayed for, and I have come forward to sing a wedding hymn out of love for my loving masters. God has given, and time has achieved, marriage for those who rule me. Let the singing to fulfil the marriage come on!⁶

Si può, quindi, sostenere che fin dall'inizio della tragedia Euripide abbia tracciato due linee tensive opposte riguardanti il tema delle nozze. Dato lo stato frammentario di conservazione della tragedia, è possibile, tuttavia, seguire con una certa accuratezza solo lo sviluppo di quella positiva.

Nell'indagare come il tragediografo sia riuscito a trasmettere scenicamente la gioia per le nozze di Fetonte, non stupisce per varie ragioni che sia il coro ad introdurre il motivo della gioia. In primo luogo, una delle più potenti e più vivaci espressioni di gioia nel mondo greco era la danza, che veniva, quindi, impiegata anche sulla scena a questo fine, spesso proprio sfruttando le potenzialità espressive del coro⁷. In secondo luogo, data la frequente coincidenza di momenti emozionali con versi cantati⁸, viene sfruttato a pieno da parte del tragediografo l'ingresso cantato del coro. Infine, l'attribuzione al coro della prima manifestazione di gioia per le nozze di Fetonte è dovuta alla sua natura di fenomeno collettivo. Nel *Fetonte*, infatti, uno dei più interessanti strumenti scenici euripidei volti ad esprimere la gioia è proprio la sua dimensione comunitaria e la sua espressione a livello corale, con l'efficace partecipazione sulla scena, di volta in volta, di vari gruppi⁹. Questa emozione non rimane, quindi, privata e intimamente vissuta, ma viene condivisa, tanto da giungere a coinvolgere, almeno nominalmente, gli Ὠκεανοῦ πεδίων οἰκήτορες (v. 109). Nella parodo questo tratto non emerge solo scenicamente, tramite l'espressione collettiva di

⁶ Tutte le traduzioni del *Fetonte* sono tratte da COLLARD, CROPP 2008.

⁷ Qui alcuni esempi tratti sia dalla tragedia, sia dalla commedia: Euripide, *Eracle* 761-771, *Elettra* 859-865, 874-879; Sofocle, *Aiace* 693-705, *Trachinie*. 205-223; Aristofane, *Pace* 322-344, *Pluto* 288-295. Sull'impiego della danza per esprimere gioia vd. SHISLER 1942, pp. 287-288.

⁸ Oltre ai casi che vedremo nel corso della trattazione, vorrei ricordare alcuni esempi euripidei, in cui è l'attore che esprime nel canto una forte emozione: Euripide, *Alceste* 393-403, *Supplici* 990-1008, *Ifigenia in Tauride* 873-899, *Fenicie* 301-352.

⁹ Si consideri, comunque, che l'occasione della gioia nel *Fetonte* sono le nozze, che si configurano per loro natura come rito collettivo.

questa emozione, ma anche nelle parole stesse del coro. La gioia per le nozze viene, infatti, percepita dal coro come intimamente iscritta nell'ordine naturale degli eventi, come il sorgere quotidiano del sole e il ripetersi del suo tragitto, come il canto dell'usignolo, il lavoro di pastori, cacciatori e marinai (vv. 63-90).

Oltre alla parodo, altri tre punti del testo spingono a questa considerazione. Mi riferisco ai vv. 109-118, al fr. 783a Kannicht e ai vv. 227-244.

Ai vv. 109-118, che seguono la parodo, interviene un araldo¹⁰, che, utilizzando formule cerimoniali, di solito introduttive rispetto a riti religiosi, dapprima, intima il silenzio agli abitanti delle pianure dell'Oceano e, poi, chiamandoli a raccolta, introduce l'annuncio del lieto evento delle nozze, ormai prossime¹¹.

<KHPYΞ>

Ὠκεανοῦ πεδίων οἰκήτορες,
εὐφραμεῖτ' ὦ,

ἐκτόπιόι τε δόμων ἀπαίρετε·
ὦ ἴτε λαοί.

κηρύσσω †δ' ὀσίαν βασιλήϊον
αὐτῶι δ' αὐδάν†

εὐτεκνίαν τε γάμοις, ὧν ἔξοδος
ἄδ' ἔνεχ' ἦκει,

παιδὸς πατρὸς τε τῆιδ' ἐν ἡμέραι λέχη
κρᾶναι θελόντων· ἀλλὰ σῖγ' ἔστω λεώς.

<Herald> You inhabitants of Oceanus' lands, keep auspicious silence! Make your way outside your homes! Come, you people! I proclaim †the holy royal...(?) ... voice† and fine children for the marriage which is the object of this procession, now that son and father on this day wish to accomplish the marriage. Let the people stand silent!

Il linguaggio cerimoniale, come specifica Diggle¹², non prelude allo svolgersi di un imminente rito religioso, ma è utilizzato «for effect merely». L'intervento dell'araldo, oltre a dare ufficialità ad un evento il cui effettivo svolgimento verrà presto messo in dubbio e a rendere ancora più efficace, per contrasto, il successivo agone tra Merope e Fetonte, risponde al desiderio euripideo di riproporre il tema della gioia per le nozze e amplificarlo, coinvolgendo la comunità intera dei

¹⁰ Nei manoscritti i vv. 109-118 compaiono come continuazione del discorso del coro. Tuttavia, è il coro stesso ad aver annunciato l'ingresso dell'araldo, di Merope e di Fetonte, quindi, l'ipotesi di HERMANN 1821, p. 12, che attribuisce i versi in questione all'araldo, sembra appropriata al contesto.

¹¹ JOUAN, VAN LOOY 2002, p. 240 affermano «De façon solennelle le héraut impose le silence au chœur», ma, a mio parere, l'araldo non si rivolge al solo coro: con le sue parole vuole, invece, coinvolgere una moltitudine più ampia, che comprende il coro, ma non si limita ad esso.

¹² DIGGLE 1970, p. 117.

cittadini. Se è improbabile¹³ che un gruppo di persone, rappresentanti la comunità, si mostrasse per la sola durata dell'intervento dell'araldo e del successivo annuncio fatto da Merope, per, poi, uscire nuovamente, lasciando spazio al dialogo tra Fetonte e il re, la mancata presenza scenica di questo gruppo non rende meno efficace l'intento euripideo di trasmettere più convincentemente la gioia, attribuendole una dimensione collettiva.

Il fr. 783a Kannicht, invece, trasmessoci per tradizione indiretta da Plutarco¹⁴ e annoverato da Diggle fra i *Fragmenta incertae sedis*, sottolinea l'effetto che la gioia della folla, causata probabilmente proprio dalle imminenti nozze di Fetonte, ha sul vecchio Merope, riuscendo a distoglierlo dai propri mali fisici: εὐδαιμονίζων ὄχλος ἐξέπληξέ <με>. La collocazione di questo frammento rispetto agli altri pervenutici è problematica. Non è possibile stabilire con certezza neppure se esso venisse pronunciato da Merope¹⁵ prima o dopo la sua scoperta del cadavere di Fetonte, ma esso costituisce senz'altro un'ulteriore traccia del ricorrere da parte di Euripide nella tragedia in questione al coinvolgimento della collettività nell'esprimere efficacemente la gioia per le nozze.

A dar ulteriore prova dell'efficacia dell'elemento collettivo nel trasmettere la gioia contribuisce, infine, l'ingresso, nella scena che precede il vero e proprio rovesciamento emotivo, di un coro secondario di fanciulle, guidato da Merope, che canta e danza un imeneo (vv. 217-218, 227-251).

Κλ. πόσις πόσις μοι πλησίον γαμηλίου
μολπὰς ἀϋτεῖ παρθένους ἡγούμενος.

[...]

ΠΑΡΘΕΝΟΙ

Ἕμῃν Ἕμῃν.

τὰν Διὸς οὐρανίαν αἰείδομεν,

τὰν ἐρώτων πότνιαν, τὰν παρθένους

γαμήλιον Ἀφροδίταν.

230

πότνια, σοὶ τὰδ' ἐγὼ νυμφεῖ' αἰείδω,

Κύπρι θεῶν καλλίστα,

τῶι τε νεόζυγι σῶι

¹³ Per quanto improbabile sia che in questa scena comparisse un gruppo, rappresentante la comunità riunita, alla tragedia non è estranea la presenza di gruppi di comparse. Come esempio vorrei menzionare il pur discusso caso del prologo dell'*Edipo Re* sofocleo, in cui Edipo si rivolge al popolo di Tebe, giunto supplice, e dialoga con il sacerdote che lo rappresenta.

¹⁴ Plutarco, *Moralia* 3.465a 2-8: καὶ φιλίας ἔχων ἡγεμονικὰς καὶ δόξαν οὐδενὸς ἐλάττονα τῶν ἐν ἀγορᾷ λεγόντων τὸ τοῦ τραγικοῦ Μέροπος οὐ πέπονθας, οὐδ' ὡς ἐκείνον (Euripide fr. 778) 'εὐδαιμονίζων σ' ὄχλος ἐξέπληξε' τῶν φυσικῶν παθῶν, ἀλλὰ πολλάκις ἀκηκῶς μνημονεύεις ὡς οὔτε ποδάγρας ἀπαλλάττει κάλτιος οὔτε δακτύλιος πολυτελῆς παρωνυχίας οὐδὲ διάδημα κεφαλαλγίας.

¹⁵ MEINEKE 1867, p. 233 attribuisce il verso a Merope e lo colloca dopo l'imeneo del coro secondario. Sul frammento vd. MAZZEI 2012.

πῶλωι τὸν ἐν αἰθέρι κρύπτεις,
 σῶν γάμων γένναν 235
 ἄ τὸν μέγαν
 τᾶσδε πόλεως βασιλῆ νυμφεύειαι
 ἄστερωποῖσιν δόμοισι χρυσέοις
 ἀρχὸν φίλον Ἀφροδίτα·
 ὦ μάκαρ, ὦ βασιλεὺς μείζων ἔτ' ὄλβον, 240
 ὃς θεὰν κηδεύσεις
 καὶ μόνος ἀθανάτων
 γαμβρὸς δι' ἀπίρονα γαῖαν
 θνατὸς ὑμνήσηι.
Μερ. χῶρει σὺ καὶ τάσδ' εἰς δόμους ἄγων κόρας 245
 γυναῖκ' ἄνωχθι πᾶσι τοῖς κατὰ σταθμὰ
 θεοῖς χορευῆσαι ἀγκυκλώσασθαι δόμοις
 σεμνοῖσιν ὑμεναίοισιν, Ἐστίας θ' ἔδος,
 ἀφ' ἧς γε σῶφρων πᾶς τις ἄρχεται θεοῖς
 εὐχὰς προ[ιεῖσθαι] 250
(desunt versus quattuor)
 θεᾶς προσελθεῖν τέμενος ἐξ ἐμῶν δόμων.

Clymene My husband, my husband is close at hand, chanting marriage songs as he leads maiden girls! [...]

Chorus of Maiden girls Hymen, Hymen! We sing Zeus's daughter celestial, mistress of loves, goddess of marriage for maiden girls, Aphrodite! Mistress, to you I sing this marriage song, Cypris most beautiful of goddesses, and to your newly-wed boy, whom you keep hidden in the heaven, offspring of your marriage, you who will betroth the great king of this city, a ruler dear to the starry golden palace, Aphrodite! O blessed man, greater still in happiness than a king, who will ally yourself in marriage with a goddess, and will be praised in song throughout the boundless earth as mortals' only connection with immortals in marriage.

Merops You – go and take these girls into the house, and order my wife to begin dances for all the gods throughout the palace, and to circle in them inside the house in fine wedding hymns, and...the altar of Hestia, with whom every prudent man begins prayers to the gods...(four lines missing)... to approach the goddess's precinct from my house.

La collocazione di questo imeneo è strategica. Euripide rappresenta, infatti, sulla scena con una combinazione di musica, canto e danza il raggiungimento da parte di Merope del culmine della gioia; il vecchio re è, infatti, convinto che Fetonte sia ormai di ritorno con la sposa, mentre, invece, il pubblico è ben consapevole che il giovane giace morto nella stanza del tesoro. La gioia di Merope e del coro di fanciulle viene, quindi, percepita dal pubblico in tutta la sua tragica ironia.

Al v. 252 si produce il rovesciamento emotivo, della cui resa scenica il testo conserva alcune tracce. Esso, introdotto dalle allarmanti parole del servo (vv. 252-260), è anticipato visivamente dal coincidere o dall'immediato succedersi dei movimenti di uscita del coro di fanciulle e di ingresso del servo. Il coro di fanciulle, gioioso e festante, entra nel palazzo secondo le indicazioni di Merope e dalla σκηνή stessa entra in scena il servo, foriero di cattive notizie¹⁶.

ΘΕΡΑΠΙΩΝ

ὦ δέσποτ', ἔστρεψ' ἐκ δόμων ταχὺν πόδα.
 οὗ γὰρ σὺ σῶϊζι σεμνὰ θησαυρίσματα
 χρυσοῦ, δι' ἀρμῶν ἔξαμείβεται πύλης
 καπνοῦ μέλαιν' ἄησις ἔνδοθεν στέγης. 255
 προσθεῖς πρόσωπον φλόγα μὲν οὐχ ὀρῶ πυρός,
 γέμοντα δ' οἶκον μέλανος ἔνδοθεν καπνοῦ.
 ἀλλ' ἔσιθ' ἐς οἶκον, μή τιν' Ἥφαιστος χόλον
 δόμοις ἐπεισφρεῖς μέλαθρα συμφλέξῃ πυρὶ
 ἐν τοῖσιν ἡδίστοισι Φαέθοντος γάμοις. 260

Servant Master, I have turned my step quickly from the palace, for where you keep your splendid treasures of gold, a black draught of smoke is issuing through the door's joins from inside the building. Through I put my face close I saw no fiery flame but the treasure house full of black smoke inside. Go into the palace, in case Hephaestus may be visiting some anger on the house and consuming the palace in fire amid Phaethon's most happy marriage!

A sottolineare il rovesciamento, contribuisce, inoltre, la cura particolare di Euripide nello scegliere i termini con cui il servo descrive quanto ha visto

¹⁶ Propongo questa interpretazione dei movimenti di entrata e uscita del coro secondario e del servo, pur consapevole della complessità della questione. BELARDINELLI 2005, pp. 25-27, che affronta una questione simile per il coincidere del primo ingresso in scena del coro principale dal palazzo e dell'uscita di Fetonte e Climene dalla scena attraverso la porta del palazzo stesso, definisce il caso che i due movimenti siano contemporanei o in immediata successione «non solo registicamente poco efficace, ma anche non del tutto consona alla norma scenica». La studiosa propone l'ingresso in scena del coro da una delle εἰσοδοί, pensando che gli spettatori avrebbero immaginato extra-scenicamente l'estendersi dell'intera proprietà di Merope e il provenire del coro di serve dai quartieri della servitù. Gli editori del *Fetonte* (e.g. DIGGLE 1970, pp. 94-95; COLLARD, CROPP, LEE 1995, p. 202), invece, generalmente risolvono la questione della parodo pensando che il coro cominciasse ad uscire dalla porta del palazzo mentre Fetonte pronunciava i vv. 54-62 e che solo al v. 62, una volta conclusosi il discorso di Fetonte e ultimato l'ingresso del coro, i due attori lasciassero la scena attraverso la medesima porta. Per questo punto del testo potremmo pensare ad una soluzione simile, con il coro che comincia ad entrare nel palazzo solo una volta che il servo è già comparso in scena e ha cominciato a parlare, in coincidenza con il v. 252, servendosi del fatto che l'attenzione del pubblico è tutta rivolta alle notizie portate dal servo stesso. Oppure, potremmo pensare che il coro esca in contemporanea all'ingresso del servo, sfruttando la presenza, pur problematica, di una porta secondaria, possibilità che HOURMOUZIADES 1965, pp. 20-23 aveva prospettato anche per la parodo.

all'interno della casa. In particolare, ai vv. 253-255 il tragediografo esplicita un contrasto cromatico tra la luminosità dell'oro, nascosto all'interno della stanza del tesoro, che nel mondo greco veniva associata alla gioia¹⁷, e il colore nero del fumo che esce dalla stanza, menzionato al v. 255 e, poi, al v. 257.

Il contrasto più efficace a livello di resa scenica doveva essere, però, di tipo uditivo. Quando Merope e il servo entrano in casa (v. 269), il coro principale, rimasto in scena come muto testimone dei fatti fin dal v. 227, comincia il proprio lamento, sicuramente accompagnato da movimenti e gesti a sottolineare la disperazione, in netto contrasto con la performance dell'imeneo, di poco precedente e ancora impressa nella memoria del pubblico. Anche questa espressione di disperazione, come le precedenti espressioni di gioia, si serve dei versi lirici. La disperazione del coro crea un momento di attesa e sospensione; presto intervengono, infatti, le grida fuori scena di Merope, a cui fa nuovamente eco la voce corale. A questo punto il rovesciamento ha avuto luogo ed Euripide lascia spazio ad una manifestazione esplicita di disperazione nei versi lirici cantati da Merope, di cui ci sono giunte solo poche tracce (vv. 290-310). L'espressione più profonda e intensa di disperazione viene lasciata, infatti, nel *Fetonte*, al singolo, mentre la voce corale tace.

2. *Ifigenia in Aulide*

Euripide indaga la commistione tra nozze e morte anche nell'*Ifigenia in Aulide*. Le nozze sono, in quest'ultima tragedia, fittizie, in quanto Agamennone le ha utilizzate come espediente per portare in Aulide la figlia, che intende sacrificare ad Artemide, ma sono motivo di gioia reale per Ifigenia stessa e per Clitemnestra.

La prima espressione di gioia legata alle nozze si ha nelle parole del messaggero che porta l'annuncio dell'arrivo di Ifigenia.

ἀλλ' εἶα τὰπὶ τοισίδ' ἐξάρχου κανᾶ, 435
 στεφανοῦσθε κρᾶτα, καὶ σύ, Μενέλεως ἄναξ,
 ὑμέναιον εὐτρέπιζε, καὶ κατὰ στέγας
 λωτὸς βοάσθω καὶ ποδῶν ἔστω κτύπος·
 φῶς γὰρ τόδ' ἦκει μακάριον τῇ παρθένῳ.

Su dunque, prepara i canestri per il rito, cingetevi il capo di corone, e tu, re Menelao, occupati del canto nuziale, e nella tenda risuoni il flauto, e le fragorose cadenze della danza! Questo è giorno di felicità per la fanciulla!¹⁸

¹⁷ SHISLER 1942, pp. 281-282.

¹⁸ Tutte le traduzioni dei passi dell'*Ifigenia in Aulide* sono tratte da TURATO 2001.

Egli, ai vv. 435-439, interpreta la venuta di Ifigenia come segnale dell'imminente matrimonio della fanciulla e invita a dare avvio ai riti preparatori. Ricorre nelle sue parole il riferimento a danze, canti e musica, che nel *Fetonte* erano strumenti effettivamente utilizzati sulla scena da parte del tragediografo per trasmettere la gioia. Notiamo, inoltre, un'insistenza, che si rinnoverà anche nel seguito della tragedia, sull'apparato materiale, necessario ai preparativi e ai festeggiamenti. Il messaggero parla, infatti, di preparare i canestri e invita a porre sul capo ghirlande. Il riferimento a questa componente materiale serve alla visualizzazione mentale immediata da parte degli spettatori, di alcuni momenti, ad essi ben noti, del rito nuziale, ma è, anche, funzionale all'ironia tragica, data la coincidenza di alcuni dettagli del rito delle nozze e di quello del sacrificio¹⁹.

Anche la comparsa in scena di Clitemnestra, Ifigenia e del piccolo Oreste, annunciata da un coro festante, ripropone il tema della gioia. I tre entrano in scena su un carro, che trasporta anche i doni nuziali (vv. 610-612). La regina invita alcuni servitori a scaricarli con cura dal carro e portarli nella tenda: si deve, pertanto, immaginare che delle comparse eseguissero effettivamente gli ordini della regina, in un gesto che dava particolare risalto a questi oggetti. In questi versi, infatti, l'apparato materiale funzionale al rito nuziale, al quale prima si era fatto riferimento solo a parole, compare effettivamente sulla scena con lo scopo di dare concretezza ai gioiosi preparativi e rendere ancora più drammatico il momento del rovesciamento.

Anche i vv. 716-741, fortemente carichi di ironia tragica, trasmettono il fermento dei preparativi per le nozze.

Κλ. ἀλλ' εὐτυχοίτην. τίνοι δ' ἐν ἡμέραι γαμεῖ;
 Αγ. ὅταν σελήνης ἐντελής ἔλθῃ κύκλος.
 Κλ. προτέλεια δ' ἤδη παιδὸς ἔσφαζας θεᾶι;
 Αγ. μέλλω· πὶ ταύτηι καὶ καθέσταμεν τύχηι.
 Κλ. κάπειτα δαίσεις τοὺς γάμους ἐς ὕστερον; 720
 Αγ. θύσας γε θύμαθ' ἀμὲ χρῆ θῦσαι θεοῖς.
 Κλ. ἡμεῖς δὲ θοίνην ποῦ γυναιξὶ θήσομεν;
 Αγ. ἐνθάδε παρ' εὐπρύμνοισιν Ἀργείων πλάταις.
 Κλ. καλῶς ἀναγκαιῶς τε· συνενέγκαι δ' ὅμως.
 Αγ. οἷσθ' οὖν ὃ δρᾶσον, ὧ γύναϊ· πιθοῦ δέ μοι. 725
 Κλ. τί χρῆμα; πείθεσθαι γὰρ εἴθισμα σέθεν.
 Αγ. ἡμεῖς μὲν ἐνθάδ', οὐπὲρ ἐσθ' ὁ νυμφίος ...
 Κλ. μητρὸς τί χωρὶς δράσεθ' ἀμὲ δρᾶν χρεῶν;
 Αγ. ἐκδώσομεν σὴν παῖδα Δαναίδων μέτα.

¹⁹ Il riferimento a canestri e ghirlande viene riproposto prima da Ifigenia ai vv. 1470, 1477-1478, poco dopo dal coro al v. 1512 e, infine, proprio dal messaggero nel resoconto finale del sacrificio di Ifigenia (vv. 1565-1567). A proposito del coincidere dei dettagli riguardanti il rito nuziale e quello del sacrificio vd. FOLEY 1982, pp. 160-166.

Κλ. ἡμᾶς δὲ ποῦ χρὴ τηνικαῦτα τυγχάνειν; 730
 Αγ. χῶρει πρὸς Ἄργος παρθένους τε τημέλει.
 Κλ. λιποῦσα παῖδα; τίς δ' ἀνασχίσει φλόγα;
 Αγ. ἐγὼ παρέξω φῶς ὃ νυμφίοις πρέπει.
 Κλ. οὐχ ὁ νόμος οὔτος οὐδὲ φαῦλ' ἡγητέα.
 Αγ. οὐ καλὸν ἐν ὄχλῳ σ' ἐξομιεῖσθαι στρατοῦ. 735
 Κλ. καλὸν τεκοῦσαν τάμά μ' ἐκδοῦναι τέκνα.
 Αγ. καὶ τάς γ' ἐν οἴκῳ μὴ μόνας εἶναι κόρας.
 Κλ. ὄχυροῖσι παρθενῶσι φρουροῦνται καλῶς.
 Αγ. πιθοῦ. Κλ. μὰ τὴν ἄνασσαν Ἀργεῖαν θεάν.
 ἐλθὼν δὲ τᾶξω πρᾶσσε, τὰν δόμοις δ' ἐγώ, 740
 ἄ χρὴ παρεῖναι νυμφίοισι παρθένοις.

Clitemnestra Siano felici! A quando le nozze?
Agamennone Il giorno della luna piena andrà bene.
Clitemnestra Hai già fatto alla dea i sacrifici propiziatori per nostra figlia?
Agamennone Sto per farli. Il momento è giunto, e tocca a me...
Clitemnestra Il banchetto nuziale lo farai dopo?
Agamennone Sì, dopo aver immolato agli dei una vittima...la mia vittima...non posso sottrarmi...
Clitemnestra Dove offrirò il banchetto per le donne?
Agamennone Qui, vicino alle nostre belle navi.
Clitemnestra Bene...se proprio si deve! Purché giovì...
Agamennone Sai quel che devi fare? Dammi retta!
Clitemnestra Che cosa? Darti retta? Ci sono abituata...
Agamennone Io qui, dov'è lo sposo...
Clitemnestra Senza la madre? Non vorrete fare voi ciò che compete a me!
Agamennone ...darò tua figlia, in mezzo ai Greci...
Clitemnestra E nel frattempo, io dove devo stare?
Agamennone Torna ad Argo, a prenderti cura delle altre figlie.
Clitemnestra E lasciare Ifigenia? Chi reggerà la fiaccola per gli sposi?
Agamennone La luce per gli sposi – ci vuole...– la porterò io.
Clitemnestra Non usa così! E non è cosa da trascurare.
Agamennone Non è bello che tu ti mescoli alla folla dei soldati.
Clitemnestra Ma è bello che sia io, che sono sua madre, a darla allo sposo.
Agamennone Sì, ma non è che le figlie che sono a casa stiano sole.
Clitemnestra Sono ben custodite, in stanze sicure.
Agamennone Dammi retta! *Clitemnestra* No, per la dea che regna sui Argo!
 Fuori fai pure quel che vuoi, ma le cose di casa, i matrimoni delle ragazze – con tutto quello che ci vuole – sono affar mio.

Nelle domande insistenti della regina sui dettagli del sacrificio preparatorio, del banchetto e della cerimonia, si manifesta, infatti, l'ansia gioiosa per le nozze. Viene, quindi, nuovamente evocato l'apparato materiale indispensabile alla

celebrazione; al v. 732 si parla, ad esempio, delle fiaccole, portare le quali era tradizionalmente compito delle madri della sposa e dello sposo.

Il rovesciamento emotivo nell'*Ifigenia in Aulide* è graduale e segue all'incontro casuale tra Clitemnestra e Achille, che è funzionale a svelare l'inganno delle nozze. L'intervento del vecchio servitore al v. 855 rivela, poi, ad entrambi, i dettagli della vicenda e l'atrocità del gesto che Agamennone si appresta a compiere. La vergogna che Clitemnestra aveva provato nell'apprendere da Achille la notizia delle false nozze si traduce scenicamente nel gesto di distogliere lo sguardo dall'eroe (vv. 851-852), mentre la successiva disperazione della regina alla notizia della morte imminente della figlia viene resa con alcune espressioni di lamento e con il pianto, come indicato ai vv. 888-889. In un secondo momento, essa si traduce anche nella richiesta di aiuto ad Achille, alle cui ginocchia Clitemnestra si prostra supplice (v. 900), nella speranza di trovare salvezza per la figlia presso di lui.

Tra il terzo e il quarto episodio, Euripide introduce sapientemente un canto corale che rievoca, con dovizia di particolari, le liete nozze di Peleo e Teti e, poi, in stridente contrasto, descrive il triste destino di Ifigenia (vv. 1036-1097). Il tragediografo traduce, così, in canto il rovesciamento emotivo che ha appena avuto luogo.

La manifestazione più profonda di disperazione viene, però, lasciata ad Ifigenia stessa. La fanciulla compare di fronte ad Agamennone, chiamata dalla madre (v. 1117), con un atteggiamento che contrasta fortemente con quello gioioso del suo primo incontro con il padre. La sua disperazione è resa visibile dal pianto, dal viso coperto e dal capo chino a terra (vv. 1122-1123). Dopo aver tentato un'inefficace supplica, la giovane dà voce alla sua angoscia con un lamento cantato (vv. 1279-1335). Ancora una volta il canto accompagna i momenti di maggior carica emotiva.

3. *Troiane*

L'ambiguità del tema delle nozze e la sua connessione con la morte si ripropongono anche nelle *Troiane*. A partire dal v. 308 si assiste, infatti, all'espressione sulla scena della gioia, lucida e delirante allo stesso tempo, di Cassandra, nell'atto di celebrare la sua futura unione con Agamennone.

ΚΑΣΣΑΝΔΡΑ

ἄνεχε, πάρεχε, φῶς φέρε· σέβω φλέγω –

[στρ.

ἰδοῦ ἰδοῦ –

λαμπάσι τόδ' ἱερόν. ὦ Ὑμέναι' ἄναξ·

310

μακάριος ὁ γαμέτας,

μακαρία δ' ἐγὼ βασιλικοῖς λέκτροις

κατ' Ἄργος ἅ γαμουμένα. Ἕμην ὦ Ἕμέναι' ἄναξ, ἐπεὶ σύ, μήτηρ, †ἐπὶ δάκρυσι καὶ † γόοισι τὸν θανόντα πατέρα πατρίδα τε φίλαν καταστένουσ' ἔχεις, ἐγὼ δ' ἐπὶ γάμοις ἐμοῖς ἀναφλέγω πυρὸς φῶς ἐς ἀγάν, ἐς αἴγλαν, διδούσ', ὦ Ἕμέναιε, σοί, διδούσ', ὦ Ἐκάτα, φάος παρθένων ἐπὶ λέκτροις ἅι νόμος ἔχει.	315	
πάλλε πόδ' αἰθέριον, <ἄναγ' > ἄναγε χορόν – εὐὰν εὐοῖ – ὡς ἐπὶ πατρὸς ἐμοῦ μακαριωτάταις τύχαις, ὁ χορὸς ὄσιος. ἄγε σὺ Φοῖβέ νιν· κατὰ σὸν ἐν δάφναις ἀνάκτορον θηηπολῶ. Ἕμην ὦ Ἕμέναι' Ἕμην. χόρευε, μήτηρ, χόρευμ' ἄναγε, πόδα σὸν ἔλισσε τᾶιδ' ἐκείσε μετ' ἐμέθεν ποδῶν φέρουσα φιλτάταν βᾶσιν. βόασον ὑμέναιον ὦ μακαρίαις ἀοιδαῖς ἰαχαῖς τε νύμφαν. ἴτ', ὦ καλλίπεπλοι Φρυγῶν κόραι, μέλπετ' ἐμῶν γάμων τὸν πεπρωμένον εὐνάι πόσιν ἐμέθεν.	325	[ἀντ.
	330	
	335	
	340	

Cassandra Tieni alta, porgi, porta la fiamma, io venero, io illumino – ecco, ecco – con fiaccole questo luogo sacro. O Imeneo signore. Beato lo sposo, beata anche me per il letto regale, io che in Argo sarò sposa. Imene, o Imene signore. Giacché tu, madre, fra lacrime e gemiti il padre morto e la cara patria continui a piangere, io allora sulle mie nozze accendo la luce del fuoco per lo splendore, per il bagliore, e consacro a te, o Imeneo, a te consacro, o Ecate, questa luce per le nozze virginali come vuole il rito. Agita il piede, guida l'eterea danza, evoè, evoè, come nelle vicende più felici di mio padre. Sacra è la danza. Guidala tu, o Febo, ora; nel tuo tempio, fra lauri compio sacrifici. Imene, o Imeneo, Imene. Danza, madre, spingi il tuo piede, volteggia ora qua ora là, accordando con me l'incedere assai amabile dei piedi. Invocate Imeneo, oh, con canti festosi e clamori in onore della sposa. Orsù, o frigie fanciulle dai bei pepli, cantate il mio sposo destinato al letto delle mie nozze²⁰.

²⁰ La traduzione di questo passo delle *Troiane* è tratta da DI BENEDETTO, CERBO 1998.

Questo passo differisce notevolmente dai precedenti per varie ragioni. In primo luogo le nozze tra Cassandra e Agamennone non sono legittime, inoltre, la loro unione non è di per sé motivo di gioia né qualcuno dei personaggi si inganna sul destino di Cassandra, infine, non viene messo in scena il passaggio dalla gioia alla disperazione²¹.

Le ragioni stesse della gioia di Cassandra sono complesse. Dal punto di vista di Ecuba, delle prigioniere del coro e di Taltibio la gioia di Cassandra è l'espressione della follia derivante dal suo invasamento divino; come dice Lee: «In their eyes she is the wretched possessed maiden who is unable to appreciate the true state of affair»²². Dal punto di vista di Cassandra si tratta, invece, di una forma di *ἐπιχαίρεκακία*, per la consapevolezza, derivata dall'intimità con Apollo, delle conseguenze mortifere della sua unione con Agamennone e del suo ruolo di vindice della patria e della famiglia. La gioia amara della vendetta, nella lucida follia dell'invasamento divino, prende la forma di una «parodia consapevole di imeneo»²³, che si carica di profonda ironia tragica, in quanto cantato per le nozze di una donna che non avrebbe mai dovuto sposarsi.

Inoltre, non si dimentichi che la gioia che Cassandra vuole suscitare non riesce a raggiungere i suoi interlocutori anche perché, in un gioco di rovesciamento, la fanciulla compie gesti e pronuncia parole che, nella consuetudine del rito, era compito di altri eseguire.

Il passo in questione, pur nella sua diversità e unicità, è paragonabile ai casi precedenti perché Euripide, volendo rendere credibile la parodia, ricorre, per esprimere la gioia per le nozze, agli stessi espedienti scenici utilizzati negli altri passi presi in considerazione. Inoltre, anche in questo caso, pur nell'assenza di un vero e proprio rovesciamento emotivo, il tragediografo si serve del contrasto tra emozioni diverse per accentuare la tragicità della situazione.

Anche nella scena di Cassandra, Euripide sceglie danza e canto come strumenti principali per trasmettere la gioia. La giovane, infatti, una volta in scena, danza, insistendo ripetutamente, anche a parole, sui movimenti e sui passi da eseguire, e, inoltre, canta festosamente e gioiosamente l'imeneo per se stessa, cercando di coinvolgere i presenti.

Non è estraneo alla tragedia in questione il ricorrere agli oggetti scenici per trasmettere significato. La fanciulla, infatti, per dare concretezza scenica alla cerimonia che sta celebrando e per alludere immediatamente alle nozze, reca in mano la fiaccola, sottolineandone la luminosità. La fiaccola è un oggetto dalla

²¹ Cassandra tenta, in realtà, di innescare un rovesciamento emotivo di segno opposto e di coinvolgere gli astanti nella sua gioia, rivelando le conseguenze mortifere della sua unione con Agamennone. La notizia, però, non suscita alcuna reazione in Ecuba, mentre le donne del coro sembrano non capire le sue parole e persistono nella loro disperazione.

²² LEE 1997, p. 125.

²³ BALTIERI 2011, p. 211.

forte valenza polisemantica. Essa, con la sua luminosità, è in se stessa simbolo di gioia, ma allo stesso tempo potrebbe anche alludere alla morte e simboleggiare la pira che si accende durante il rito funebre²⁴.

Se si nota una generale somiglianza degli espedienti utilizzati per esprimere gioia nelle *Troiane* rispetto agli altri due casi analizzati, il confronto con le soluzioni adottate nel *Fetonte* porta, però, alla luce un elemento di diversità interessante. Se in quella tragedia la gioia era espressa da una pluralità di voci e da manifestazioni corali, qui si nota, per contrasto, l'isolamento totale di Cassandra. Ecuba e le prigioniere del coro, infatti, danno voce per tutta la durata della tragedia alla loro disperazione, che fa da controcanto alle disturbanti manifestazioni di gioia della fanciulla. L'inserimento di un canto tradizionalmente e notoriamente corale e gioioso, come l'imeneo, nella forma di canto solitario in un contesto di lamento non risponde, quindi, solo all'intento parodico²⁵ e alla volontà di sottolineare il sovvertimento del rito nuziale, ma è anche funzionale a trasmettere l'isolamento di Cassandra e la sua incapacità di comunicare, in tutta la loro tragicità²⁶.

Bibliografia

BALTIERI 2011

Baltieri Nadia, "Il ruolo dei canti di nozze nei drammi di Euripide", *Prometheus* 37, 2011, pp. 205-230.

BARLOW 1986

Barlow Shirley A., *Euripides. Trojan Women*, Oxford 1986.

BELARDINELLI 2006

Belardinelli Anna M., "La parodo del Coro nelle tragedie greche: alcune riflessioni sui movimenti scenici", *Seminari Romani* 8, 2006, pp. 13-43.

CERBO 2009

Cerbo Ester, "La monodia di Cassandra (Eur. *Troad.* 308-340) fra testo e scena", *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 93, 2009, pp. 85-96.

²⁴ Questa scena è particolarmente complessa e ogni elemento risponde ad una polivalenza di significati (KRUMMEN 1998, p. 317). Quanto alla fiaccola come oggetto identificatore del rito nuziale vd. OAKLEY, SINOS 1993, pp. 26 ss. Per la fiaccola come simbolo di gioia in quanto oggetto luminoso vd. SHISLER 1942, pp. 281-282. Per l'allusione possibile al rito funebre vd. KRUMMEN 1998, p. 319.

²⁵ Come sottolinea CERBO 2009, p. 87 n. 1, «dell'imeneo vengono anche riprodotte in questa monodia le principali caratteristiche formali, quali le numerose iterazioni, i parallelismi, l'andamento paratattico degli enunciati, le coppie sinonimiche, il ritornello, il modulo bipartito del *makarismos*».

²⁶ DE POLI 2012, p. 120.

- COLLARD, CROPP 2008
 Collard Christopher, Cropp Martin J., *Euripides. Fragments: Oedipus-Chrysippus, Other Fragments*, Cambridge, London, 2008.
- COLLARD, CROPP, LEE 1995
 Collard Christopher, Cropp Martin J., Lee Kevin H., *Euripides. Selected fragmentary plays, I: Telephus, Cretans, Stheneboea, Bellerophon, Cresphontes, Erectheus, Phaethon, Wise Melanippe, Captive Melanippe*, Warminster 1995.
- COLLARD, MORWOOD 2017
 Collard Christopher, Morwood James, *Euripides. Iphigenia at Aulis*, 2 voll., Liverpool 2017.
- CONTIADES-TSITSONI 1994
 Contiades-Tsitsoni Eleni, "Euripides Pha. 227-244, Tro. 308-341, Iph. Aul. 1036-1079", *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 102, 1994, pp. 52-60.
- DE POLI 2012
 De Poli Mattia, *Monodie mimetiche e monodie diegetiche*, Tübingen 2012.
- DI BENEDETTO, CERBO 1998
 Di Benedetto Vincenzo, Cerbo Ester, *Euripide. Troiane*, Milano 1998.
- DIGGLE 1970
 Diggle James, *Euripides. Phaethon*, Cambridge 1970.
- FOLEY 1982
 Foley Helene P., "Marriage and sacrifice in Euripides' *Iphigeneia in Aulis*", *Arethusa* 15, 1982, pp. 159-180.
- HERMANN 1821
 Hermann Gottfried, *Euripidis Fragmenta duo Phaethontis e Cod. Claromontano Edita*, Lipsiae 1821.
- HOURMOUZIADES 1965
 Hourmouziades Nicolaos C., *Production and imagination in Euripides: form and function of the scenic space*, Athens 1965.
- JOUAN, VAN LOOY 2002
 Jouan François, van Looy Herman, *Euripide. Tragédies, VIII: Fragments. Sthénébée- Chrysippos*, Paris 2002.
- KRUMMEN 1998
 Krummen Eveline, "Ritual und Katastrophe. Rituelle Handlung und Bildersprache bei Sophokles und Euripides", in Burkert Walter, Graf Fritz (a cura di), *Ansichten griechischer Rituale: Geburtstags-Symposium für Walter Burkert, Castelen bei Basel 15. bis 18. März 1996*, Stuttgart, Leipzig 1998, pp. 296-325.
- LEE 1997
 Lee Kevin H., *Euripides. Troades*, London 1997².
- MAZZEI 2011
 Mazzei Alessandra, "Euripide, *Fetonte* fr. 775a Kn.", *Prometheus* 37, 2011, pp. 131-134.

MAZZEI 2012

Mazzei Alessandra, "L'entrata in scena del re Merope: Eur., *Phaeth.*, fr. 783a Kannicht", *Hermes* 140, 2012, pp. 486-489.

MEINEKE 1867

Meineke August, *Analecta critica ad Athenaei Deipnosophistas*, IV, Lipsiae 1867.

OAKLEY, SINOS 1993

Oakley John H., Sinos Rebecca H., *The wedding in Ancient Athens*, Madison 1993.

REHM 1996

Rehm Rush, *Marriage to death: the conflation of wedding and funeral rituals in Greek tragedy*, Princeton 1996.

SEAFORD 1987

Seaford Richard, "The Tragic Wedding", *Journal of Hellenic Studies* 107, 1987, pp. 106-130.

SHISLER 1942

Shisler Famee L., "The Technique of the Portrayal of Joy in Greek Tragedy", *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 73, 1942, pp. 277-292.

SHISLER 1945

Shisler Famee L., "The Use of Stage Business to Portray Emotion in Greek Tragedy", *American Journal of Philology* 66, 1945, pp. 377-397.

STANFORD 1983

Stanford William B., *Greek tragedy and the emotions: an introductory study*, London 1983.

TURATO 2001

Turato Fabio, *Euripide. Ifigenia in Aulide*, Venezia 2001.

**«It is too much of joy»:
The Exaltation of Love in Three Shakespearean Tragedies.**

Angela Leonardi

ABSTRACT: Romeo and Juliet, Othello and Desdemona, Antony and Cleopatra: three memorable couples from the Shakespearean universe whose existence is brought to an end by suicide, murder, and desperation. Yet, before the tragedy, there had been the incomparable joy of feeling in love; a happiness which, in all three cases, is conveyed through precise dramatic techniques, linguistic styles oriented towards poetic exaltation, pertinent lexical choices that form veritable semantic and imaginative themes that are able to make the joyous condition of falling in love even more vivid and intense. In the case of Romeo and Juliet, the pure-hearted youths, the unstoppable force that brings them together in a sort of mutual veneration mimics the mystic joy of religious faith. The joy of love is derived from the intuition of a happiness about to arrive and their dialogues live within a dimension in which a sense of eternity becomes perceptible. As for Othello and Desdemona, the daring couple who challenged convention and authority, the path which guides them to love is paved by the zealousness and the desire to know of one who undertakes a voyage for simultaneously seductive and frightening unknown worlds. Finally, Antony and Cleopatra, in the sensuality of their mature love, embody a joy which is total and pagan. They are part of the universe, of its volatile and eternal mechanisms of creation and destruction, and their joy, in the passionate and heated disputes, is as powerful and extraordinary as the forces of nature.

Romeo and Juliet who, one after the other, take their own lives in the cold darkness of a tomb. The noble general Othello, driven mad by jealousy, who suffocates his sweet Desdemona. The formidable Cleopatra of Egypt, with the snake to her breast, awaiting death's reunion with her emperor, Antonio. It would seem without doubt utopic, given how the image of these three couples is etched into memory, to discuss them without feeling caught between Eros and Thanatos. It is the same for the other dramas of this "tragedies of love" genre – a definition in which the sorrowful connotations of the first lemma cloud the light that ought to shine from the second – whose qualification as such is

to emphasize the inescapability of a fateful destiny. Still, despite the undeniably indissoluble relation between love and pain in tragedy, we will try to level a challenge against the texts to try and separate – if only within the space of a few pages – the light moments from those of suffering and death. We will create something of a dramatic suspension in which scenic and textual sections expressing the exaltation of love can be read under the merry light of *hic et nunc*, ultimately liberating them from the bounds of thematic premonitions, proleptic symbology, and figurative materials which limit the experience of happiness in the realms of tragedy.

Let us begin, then, with *Romeo and Juliet*, and the moment in which Romeo first lays eyes on Juliet. We are at the party which takes place each year at the house of the Capulets. The words spoken by some of the characters allow us to paint a clear picture of the scene and its atmosphere: there are torches to light the room and fire to warm it; the tables are prepared and all is enlivened by music, dances, and the presence of numerous guests with Verona's most desirable ladies dazzling among them. The young Romeo and his friends, although uninvited, rush to the lure of beauty and enter – with their faces masked – the house of the Capulets. Then, late into the evening, when the light of the lamps begins to grow feeble – «More light, more light!» the master demands of his servants (I.5.86)²⁷ – and the air of the room is stuffy from the numerous guests and feverous dancing, Romeo glimpses Juliet's face. He asks a servant if he knows who this fair lady is; the servant does not. Captivated by the enchanting, unknown young woman, Romeo utters ten impromptu verses in which the hyperboles of courtship, successions of metaphors, and euphuistic conceits delicately interweave the isotopies that will underlie the privileged places of the joyful dialogues (rendering them rhetorically uniform and humouring the desire to rescue them from the tragic universe). In his verses, Romeo utilizes the most common *topoi* of Courtly Love. Nevertheless, it is immediately apparent that they are instilled with such a sense of spontaneity, an originality of combinations, and a lively rhythm, that they break out of the conventional confines of poetic standards. Thus, with the surge of nascent love, Romeo concatenates metaphors in rhyming couplets in which the first always plants the imaginary and conceptual seed of the next:

Romeo: O, she doth teach the torches to burn bright.
It seems she hangs upon the cheek of night
As a rich jewel in an Ethiop's ear,
Beauty too rich for use, for earth too dear.
So shows a snowy dove trooping with crows
As yonder a lady o'er her follows shows.

²⁷ SHAKESPEARE 2018a.

The measure done, I'll watch her place of stand
And, touching hers, make blessed my rude hand.
Did my heart love till now? Forswear it, sight,
For I ne'er saw true beauty till this night. (I.5.43-52)

Upon hearing the sequence of rhyming couplets, the immediate perception is of a quick combination of disparate images which conveys the excitable state of the first moments of falling in love. The rhapsodic nature of the successive metaphors is, however, only superficial. Upon closer reading, one can clearly perceive a metonymic structure based on a cohesive and figurative plurality which is strictly generative. In the first verse, Juliet is an abstract source of light that teaches torches to shine brightly. The presence of the verb “to hang upon” refers to the subject in the second verse, which makes us sense that she has herself materialized into a torch, a torch which “hangs upon the cheek of night”. The metaphor attached to the personification of night bestows a synecdochical restraint upon the third verse in which the figurative device of ‘light that hangs on the night’ finds its referent realized in the “rich jewel” shining from the Ethiop’s ear. Indeed, the adjective “rich” acts like a ring of semantic conjunction in the following exclamation which connotes Juliet’s beauty as – tellingly – too “rich” for this world. Thus, a return to the heights of heaven is necessary, and Romeo achieves this through an opportune zoomorphism which transforms the girl into a white dove flying among black crows: an image in which the contrast at the heart of the protracted ‘light-dark’ isotope is reinforced with the clear chromatic opposition ‘black-white’; a contrast which, as Giorgio Melchiori has neatly put it, opens «la via a quella corrente iconica di improvvisi bagliori che squarciano le tenebre che percorre tutto il dramma»²⁸.

At this point, satiated by the creative potential of the brightness and weary of the imagination’s limits, Romeo desires to see the girl and, above all, to touch her and put her hand in his. However, the young man – who until that moment had been infatuated with the beautiful Rosalina whose rejection of him, following the conventions of Courtly Love, had wounded him deeply – begins cautiously: he maintains a safe distance from the lady through the explicit analogy with a saint, one he can neither approach nor touch – suggestive of the *delicate* feathers of the “snowy dove” to which he had just previously compared Juliet – with a hand that he himself considers too “rude”. In order to get close to her, then, he must enter the same dimension of spirituality. Thus, he compares himself to a pilgrim that desires to kiss a holy relic. Yet, Juliet – more human than the angelic women in Petrarch or Dante – does not reject him with some

²⁸ MELCHIORI 1988, p. 222: «the way to that iconic current of sudden, intense splendour which pierces the darkness prevalent throughout the whole play».

haughty refusal.²⁹ On the contrary, the distance between the two is irrevocably bridged from the lady's first lines which demonstrate a wholesome empathy for Romeo in borrowing the same language and following him into the symbolic universe of his own creation:

Romeo: If I profane with my unworhiest hand
 This holy shrine, the gentle sin is this:
 My lips, two blushing pilgrims, ready stand
 To smooth that rough touch with a tender kiss.
Juliet: Good pilgrim, you do wrong your hand too much,
 Which mannerly devotion shows in this,
 For saints have hands that pilgrims' hands do touch,
 And palm to palm is holy palmers' kiss.
Romeo: Have not saints lips and holy palmers too?
Juliet: Ay, pilgrim, lips that they must use in prayer.
Romeo: O then, dear saint, let lips do what hands do –
 They pray; grant thou, lest faith turn to despair.
Juliet: Saints do not move, though grant for prayers' sake.
Romeo: Then move not while my prayer's effect I take.
 [Kisses her.] (I.5.92-105)

The isotope of the pilgrim who desires to kiss the divine relic grows into a privately shared poetic space in which, in its perfect and original structure as an Elizabethan two-voiced sonnet, the miraculous fusion of the lovers' souls is realized. It is a union in which the heat of adolescent passion endures a veritable trial of sacralisation which absolves and condones the act of kissing – so feared by Romeo and Juliet as sinful – and, instead, washes away the act's original sin. The nearing of the two young lovers' internal worlds (which, at the end of the sonnet, will be total and irreversible) is further witnessed in the subdivision of the verses and in the progressive interweaving of the rhyme. In Romeo's quatrain, an ABAB rhyme is deployed that intertwines with the CBCB pattern of Juliet's quatrain. Both stanzas end with the word "kiss": a reiteration that emphasizes the specularity of their desire. In the following sestina (vv. 100-105), as testimony of their mutual veneration and their requited love, the lines are shared between the lovers. If, in Courtly poetry, the equation of a woman with a saint indicated an unbridgeable distance for an enamoured poet, and if, as Northrop Frye has suggested, the creative impulse was derived from the sexual frustration of unrequited love³⁰, then in *Romeo and Juliet's* reciprocated love

²⁹ The only slight hesitation – perhaps self-imposed for fear of eavesdroppers – is expressed via the formal pronoun "you". She changes to the informal "thou" only when, in the balcony scene, she no longer fears being overheard by others.

³⁰ «The conventional role of the Courtly Love mistress was to be proud, disdainful and "cruel", repelling all advances from her lover. The frustration this caused drove the lover into poetry,

at first sight, the convention of saintly comparison instantly becomes a poetic game enjoyed by both, in which the creative impulse is not frustration but, rather, sexual attraction.

Finally, the sonnet's measure – which, having reached fourteen lines, should finish – expands by welcoming a further four verses (vv. 106-109) that, by their presence, grant the lovers time to kiss once more. That same night, Romeo and Juliet will meet yet again in the celebrated balcony scene. Beyond fastening the liturgy of their «religion of love»³¹, the two will restore – and in part perfect – the imagery of the verses they had exchanged before. Their lines will see the return of the metonyms of light, of stars, and of night illuminated by beauty; the birds, wings, flight, and focus on the hands and cheeks will all reappear. Then, in the ultimate serenity of their second encounter, away from prying eyes and ears, the two will cast off the rhetorical excesses for those which have sometimes led to Shakespeare's first masterpiece being accused of stylistic immaturity. Indeed, they are precisely these rhetorical excesses that allow us to glimpse, bit by bit, the lively process of exploration and ideation of imagery, which is an essential element in conveying the euphoria and wonder of that truly creative act of first love³².

In contrast to *Romeo and Juliet*, in *Othello* we are not witnesses of all the moments of shared happiness. Instead, we are granted the privilege of hearing Othello tell us of how he won over Desdemona. He does so in the first act's third scene, with forty verses (vv. 129-169) which are fundamental in discerning the nature of their relationship and, therefore, a necessary prolepsis of the particu-

and the theme of the poetry was the cruelty of the mistress and the despair and supplications of the lover. It's good psychology that a creative impulse to write poetry can arise from sexual frustration, and Elizabethan poets almost invariably were or pretended to be submerged in unhappy love, and writing for that reason» (FRYE 1986, p. 20). Before laying eyes on Juliet, which is to say when he was still besotted with the 'cruel' Rosalina, Romeo had shown a similar attitude expressed in verses stemming from the frustration of his rejection.

³¹ To borrow a definition from Paul N. Siegel's substantial essay entitled *Christianity and the Religion of Love in Romeo and Juliet*. After having illustrated the manner in which the Christian conception of love is expressed from medieval to Renaissance literature, Siegel focuses on *Romeo and Juliet*, and states: «What is in the other Elizabethan works drawn from the Italian novelle a crudely mechanical mixture of a glorification of passionate love and a Christian moralistic condemnation of it is in Shakespeare's *Romeo and Juliet* a subtle blend of these two ingredients [...]. In *Romeo and Juliet* the Medieval and Renaissance concept that sexual love is a manifestation of the cosmic love of God, which holds together the universe in a chain of love and imposes order on it, acts as a nexus between the two doctrines» (SIEGEL 1961, p. 372).

³² Regarding the rhetorical excesses in *Romeo and Juliet*, it is interesting to note Frank Kermode's affirmation: «There are many rhetorical levels, abuses of rhetoric, and clashes of style in the play, but they are all set off by [the] use of the plainest possible style, itself a great rhetorical achievement. *Romeo and Juliet* may be the most popular of the tragedies, though few would include it among the greatest. It is nevertheless a masterpiece, the virtuositities of the language matched by the subtlety of the plotting» (KERMODE 2000, p. 58).

lar circumstances in which the lovers will express, on stage, the reciprocal joy in an enraptured exchange of verses and kisses. Othello begins by establishing that senator Brabantio, Desdemona's father, would frequently invite him over to hear him narrate tales from his life of soldiering and adventure. Then, from v. 135, Othello constructs 'a tale within a tale' with a rhetorically seductive force that captivates whosoever stops to listen. Through skilled use of assonance, alliteration, anaphors, hyperbole, postponement, and a sprinkling of cultured and exotic vocabulary, verses that conjure disturbing scenes of distant worlds and monstrous creatures are formed. Then, ten verses on, just as the narration is reaching the peak of its attractive powers, it is interrupted. The verse is broken by a full stop and the second hemistich, still shorter, redirects the narrative focus back to Brabantio's house and, in particular, to the privileged bystander that is Desdemona, which demonstrates a passionate desire to continue listening:

Othello: [...]
 And of the cannibals that each other eat,
 The Anthropophagi, and men whose heads
 Do grow beneath their shoulders. This to hear
 Would Desdemona seriously incline,
 But still the house affairs would draw her thence,
 Which ever as she could with haste dispatch
 She'd come again, and with a greedy ear
 Devour up my discourse; [...] (I.3.144-151)³³

Moving along the boundary between the real and the fanciful with the mastery of an epic poet, Othello depicts a proud image of himself; this identity is affirmed and fulfilled by Desdemona's enchanted gaze. For the young lady, his stories are at the heart of an extraordinary cosmos that hypnotizes and attracts her. The lines which suggest impatience («which ever as she could with haste dispatch / She'd come again [...]»), the presence of lemmas which underpin the desire to know the other with sensory fulfilment («[...] and with a greedy ear / devour up my discourse [...]»), the hints of tears and sighs: all elements which, in describing how Desdemona responds to hearing Othello's words, reveal all its expansive vivacity.

During the second act, Othello returns victorious from the war against the Turks. Here, despite the call of trumpets and his superiors waiting to greet his triumphant return, he goes straight to Desdemona who, to his mind, renders the affairs of state trivial. Now the war is merely a useful theme to inspire words of praise for his lady: «O my fair warrior!» (II.1.179) he will in fact call her before commencing a tumultuous speech in which hyperbolic dichotomies

³³ SHAKESPEARE 2006.

of the momentum of absolute passion are outlined (vv. 181-191). To stem the overflowing of Othello's joy into painful thoughts, the words of Desdemona come quickly to his aid and reassure him of a love that grows with the passing of time: «The heavens forbid / But that our loves and comforts should increase / Even as our days do grow» (vv. 191-193). At the sound of his beloved's voice, Othello senses the extasy of the infinite, the tension towards an immense happiness that words could not hope to capture: «Amen to that, sweet powers! / I cannot speak enough of this content, / It stops me here, it is too much of joy» (vv. 193-195). To compensate for the shortcomings of language and its inability to stand between the two souls, the sudden impulse for bodily contact fills the void: «And this, and this the greatest discords be (*They kiss*) / That e'er our hearts shall make» (vv. 196-197). The double deictic (“*this*, and *this*”) and the caption indicate that, at this point, Othello kisses Desdemona: a gesture which seems to want to encapsulate, as if within a box, a feeling far too vast to be demonstrated in a theatrical scene, where the poetic intensity of the verses would lead to exuberant overacting and risk demeaning, rather than glorifying, the nature of joyful outbursts.

This overwhelming happiness, which merely performative devices cannot express, instead finds its proper place within the vocal and orchestral domains of opera. Indeed, in Verdi's masterpiece, the happiness between Othello and Desdemona is superbly brought to life in a duet which, as Spike Hughes has observed, sounds like «a ribbon of exquisite melodies that wander through the most unlikely tones in the most unsuspected – but incontrovertibly logical – way»³⁴. During a significant time of increasing intimacy (10.47 minutes), the duet *Già nella notte densa* (Act I, Scene 3) blends together the two scenic sections that we have just considered. Yet, Boito's lyrics want the poignant memory of their falling in love to come from both voices. Othello's protracted opening, in a G flat which conveys a sublime serenity of the soul, is followed by Desdemona's languid, melodic beats that reevoke, in emotional passages, the «soavi abbracciamenti» (“sweet embraces”) and the joys of «mormorare insieme» (“murmuring together”).³⁵ The shared memory of alternating voices continues until the final cabaletta which sees the two verses spoken by Shakespeare's Othello («She loved me for the dangers I had passed / And I loved her that she did pity them», vv. 168-169) multiply into eight beats which replicate – with appropriate pronominal modifications essential to the sentimental symmetry – the same line a

³⁴ HUGHES 1968, p. 440.

³⁵ «La reazione empatica di Desdemona al racconto espande il testo shakespeariano in un tripudio di sospiri, baci e gemiti sulla scorta del semplice “She gave me for my pains a world of sighs”» (CORONATO 2017, p. 312: “Desdemona's empathetic reaction to the story expands the Shakespearean text into a blaze of sighs, kisses and groans based on the simple ‘She gave me for my pains a world of sighs’”).

good seven times; and, for a good seven times, a verb is echoed with a tireless refraction of effect: «amare» (“to love”).

Otello: E tu m'amavi per le mie sventure
 (“And you loved me for the dangers I had passed”)

Ed io t'amavo per la tua pietà
 (“And I loved you that you did pity them”).

Desdemona: Ed io t'amavo per le tue sventure
 (“And I loved you for the dangers you had passed”)

E tu m'amavi per la mia pietà
 (“And you loved me that I did pity them”).

Otello: E tu m'amavi...
 (“And you loved me...”).

Desdemona: E tu m'amavi...
 (“And you loved me...”).

Otello: Ed io t'amavo...
 (“And I loved you...”).

Otello e Desdemona: ...per la tua (mia) pietà
 (“...that you / I did pity them”).

Finally, let us turn to *Antony and Cleopatra*. Here, the protagonists, in the bliss of their mature love, embody a pagan and total happiness. They are part of the universe, of its volatile and eternal mechanisms of creation and destruction and, in heated and passionate exchanges, their joy is as powerful and extraordinary as the forces of nature. At the opening of the tragedy, our attention is immediately directed towards the two lovers who are caught up in the midst of one of their passionate skirmishes. At Cleopatra's demand to express the extent of his love for her, Antony does not allow himself to be muted by the emotion of too much joy (as had happened to Othello) and instead responds with hyperbole which projects them into the immense dimension of the Book of Revelation:

Cleopatra: If it be love indeed, tell me how much.

Antonio: There's beggary in the love that can be reckoned.

Cleopatra: I'll set a bourn how far to be beloved.

Antonio: Then must thou needs find out new heaven, new earth. (I.1.14-17)³⁶

In this opening syllogism, the intellectual energy and imaginative range that will define the imagery of the whole drama are already recognizable. When, for example, Antony returns victorious to Alexandria (IV.8), he again allows himself to draw inspiration – through hyperbole – from this cosmological vastness. Although he does not see Cleopatra right away³⁷, his first thought turns to her:

³⁶ SHAKESPEARE 2018b.

³⁷ While Desdemona is the first to welcome Othello upon his triumphant return, Cleopatra keeps Antony waiting some time in order to make more of a spectacle of her entrance.

«We have beat him to his camp. Run one before / And let the Queen know of our gests» (IV.8.1-2). He turns his attention, for a moment, to his soldiers, praising their courage in battle and encouraging them to embrace their wives. Then, Cleopatra makes her entrance. Upon seeing her, Antony eulogizes her by compressing and exalting, in the brief space of a hemistich, the same isotope that Romeo had chased, verse upon verse, at the sight of Juliet: «[...] O thou day o'th' world» (13). It is here, in the dazzling light of this image, that Antony delivers verses of heightened sensuality which demonstrate his overwhelming desire to unite himself with Cleopatra in a single, ecstatic entity:

Antony: [...]

Chain mine armed neck! Leap thou, attire and all,

Through proof of harness to my heart, and there

Ride on the pants triumphing!

[*They embrace.*] (IV.8.14-16)

In enticing the Queen of Egypt towards him, Antony uses verses which denote vigorous action: he desires that Cleopatra *chain* his armoured neck, *leap* upon him, and *ride* his heart. If the use of the verb “to chain” suggests a desire for submission, the desire for Cleopatra to leap upon him “attire and all” adds to the shade of eroticism, above all in joining the phrase “through proof of harness” which, even before clarifying its relation to the heart, is suggestive of nudity. The image concludes with Cleopatra landing on Antony’s panting heart, which he visualizes as a “triumphal chariot”³⁸, whereupon she will jubilantly ride his heartbeats: a sublime hypostasis that unites the joy of souls with the pleasure of bodies in one sumptuous and all-encompassing movement. At the same time, the concluding verses allow for the lovers’ projection into an intimate and secret dimension because it is sheltered within Antony’s chest. Escaped, as Cleopatra says, from «the world’s great snare» (v. 18), a smiling and infinitely virtuous Antony enters into that hidden dimension; a world in which he can share, with his beloved, incomparable joy. Theirs is a world above earthly affairs and petty human troubles, before which – as Antony declares in some of his most celebrated verses which are practically an epitaph of the play – Rome can dissolve in the Tiber, the empire can crumble to ruin, and all other kingdoms are as nothing more than clay³⁹.

³⁸ In the Arden Shakespeare edition (SHAKESPEARE 2018b), John Wilders explains: «‘pants triumphing’: ‘triumphantly on my panting breast’. Antony visualizes his heart as a triumphal chariot in which Cleopatra will ride. Case notes that this passage was imitated by Fletcher in *The False One* 4.2.126, where Caesar says to Cleopatra, ‘My heart shall be the Chariot that shall bear ye’» (p. 243).

³⁹ *Antony:* «Let Rome in Tiber melt, and the wide arch / Of the ranged empire fall! Here is my space! Kindoms are clay! [...]» (I.1.34-36).

Bibliography

AUDEN 2000

Auden W. H. in Kirsh Arthur (ed.), *Lectures on Shakespeare*, London 1999.

BLOOM 1999

Bloom Harold, *Shakespeare. The Invention of the Human*, London 1999.

CORONATO 2017

Coronato Rocco, "Sublime shakespeariano e sublimazione freudiana nell'*Otello* di Verdi e Boito", in *SigMa – Rivista di Letterature comparate, Teatro e Arti dello spettacolo* 1, 2017, pp. 305-326.

FRYE 1986

Frye Northrop in Sandler Robert (ed.), *Northrop Frye on Shakespeare*, London 1986.

HOPKINS 1998

Hopkins Lisa, *The Shakespearean Marriage. Merry Wives and Heavy Husbands*, London 1998.

HUGHES 1968

Hughes Spike, *Famous Verdi Operas*, London 1968.

KERMODE 2000

Kermode Frank, *Shakespeare's Language*, London 2000.

MELCHIORI 1988

Melchiori Giorgio, "Romeo and Juliet: la retorica dell'Eros", in Serpieri Alessandro, Elam Keir (eds.), *L'eros in Shakespeare*, Parma 1988.

RUTELLI 1978

Rutelli Romana, *Romeo e Giulietta, l'effabile. Analisi di una riflessione sul linguaggio*, Milano 1978.

SERPIERI 2003

Serpieri Alessandro, *Otello: l'eros negato*, Napoli 2003.

SHAKESPEARE 2006

Shakespeare William, *Othello*, edited by Honigmann A. J., London 2006.

SHAKESPEARE 2018a

Shakespeare William, *Romeo and Juliet*, edited by Weis René, London 2018.

SHAKESPEARE 2018b

Shakespeare William, *Antony and Cleopatra*, edited by Wilders John, London 2018.

SIEGEL 1961

Siegel Paul N., "Christianity and the Religion of Love in Romeo and Juliet", *Shakespeare Quarterly* 12.4, 1961, pp. 371-392.

Beethoven's Ninth and *Fidelio*: An Ineffable Joy

Alessandra Petrina

ABSTRACT: Beethoven's reflections on joy find representation in his musical compositions, among which the most notable is the *Ode to Joy*. The theme of joy as expressed in the Ninth Symphony, however, finds an intriguing antecedent in *Fidelio*, in which joy is the theme of the duet of the second Act and of the following finale. By looking at these scenes in their context, this essay investigates how Beethoven plays with the relationship between words and music, using instrumentation (particularly the oboe in its interaction with human voices) and melody to express the ineffable, charging the scene with meaning beyond what words may express.

As an emotion that manifests itself through its ineffability, joy may find its proper expression in music: as Arthur Schopenhauer observes, «it is in music that what is perceived is not a representation or a copy of the Platonic idea but, in substance, is the idea itself»¹. German classical music at the turn of the nineteenth century explores the possibility of joy, with the most obvious connection between this emotion and music being represented by the *Ode to Joy*, the last movement of Beethoven's Ninth Symphony; for modern-day listeners, a representation of joy, in visual and aural terms, is conductor Leonard Bernstein unable to hold his tears while conducting the Ninth. This episode took place on a memorable political occasion: the concert was performed on Christmas Day, shortly after the destruction of the Berlin Wall on 9 November 1989; the musicians who composed the orchestra and choir hailed from East and West Germany, the United States, the United Kingdom, France and the Soviet Union. Looking today at this list of political entities, and realising how some of them have changed or are about to change, helps us to realise what a cataclysmic year 1989 was. As the commentator of the official video of the concert says, this version of the Ninth was all keyed towards its jubilant finale: «Its grand design is crowned by a setting of Schiller's *Ode to Joy*, a poem which

¹ Quoted in VETTORE 2011, p. 172.

sings exultantly of the brotherhood of men»². The Berlin celebration was of course far from being the first time in which the Ninth Symphony had been used for a political aim – indeed, it has been convincingly argued that even for the composer this work was «une sorte de fantasmagorie politique, le projet de créer une œuvre monumentale qui constituerait un discours sur le pouvoir idéal, voire qui serait elle-même un acte de pouvoir»³. The whole afterlife of the Ninth closely charts pivotal moments in world history: over the past two centuries it has been performed in the most diverse occasions, to celebrate Hitler’s birthday as well as by prisoners in concentration camps, as the national anthem of the Rhodesia racist government and as the European Union official hymn. Two orchestras that were most closely connected with the development of Nazism, the Vienna Philharmonic and the Berlin Philharmonic, have made it a regular staple of their repertoire, but have also performed it to signal moments of change: in 2000 the Vienna Philharmonic Orchestra played it in the concentration camp of Mauthausen, in front of an audience of survivors; in 2019, it was chosen by the Berliner Philharmonic for the opening concert with its new *Generalmusikdirektor*, Kirill Petrenko, the first conductor of Jewish descent to be given this post. In July 2019, the newly-formed Brexit Party caused a scandal in the European Parliament when its members turned their back while the anthem of the European Union was played: as one journalist wrote, “This was an emotionally provocative act at a time of political sensitivity, and there is something about the shunning of the anthem itself, an instrumental arrangement of the *Ode to Joy* from the final movement of Beethoven’s iconic Ninth Symphony, that makes the demonstration particularly inflammatory”⁴. Seen as part of this controversial history, the Berlin Celebration Concert is a moment our time looks back on with pride, and perhaps nostalgia: in Bernstein’s tears, and in the choral jubilation that prompts them, we may find an expression of communal joy.

Memorably, for the 1989 performance Leonard Bernstein and his team had decided to change the key-word of the final choral section: instead of *Freude*, soloists and chorus sang *Freiheit*, freedom. This decision prompted newspapers and commentators to resurrect the old myth concerning the composition of the original ode, supposing that Bernstein was actually interpreting Schiller’s (and Beethoven’s) real intentions, or even that the poet had originally meant to write a *Hymn an die Friede*, an *Ode to Peace*, rather than an *Ode to Joy*. It is true that

² The concert is described in GEITEL ONLINE. A full video of the concert is available on https://www.youtube.com/watch?v=IInG5nY_wrU.

³ BUCH 1999, p. 9: “A sort of political phantasmagoria, the project of creating a monumental work which could make a statement on ideal power, and which itself could really be an act of power” (all translations, unless otherwise noted, are mine).

⁴ CORMAC 2019.

both poet and composer may have felt some qualms at using the word *Freiheit*: in the late eighteenth and early nineteenth centuries this word was the special target of the censor, and “in his 1795 ‘Guidelines’, the censor Hägelin devoted a whole paragraph to the use of ‘Freiheit’ in theatrical texts; he advised an utmost carefulness in using the word and strictly forbade its use in a political context, allowing for its appearance only as a reference to liberation from prison. The prisoners in *Fidelio* do use the word in the latter sense, but as numerous later interpretations of the opera indicate the word ‘Freiheit’ can easily acquire political undertones”⁵. As heard in the Berlin concert, the word resonates today still, with a far stronger political overtone than what we perceive in *Fidelio*. However, in spite of a number of legends and anecdotes born around this ode, it has been amply demonstrated that Schiller did mean his work to be called *Hymn an die Freude*, Ode to Joy, from the start; with this title he published it in 1786, in the journal *Thalia*. In 1803 he published a revised version, with the same title, which is the one used by Beethoven. Apart from Beethoven’s, there are about 40 different musical settings of this ode – from its publication it excited great interest in the musical world⁶. But the fact that such a discussion is still alive tells us something about the central word, joy, and how we react to its expression in artistic form: as is shown also in other contributions appearing in the present volume, joy is a perpetually sliding signifier – it can be convincingly argued that on occasions such as the 1989 concert *freedom* and *joy* were happily synonymous.

What the episode from the Berlin celebration concert suggests is not only that joy may be expressed through music, but also that it may express (and be expressed by) the realisation of a communal aspiration (freedom) thanks to a communal effort; through the fusion of this particular music with this particular occasion we glimpse at the meaning of humanism in its nineteenth-century sense. As has been noted, in Beethoven’s works “the music acts as the liturgy of secular humanism, performing the sacrilegious rites of the Enlightenment”⁷. But it is also true that it is not by mere coincidence that this liturgy finds its supreme celebrant in Ludwig van Beethoven: the idea of joy, as an ethical rather than aesthetic pleasure, was the object of a lifelong, careful exploration on the part of the German composer. His reflections on the meaning of joy find expression in a number of his musical compositions, among whom the *Ode to Joy* section in the Ninth Symphony is only the most memorable; other key moments are signalled by the use of the word *Augenblick* (moment, instant) in some of his works, such as *Der glorreiche Augenblick* (1814), or by his celebration of political

⁵ NEDBAL 2017, p. 196.

⁶ See PARSONS 1994, and BAIRD 2013.

⁷ CHUA 2009, p. 572.

events in many of his cantatas. These works could be said to belong to the genre of *musique d'état*, music composed to celebrate public moments, in an era in which the concept of national anthem was being born⁸. They are not uniformly successful from a strictly musical point of view – *Der glorreiche Augenblick*, for instance, is considered one of Beethoven's weakest compositions, while there is general agreement that the *Ode to Joy* remains «la plus convaincante des images sonores de l'utopie»⁹. But all these works show the composer exploring this principle and striving to translate it into music. The theme of joy as expressed in the Ninth Symphony also finds a notable antecedent in Beethoven's only opera, *Fidelio*, in which joy is the theme of the central duet of the second Act, «O namenlose Freude», and is the pivot around which the whole of the extraordinary second Act develops. In the following pages I analyse this section of *Fidelio* and focus on the way in which the interaction of words and music expresses this emotion.

Composed between 1804 and 1814, *Fidelio* belongs, chronologically, to what W. H. Auden calls the golden age of opera. The poet, who was also a notable librettist and collaborated with composers such as Benjamin Britten, offers a definition that may be useful for our present concern:

The golden age of opera, from Mozart to Verdi, coincided with the golden age of liberal humanism, of unquestioning belief in freedom and progress. If good operas are rarer today, this may be because, not only have we learned that we are less free than nineteenth-century humanism imagined, but also have become less certain that freedom is an unequivocal blessing, that the free are necessarily the good. To say that operas are more difficult to write does not mean that they are impossible. That would only follow if we should cease to believe in free will and personality altogether. Every high C accurately struck demolishes the theory that we are the irresponsible puppets of fate or chance¹⁰.

Auden, however, may be simplifying the issue. Rather than an age of unquestioning belief in freedom, the “golden age of opera” he describes is marked by the struggle for freedom – whether it is the domestic and social freedom evoked in Mozart's *Marriage of Figaro*, the sensual freedom of *Don Giovanni*, or the political and religious freedom of Verdi's *Nabucco*. Freedom is often denied in acts of repression which lead to imprisonment and death, as in so many of Verdi's operas; the attainment of freedom can lead to the musical expression of shared exultance that we find in the finale of *Figaro*, or of quasi-religious awe as we hear in *Die Zauberflöte* – or indeed, in the finale of *Fidelio*, where exultance and awe are closely entwined. But the essence of all these

⁸ For the concept of *musique d'état*, see BUCH 1999, pp. 21-80.

⁹ BUCH 1999, p. 12: “The most persuasive among acoustic images of utopia”.

¹⁰ AUDEN 1975, p. 474.

operas lies in the struggle rather than in freedom itself: the joy promised by the reaching of the goal often remains an aspiration.

A complex struggle for different kinds of freedom is at the heart of *Fidelio* – something that becomes evident if we look more closely at this opera and its genesis¹¹. Beethoven took his inspiration from a libretto written by Jean-Nicolas Bouilly for an opera by Pierre Gaveaux, *Léonore, ou l'amour conjugal*, who had first been performed in Paris on 19 February 1798: apparently based on a real-life episode, it was the story of a wife who rescued her imprisoned husband by dressing up in men's clothes and getting employment in the prison in which he was held. According to Bouilly, this had actually happened during the years of the Terror in Tours, and he himself had been a witness to the wife's heroism. The story quickly became popular: by the time Beethoven and his librettist Josef Sonnleithner completed a first version of their opera, other works taken from the same libretto were under way – notably, Ferdinando Paër's *Leonora* (Dresden, 1804) and Johann Simon Mayr's *L'amor coniugale* (Padua, 1805). Beethoven was thus working with a well-known story that had already lost some of its topicality, given the passage of years, and given the fact that Bouilly himself had prudently covered his tracks by setting the scene near Seville in an unspecified past: «La Scene se passe en Espagne, dans une Prison d'Etat, située à quelques lieues de Séville»¹². The deliberately vague setting poses some critical problems: in one of his occasional writings on music, Edward Said offered a reading of Beethoven's opera that is decidedly sociological («*Fidelio* is in many ways not only Beethoven's remorselessly middle-class answer to Mozart's libertine perspectives in the Da Ponte operas but also an attempt to give musical life to a set of abstract ideas about human justice and freedom taken from the French Revolution»)¹³, but such a reading does not account for the fact that the links to the French Revolution are only implicit and often denied; the vagueness in socio-political references takes the opera beyond the circumstances of its composition. At the same time the German composer was inevitably striving to free his work from the association with all the versions that had appeared before his, and his interventions on the libretto show a further move away from topicality, into a more philosophically inspired reflection. Thus, for instance, librettist and composer added to Bouilly's finale a maxim that appears closely connected with Schiller's *Ode*:

Wer ein holdes Weib errungen
Stimm' in unser Jubel ein,

¹¹ For a fundamental guide to the opera see ROBINSON 1996.

¹² BOULLY, GAVEAUX 1798, p. 4 (unnumbered): "The scene takes place in Spain, in a State prison, a few leagues from Seville".

¹³ SAID 2008, p. 132.

Nie wird es zu hoch besungen
 Retterin des Gatten sein¹⁴.

The corresponding passage in Schiller's *An die Freude* shows decided similarities:

Wer ein holdes Weib errungen,
 mische seinen Jubel ein!¹⁵

Whether the responsibility for this change rests with Beethoven or Sonnleithner, it underlines the movement from the private to the public dimension: the protagonists' vicissitudes become a sort of *exemplum* for mankind. What had been primarily motivated by Bouilly's prudent move transformed Beethoven's adaptation of a well-known story into a timeless exploration of the human aspiration to happiness.

By avoiding any close historical reference, *Fidelio* forces us to reflect on the very meaning of history and on its relation to individual destiny; this interpretive possibility is supported by the plot, which I will summarize briefly here. The opera opens quietly enough with two young lovers, Marzeline and Jaquino, bickering; but soon, thanks to the introduction of the mysterious Fidelio, with whom Marzeline has suddenly fallen in love, events take a completely different turn. Fidelio is revealed to the audience to be Leonore, a noblewoman who, dressed as a man, has entered the prison where her husband, Florestan, is unjustly and secretly kept; she succeeds in foiling the attempt of Florestan's arch-enemy, the Governor don Pizarro, to kill him, only for her small, individual effort to be overcome and made good by the unexpected arrival of the Minister, who recognises Florestan as a long-lost friend and immediately sets him and the other prisoners free. Within such a plot the male protagonist, Florestan, has very little to do, and indeed his condition as a chained prisoner prevents him from attempting any action; Leonore/Fidelio has an unusual degree of autonomy for a female character, yet even her actions avail very little. The fact that (rather inexplicably) in the finale all prisoners are pardoned and freed by a benevolent authority turns this episode of the Terror into a celebration of humanity, and makes it possible for the story to be lent to all kinds of allegorical readings. The role of individual characters within the great march of history is undefined and undecided – there is nothing of the pessimism that characterises, for instance, Verdi's *Don Carlos* or Berlioz's *Les Troyens*, two works that decidedly point at a view of history as an irreversible and sometimes incomprehensible mechanism,

¹⁴ "Whoever has found a devoted wife, | Let him join in our jubilation. | One can never praise enough | A wife who becomes her husband's savior".

¹⁵ "Whoever has found a devoted wife | Let him share his jubilation!". The quotations and translations from the *Fidelio* finale and from Schiller's poem are taken from NEDBAL 2017, p. 202.

inexorably led by forces outside human power and even human understanding; rather, the double rescue of Florestan – the first, individual one by his wife, the second, collective one by the Minister – expresses a tension towards hope based on a fundamental faith in the goodness of mankind. An analogous kind of tension may have been felt by the composer at a purely musical level: with this, his only opera, Beethoven was forced to come to terms with the heavy Mozartian legacy and find his true voice as a composer for the musical theatre (we know from his and his contemporaries' letters that, even though *Fidelio* had an immensely difficult and long conception, Beethoven struggled all his life to find other suitable subjects for operas); the very fact that, partly because of external circumstances, he was forced to rewrite substantial parts of his work more than once, and radically re-think its structure (there are no less than three different overtures, composed over ten years) helps to make *Fidelio* into a fascinatingly imperfect work, which surprises the listeners by turning from a domestic drama into a celebration of mankind. It is just this unease, this lack of stability in the overall form, that allows us to explore in *Fidelio* the development of themes and intellectual attitudes, and to trace the evolution of the idea of joy from a private impulse to a public, therefore political, celebration.

Fidelio then proposes itself as an opera of contradictions, inherent in its very title: it is known that this is not the original title Beethoven had in mind, since he preferred the more traditional *Leonore*; *Fidelio* was rather the decision of the theatre management for its 1805 première¹⁶. Yet the choice turned out to be serendipitous: the name points at a character who contradicts his/her essence, by choosing to hide herself and her sex under a name whose etymology highlights truth and faithfulness. Within the rather obvious and static plot offered by the libretto, the composer works by giving music a strongly ideological role, forcing us to reflect on the relationship between words and music, using instrumentation to express the ineffable, charging the work with a meaning that goes beyond what is actually expressed by the text. He does so by working on what is apparently the very weakness of the opera, that is, its passage from a domestic to a public dimension. Paul Robinson describes the passage very well:

Put baldly, the opening scenes belong to the world of eighteenth-century domestic comedy, in which attention is directed to character and human relationships, but by the end of the opera, these characters and their predicaments have been utterly forgotten – indeed, the actual figures with whom the opera begins have become almost invisible. Instead, dramatic interest has been lodged exclusively in the liberated prisoners, who come to stand for all humanity and express their joy over their new estate¹⁷.

¹⁶ SOLOMON 1998, p. 187.

¹⁷ ROBINSON 1991, p. 23.

This passage from the private to the public carries strong echoes of Enlightenment ideals, and in musical terms characterises the culture of *Bildung* in nineteenth-century Europe: «through opera, song, and non-staged choral works, music converted the private act of reading to a public confirmation of the aesthetic priorities of a growing middle class and instilled a more general cultural literacy»¹⁸. Within these ideological premises, the idea of joy finds an echo in Schiller's ode, and in the reflection of some eighteenth-century ideologues: «joy as the fountainhead of universal community, deism and Nature; joy that suffuses the anacreontic rituals of human bonding»¹⁹. In this sense Beethoven's Ninth Symphony, by introducing a strong and prolonged chorale section at the end of an essentially instrumental work, would mark an ideological as well as an aesthetic novelty. At the same time, we can see a connection between the chorus of the Ninth and the German *geselliges Lied*, or sociable song – an eighteenth-century song that celebrated sociability in singing, suggesting that sections should be sung by a soloist and then answered by a chorus (as happens in the Ninth), celebrating social moments such as the seasons of the years, or a wedding, or analogous festive occasions. A notable instance in German literature is Goethe's *Gesellige Lieder*, prefaced by the motto:

Was wir in Gesellschaft singen,
Wird von Herz zu Herzen dringen²⁰.

As has been noted, this is «a sentiment which Beethoven echoes in a completely different context, the inscription to his 'Missa solemnis': 'Von Herzen – Möge es wieder – zu Herzen gehn!'²¹. Religious music thus contributes to the enhancement of human brotherhood.

In *Fidelio* Beethoven explores this passage from the individual to the community with care: the shift begins with the apparition of the prisoners towards the end of Act One, in a section in which individual voices speak for a collective humanity that responds in the choral passages, exactly as happens in the *geselliges Lied*: as we, the audience, discover Leonore's true identity and Florestan's plight, and as the female protagonist overhears Pizarro's plot to murder his prisoner, the scene moves to show all prisoners, temporarily granted free air and a breathing space thanks to Leonore's pleading with the gaoler. Although their yearning for freedom is quickly and brutally repressed by Pizarro, we have heard a plea to which Leonore shall indirectly respond in the second

¹⁸ MARVIN 2003, p. 430.

¹⁹ MARVIN 2003, p. 437.

²⁰ "What we sing in company will enter from heart to heart". On this point, see KIRBY 1966. The quotation from Goethe appears on p. 119.

²¹ KIRBY 1966, p. 119. The motto can be found in the autograph score, and can be translated as "May this go from the heart to the heart".

Act, just after Florestan's aria: she enters the dungeon as he lies unconscious on the ground, and, unable to ascertain whether the prisoner actually is her husband, she declares her determination to free him regardless of his identity, with the words «Wer du auch seist, ich will dich retten» ("Whoever you are, I will save you"). Individual love is subsumed in the love for humanity. *Fidelio* reflects on this by gradually abandoning the domestic concerns of the opening scene (the two bickering lovers, Marzelline and Jaquino, are granted only a very marginal status by the end) and progressively underlining the parallel between the private and the public: if Florestan comes to represent all prisoners, as explicitly shown in Leonore's words quoted above, the female protagonist in her turn becomes mankind, engaged in a struggle that may be in the end useless, but is nonetheless essential. Pursuing to the limit this parallelism, the opera presents two separate endings, one private – the love duet that celebrates the reunion of Leonore and Florestan – the other public – the grand finale in which the Minister frees Florestan and the other prisoners.

The two endings seem to sit uneasily together, in part because they require different settings: if the lovers recognise each other in the dungeon in which Florestan is chained, the final apotheosis, at the presence of the Minister acting as a *deus ex machina*, takes place in the courtyard of the prison, which one imagines bathed with light. The uneasiness resides, furthermore, not only in the setting but also in the dramatic intention: the two endings seem to belong to different frames of mind, since if what saves Florestan is the intervention of the Minister, then Leonore's efforts, however heroic, are also slightly ridiculous. Musically speaking, too, there seems to be a hiatus: the love duet, generally taken at a frenzied pace, is followed by the solemn march introducing the arrival of the Minister; puzzlingly, the indication of tempo given by Beethoven is *allegro vivace* for both pieces. A number of productions of *Fidelio* have solved the problem by strongly breaking the continuity at this point: they insert a musical interval in the form of an instrumental piece. Normally the chosen piece is a second overture, generally *Leonore 3*; the interval this provides is generally filled by a change of scenery. However, there is no denying that, however beautiful *Leonore 3* may be from a purely musical point of view, in dramatic terms its insertion has disastrous effects; and of course, it was never contemplated by the composer. As the conductor Nikolaus Harnoncourt noted, Beethoven's own indication suggests that the two endings are meant to be heard consecutively and understood together: if the composer asked for the two sections to be played in the same tempo, the love duet, rather than being played fast and emotionally, should be put in close relations to the stately march²². In an interview the conductor underlined the reasons for his decision:

²² HARNONCOURT 1994, p. 21.

All three versions are in agreement on this point: the duet and the march, “Heil sei dem Tag”, have exactly the same tempo marking, which means that the duet should be taken more slowly and the march more quickly than usual. Dramaturgically speaking, this makes a great deal of sense: the jubilation of the lovers is still coloured by the suffering they’ve been through [and remember that Florestan should still be in chains at this point], it’s not just ecstatic but also inward, whereas the jubilation of the finale is like an explosion liberating all the characters’ pent-up feelings²³.

Harnoncourt’s decision, highlighted in the recordings of the opera he left, was to slow the tempo of the duet – a fact which perplexes a number of listeners, but also suggests a fascinating interpretation of this passage.

Both endings are meditations on the idea of joy. Joy takes different forms in the opera, and different names in the libretto: when the two lovers have their duet, they call it *namenlose Freude*, ineffable joy, and strive throughout the duet to express what they feel: they seem to struggle to find appropriate expression as they work their way through words such as *unnenbarem*, unnameable, *übergroße*, overwhelming, *himmlisches*, heavenly. Significantly, the central word is not *Liebe*, love, but *Freude*, joy. If the libretto struggles with ineffability, the music appears to express from the start what the lovers aim at: they sing the same melodic line, first antiphonally, then together in thirds, taking turns in the upper zone of the register, then once again antiphonally. Halfway through the duet, there is a moment in which the melody almost stops, after the two lovers have repeated *du bist ... ich bin ...* (“you are ... I am ...”), to allow for a quasi-matrimonial exchange of names: earlier on Florestan and Leonore had referred to each other simply, and rather ritualistically, as *mein Mann* and *mein Weib*, my husband and my wife. Harnoncourt’s decision regarding the tempo has the effect of highlighting the antiphonal quality of this duet, suggesting an almost liturgical overtone. On the other hand, in the Finale the celebration of reconquered freedom for Florestan and all the other prisoners is not described with the word *Freude*, but marked as an *Augenblick*, a sublime moment towards which the Minister’s long recitative and the revelation of Florestan’s condition have led. In the pivotal moment of the finale, the Minister first commands the gaoler to free the prisoner, in a gesture that may be meant as a form of retaliation, then changes his mind and instead asks Leonore to cut the chains that bind Florestan. Recognising the symbolic value of this moment, Leonore exclaims, «O Gott, welch ein Augenblick!» (“O God, what a moment!”); Florestan answers by exclaiming, «O unaussprechlich süßes Glück!» (“O joy, inexpressibly sweet!”). The ascending fifth in the word *unaussprechlich* may evoke the analogous interval in «Più docile io sono» (“Far milder I am”), the

²³ HARNONCOURT 1994, p. 21.

words with which the Countess celebrates reconciliation and forgiveness in the finale of Mozart's *Nozze di Figaro*, an opera that exercises a strong influence on *Fidelio*. Analyzing Mozart's work, Paul Robinson writes:

The most important of those values is the conviction that human beings can overcome the antagonisms that separate them from one another. Like the *philosophes*, Mozart believes that we have within us the intellectual and emotional resources to transcend our hostilities. To put the matter in a word, he believes in the possibility of reconciliation²⁴.

A similar reading can be applied to this passage in *Fidelio*. Leonore's and Florestan's exclamations are followed by a phrase sung by the Minister, «Gerecht, o Gott, gerecht ist dein Gericht» ("O God, your judgement is just"): this suggests that the utterance of joy in Beethoven's work is associated with the acknowledgement of the power of God, but also with the idea of restorative social justice as a fundamental component in the achievement of joy. In this case, as in the duet, what is underlined is the ineffability of the moment: something that is highlighted also by the music, which works from the religious antiphon in the duet to the stately melody in this passage (the music here is taken from the *Cantata on the Death of Joseph II*, in a passage in which the Emperor is praised for having overcome fanaticism)²⁵, and suggests a harmonious coming together of all mankind in the second case, in a musical construction that has a strong ideological component.

Long before Beethoven, music has been used to give an objective correlative to the idea of harmony: as Boethius warns us, *nulla enim magis ad animum de disciplinis via, quam auribus patet* ("there is no better way for teaching to enter the soul than through the ears")²⁶. Music is the sublime message our hearing can receive. The relation between music and an ethical way of life, and the vision of music as an ordaining principle of the universe are well known axioms of medieval thought. Medieval writers and thinkers focus on figures such as Orpheus or, in the Christian tradition, King David, and represent them as playing basically the same instrument, a harp or lyre, or, in the Renaissance, a lute: these string instruments become ideal symbols of good government, of harmonious order, represented by the fact that an individual string will not produce good music unless it is tuned with the others; the triangular shape of the harp also evokes, in the case of King David, connections with the Trinity²⁷. Musical instruments are often seen as the natural intermediaries between mankind and the divine forces

²⁴ ROBINSON 1985, p. 14.

²⁵ See DEANE 2011, 15-28, pp. 27-28.

²⁶ BOETHIUS 1973, I.i.

²⁷ On this point see PETRINA 2005.

of the cosmos²⁸, and the organic materials, sometimes very specific ones, used to build them, together with their odd shapes and numerically-based proportions, make them admirable vehicles of symbolism; this appears particularly often in medieval theological texts, in Biblical commentaries, but also in political texts in which Biblical teaching or analogies might make the didactic element of the treatise more forceful. On this traditional basis Beethoven, building the *Augenblick* moment of *Fidelio*, inscribes a concept that derives from his acquaintance with the German *geselliges Lied*: the march in C major that has greeted the entrance of the Minister in the finale is left unfinished, and a number of rapid changes of keys express the various moments of the dénouement (A major for the recognition of Florestan on the part of the Minister, F# minor for the denunciation of Pizarro and his despatch); only then does the Minister invite Leonore, with a descending phrase, to free her husband. At this point the melody soars into F major, once Pizarro, the one truly negative character of the opera, is eliminated, in «an ethereal concerted movement», in which the tempo slows to *sostenuto assai*, «establishing an atmosphere of hypnotic stillness»²⁹. The chorus will conclude the section affirming its role as «the uppermost and most powerfully expressive part of the orchestra, abandoning more and more the 'logic' of words, programme music and drama, and forming the mightiest climax of the pure symphony that has flourished along with the chorus»³⁰. But this scene of symbolic enfranchisement had been opened not by any of the characters, but by the instruments, and in particular by the oboe, who proposes the musical phrases that will be taken up in turn by the characters and finally by the chorus: pure music anticipates what the words will thereafter declare. Ernst Bloch describes the moment thus:

First the sudden switch to a distant key, then an oboe melody expressing fulfilment; the *Sostenuto assai* of time standing still and absorbed in the moment. Every future storming of the Bastille is implicitly expressed in *Fidelio*, and an incipient substance of human identity fills up the space in the *Sostenuto assai*³¹.

The passage expresses a moment of reconquered harmony: the use of the oboe is connected to what the listeners have experienced throughout the opera. In fact thus far the oboe has been heard whenever Leonore was evoked or the power of love expressed: its most important appearances are during Florestan's aria, when its melody introduces the vision he has of «ein Engel, Leonoren, der Gattin, so gleich» ("An angel, so much resembling my wife, Leonore"), and in

²⁸ MAINOLDI 2001, p. 285.

²⁹ ROBINSON 1996, p. 21.

³⁰ BLOCH 1985, p. 83. See also KERMAN 1988, pp. 74-78.

³¹ BLOCH 1985, p. 243.

the section immediately following, the Melodram, in which it takes the place of the singers who, in front of extreme grief, are unable to express themselves. As joy springs from the depth of grief, so the oboe marks the transition from the depth of despair to the soaring of exultation.

In *Paradiso* XIV, Dante offers an image of the ineffability of joy that, as in Beethoven, acknowledges the insufficiency of words and recurs to music:

E come giga e arpa, in temprata
di molte corde, fa dolce tintinno
a tal da cui la nota non è intesa,
così da' lumi che li m'apparinno
s'accogliea per la croce una melode
che mi rapiva, senza intender l'inno³².

As Leonore finally cuts the chain that binds Florestan, we are equally ravished by a music that makes words temporarily redundant: the oboe, supported by flutes, clarinets, bassoons and horns, begins a long melody that is then taken up by the human voices – Leonore first, then Florestan, then the Minister, then the other characters and chorus. Instruments and voices find a celestial harmony, entering one after the other as in a ritual, courtly dance, letting first the lovers, then the Minister, then the apparently forgotten characters, the forlorn Marzelline and her father, join one another and the orchestra in this celebration of reconquered peace. Music comes to the rescue of humanity and its limitations, suggesting the natural form of harmonious joy³³.

Bibliography

ALIGHIERI 1979

Alighieri Dante, *La Divina Commedia. Paradiso*, edited by Bosco Umberto and Reggio Giovanni, Florence 1979.

ALIGHIERI 1981

Alighieri Dante, *The Divine Comedy*, edited and translated by Bickersteth Geoffrey L., Oxford 1981 (1st edition 1965).

AUDEN 1975

Auden W. H., *The Dyer's Hand and Other Essays*, London 1975 (1st edition 1963).

BAIRD 2013

Baird Olga, "Early Settings of the 'Ode to Joy': Schiller – Beethoven – Tepper de Ferguson", *The Musical Times* 154, 2013, pp. 85-97.

³² *Paradiso* XIV.118-23. "And as, with many strings which harmonize, | viol and harp din sweetly on an ear | too gross to catch their subtle melodies, | so from the light before me did I hear | throughout the cross enrapturing music swell, | though what the hymn they carolled was not clear" (ALIGHIERI 1981).

³³ This essay is dedicated to Christiania and Denis, newly wed.

BLOCH 1985

Bloch Ernst, *Essays on the Philosophy of Music*, translated by Peter Palmer, Cambridge 1985.

BOETHIUS 1973

Boethius Anicius Manlius Severinus, *De Institutione Musica*, in *The Theological Tractates. The Consolation of Philosophy*, translated by Stewart H. F., Rand E. K., Tester S. J., Cambridge (Mass.) 1973.

BOUILLY, GAVEAUX 1798

Bouilly Jean Nicolas, Gaveaux Pierre, *Léonore, ou l'amour conjugal, fait historique, en deux actes et en prose mêlée par de chants, paroles de J. N. Bouilly, Musique de P. Gaveaux*, Paris 1798.

BUCH 1999

Buch Esteban, *La Neuvième de Beethoven. Une histoire politique*, Paris 1999.

CHUA 2009

Chua Daniel K. L., "Beethoven's Other Humanism", *Journal of the American Musicological Society* 62, 2009, pp. 571-645.

CORMAC 2019

Cormac Joanne, "Beethoven's Ninth – Farage turned his back on more than just music", *The Guardian*, 3 July 2019.

DEANE 2011

Deane Basil, "Fidelio: An Operatic Marriage", in *Fidelio (Opera Guide)*, London 2011 (1st edition 1980), pp. 15-28.

GEITEL ONLINE

Geitel Klaus, "Exulting Freedom in Music", <https://leonardbernstein.com/about/conductor/historic-concerts/berlin-wall-concert-1989>.

HARNONCOURT 1994

Harnoncourt Nikolaus, "... a great paean to marital love". Nikolaus Harnoncourt in *Conversation with Anna Mika*, sleeve notes of the CD *Fidelio*, conducted by Harnoncourt, Teldec 1994.

KERMAN 1988

Kerman Joseph, *Opera as Drama*, Berkeley 1988 (1st edn 1956).

KIRBY 1966

Kirby F. E., "Beethoven and the 'Geselliges Lied'", *Music & Letters* 47, 1966, pp. 116-125.

MAINOLDI 2001

Mainoldi Ernesto S., *Ars Musica: La concezione della musica nel Medioevo*, Milano 2001.

MARVIN 2003

Marvin Clara, "Symphony of Civilization", review of Esteban Buch, *La neuvième de Beethoven: une histoire politique*, *Queen's Quarterly* 110, 2003, pp. 430-445.

NEDBAL 2017

Nedbal Martin, *Morality and Viennese Opera in the Age of Mozart and Beethoven*, London 2017.

PARSONS 1994

Parsons James, "Footnotes, Fantasies, and 'Freude': Once more on Schiller's and Beethoven's 'An die Freude'", *The Beethoven Newsletter* 9, 1994, pp. 114-118.

PETRINA 2005

Petrina Alessandra, "Medieval Harps and Their Kingly Players", *Textus* 18, 2005, pp. 249-266.

ROBINSON 1985

Robinson Paul, *Opera and Ideas: From Mozart to Strauss*, Ithaca 1985.

ROBINSON 1991

Robinson Paul, "Fidelio and the French Revolution", *Cambridge Opera Journal* 3, 1991, pp. 23-48.

ROBINSON 1996

Robinson Paul, *Ludwig van Beethoven. Fidelio*, Cambridge 1996.

SAID 2008

Said Edward W., *Music at the Limits*, New York 2008.

SOLOMON 1998

Solomon Maynard, *Beethoven*, 2nd edition, New York 1998.

VETTORE 2011

Vettore Enrico, "*Quanto piace al mondo è breve sogno*. Petrarch and Schopenhauer: Elective Affinities", *Humanist Studies and the Digital Age* 1, 2011, pp. 170-179.

***Agréable émotion, violento affetto, vero contento.* Possibilità di gioia nelle tragedie di Metastasio**

Giovanni Ferroni

ABSTRACT: This article aims to explore the different forms of joy in Pietro Metastasio's melodramas. Building on Descartes's theory of emotions, the article focuses on Metastasio's representation of joy through versification, syntax, and the characters' gestures and words. By doing so, the article allows for a better understanding not only of joy and the reasons why it is rarely represented on stage, but also of Metastasio's idea of tragedy.

1. Il *corpus* teatrale di Pietro Metastasio, qui circoscritto ai ventisei drammi canonizzati dall'edizione Hérissant delle sue opere¹, fornisce un esempio ottimo della scarsa fortuna scenica della gioia e un esempio molto significativo, considerato il valore assoluto dell'autore per la cultura emotiva, letteraria e musicale, dell'Europa del Settecento². Sebbene infatti, per ineliminabile con-

¹ Si tratta della edizione pubblicata fra il 1780 e il 1782 a Parigi presso la stamperia veuve Hérissant, quasi interamente condotta sotto il controllo dell'autore, morto proprio nel 1782 (su cui vd. SPAGGIARI 1984). Il testo di questa edizione è stato poi ripreso nel primo volume di METASTASIO 1943-1954. Dall'analisi svolta in questo contributo, di tipo principalmente sincronico, resta quindi fuori una parte consistente delle composizioni drammatiche di Metastasio: le cantate, le feste teatrali, i drammi sacri. La preferenza accordata inoltre a questa edizione indica come i testi metastasiani siano qui considerati secondo l'ultima volontà d'autore, senza quindi prendere in considerazione il lavoro correttivo, anche molto intenso per alcuni drammi (vd. WIESEND 1983), e da un punto di vista esclusivamente poetico-letterario, non tenendo conto cioè dei loro continui rimaneggiamenti e adattamenti in occasione della loro messe in scena sui palcoscenici dei teatri europei. Sulla legittimità di questo approccio che consapevolmente depauperava la ricchezza dello spettacolo di cui il testo fa parte ed è reso possibile dall'analisi tematica qui svolta e che, pur considerati i precedenti di ALFONZETTI 2001 e soprattutto di ACCORSI 1984, non è particolarmente frequente negli studi su Metastasio, vd. GALIMBERTI 1969, pp. 155-157, e SALA DI FELICE 1983, pp. 7-33 e 184-185.

² Di «vertice della grande drammaturgia musicale settecentesca» ha correttamente parlato CARUSO 2010, p. 152.

venzione, il lieto fine dei drammi metastasiani sia (quasi) sempre assicurato³, anche se spesso raggiunto davvero sul finire dell'opera⁴, e sia quindi la fondata pre-convinzione con cui lettori e ascoltatori aprono il libro o vedono alzarsi il sipario, nel corpo di quelle tragedie⁵, nell'accidentato percorso che i personaggi vi compiono, la gioia compare di rado, per brevi momenti e in modo per lo più contrastato. Al di là del fatto che i differenti affetti non si incontrano quasi mai isolati, ma sempre mischiati ad altri, resta che la gioia non è una passione che caratterizzi, al contrario invece dell'amore o dell'irrisolutezza – «stato patologico degli eroi metastasiani»⁶ –, le tragedie, italiane o viennesi del poeta. La semplice impressione ricavata dalla lettura trova conferma nelle concordanze il cui controllo mostra che, nel *corpus* definito, lo stesso lemma 'gioia' è davvero piuttosto raro, sebbene poi la sua bassa frequenza d'uso possa essere integrata con quella, più alta, di lemmi sinonimi come il 'contento' o semanticamente vicini quali 'felicità' o 'lieto'⁷. Certificato, per quanto in modo

³ Come noto soltanto *Didone abbandonata*, *Catone in Utica* e *Attilio Regolo* hanno una conclusione infelice o non del tutto felice poiché, nella prima opera, in obbedienza alla fonte virgiliana, Enea, lasciando Cartagine per fondare Roma, causa la morte di Didone, mentre nella terza la morte dell'eroe è solo annunciata (il suo ritorno a Cartagine non è rappresentato). Si ricorderà inoltre che le critiche per il finale luttuoso e la morte in scena di Catone fecero sì che Metastasio componesse una diversa versione del finale dell'opera in cui la morte dell'eroe era narrata dalla figlia Marzia. Aggiungo che anche la conclusione dell'*Eroe cinese* non mi pare del tutto lieta: Siveno/Svenvango giunge al trono cinese ma le parole con cui l'eroe eponimo, Leango, chiude il dramma sono quelle, gravi, di una sorta di *nunc dimittis* (cosa su cui ironizzava la *Risposta di Santigliano* in CALZABIGI 1994, II, p. 479) che sembrano preludere o auspicare la morte. Sul problema del finale luttuoso nelle opere di Metastasio vd. GERHARD 1994.

⁴ Caso esemplare, fra i molti che potrebbero essere citati, è quello di *Nitteti* in cui le vicissitudini delle due coppie d'innamorati terminano, con un duplice riconoscimento, soltanto nell'ultima scena, cosicché il dramma si conclude sulle parole di Amasi, re d'Egitto, senza che si dia libero corso alla gioia che accompagna il doppio spotalizio: «Ancora | Tempo, o figli, non è di sciorre il freno | A' vostri affetti. [...] Prima al tempio si vada» (METASTASIO 1943-1954, I, p. 1245). Sulle circostanze storico-politiche che poterono indirizzare Metastasio verso questa scelta vd. GIARRIZZO 1985, pp. 51 ss.

⁵ L'equivalenza fra il dramma per musica e la tragedia antica è argomentata, in sede teorica, da Metastasio nei capp. 4 e 12 dell'*Estratto della poetica d'Aristotile* (METASTASIO 1998, pp. 24-30 e 103-115), ma essa era già stata posta molto prima come dato di fatto nelle autocomparazioni proposte, in più luoghi, dai personaggi con quelli di tragedie antiche come, ad esempio, nel monologo di Fulvia in *Ezio* III.12 (METASTASIO 1943-1954, I, p. 249). Il rapporto fra tragedia e melodramma in Metastasio è stato più volte discusso dalla critica moderna: vd. almeno MARCIALIS 1985, BENISCELLI 2000 e CARUSO 2010.

⁶ SALA DI FELICE 1983, p. 178.

⁷ Dall'interrogazione della banca dati in rete progettata da Anna Laura Bellina e Luigi Tessarolo e consultabile all'indirizzo <http://www.progettometastasio.it/public/index>, risulta infatti che il lemma 'gioia' ha soltanto 39 occorrenze distribuite fra 18 drammi cui si aggiungono le 2 di 'gioire' entrambe nello stesso verso dell'*Olimpiade* (III, 2); 42 invece le occorrenze di 'contento', sostantivo, in 21 drammi (cui si possono però aggiungere le 46 occorrenze di 'contento', aggettivo, in 17 drammi, e 1 per 'contentezza' e 'contentare'); 'felicità' ricorre 46 volte in 20 drammi ma ben 221 sono quelle di 'felice' presente in tutti i drammi metastasiani. Piuttosto frequente anche 'lieto'

un po' sbrigativo e meccanico, il dato di fatto, resta, come ovvio, da renderne ragione, e sono appunto la causa di tale sporadica presenza della gioia, l'analisi di cosa ne ostacoli e cosa invece ne faciliti la rappresentazione all'interno dei drammi di Metastasio, assieme allo studio di cosa essa sia per il poeta cesareo e del modo in cui egli la descrive nelle parole e nei gesti dei suoi personaggi, che formano l'oggetto delle pagine che seguono. In prospettiva però, sulla scorta di autorevoli suggerimenti⁸, il rilievo dell'indagine qui condotta non sta tanto nel contributo all'interpretazione di singoli passi o nel semplice attraversamento tematico del *corpus*, ma nel fare intravedere come, a dispetto della sua scarsa presenza, la gioia consenta di toccare alcune fondamentali questioni di poetica e si tratti perciò di una passione cruciale per intendere la forma e il senso della drammaturgia di Metastasio.

Per cominciare si dovrà sgombrare il campo da una considerazione elementare e vera che sembra chiudere la prima delle questioni appena poste, ma che è in realtà insufficiente a risolverla: è cioè evidente che la gioia, per la sua dimensione conclusiva, intesa cioè come momento terminale di un desiderio, quello in cui esso si realizza e il suo oggetto è, finalmente, in possesso di chi lo aveva ricercato, mal si sposa con la necessaria tensione che, per tenere desto l'interesse dello spettatore/lettore, deve percorrere da un capo all'altro la tragedia⁹. La gioia insomma anziché proiettare l'azione verso uno sviluppo futuro la sospende concentrandola in un presente che, potenzialmente, costituendosi in equilibrio, ne annullerebbe il movimento. Pare quindi ovvio ch'essa trovi poco spazio nello svolgersi dell'intreccio, così come è ovvio che rappresenti l'emozione finale di melodrammi che Metastasio, lo si è detto, costantemente orienta verso una conclusione lieta: un automatismo certo convenzionale ma che, come è già stato rilevato e come si vedrà ancora sul finire di questo contributo, discende da precise convinzioni filosofiche e poetiche¹⁰. D'altra parte, proprio a causa delle caratteristiche evidenziate e dell'opposta necessità di prolungare la tensione drammatica, la gioia può comparire all'interno dell'intreccio ma a patto di essere delusa; tale delusione però, proprio perché la gioia condurrebbe

che ricorre 75 volte in 24 drammi. La ricerca lessicale è stata limitata alla sola edizione Hérissant escludendo inoltre didascalie, altre prose e le eventuali licenze.

⁸ Vd. RAIMONDI 1979, pp. 31-33.

⁹ La cura di Metastasio per la necessità di mantenere viva l'attenzione dello spettatore emerge in vari passaggi delle sue prose: cf. ad esempio le lettere a Pasquini e Calzabigi del 22 luglio e 30 dicembre 1747 (METASTASIO 1943-1954, III, pp. 312 e 331-332) e vd. anche il commento a entrambe in SALA DI FELICE 1983, pp. 181-183 che le connette al sensismo di Du Bos.

¹⁰ Sul finale lieto della tragedia metastasiana vd. però anche la lettura di LUCIANI 2016, pp. 52-53: «il lieto fine non è soltanto rispetto della convenzione del genere o tributo encomiastico al sovrano committente, ma il risultato di un convincimento filosofico per cui l'unità del soggetto ricomposta attraverso l'analisi corrisponde a teatro alla ricerca della verità da parte del filosofo». Vd. sullo stesso tema anche GALIMBERTI 1969, pp. 166 e 168.

il desiderio al suo culmine e compimento, provoca un movimento di discesa rapido e violento, un eccesso drammatico di cui, per preservarne l'effetto, non si può né si deve abusare soprattutto se, come nel caso di Metastasio, la drammaturgia è fondata sull'analisi degli affetti, sul continuo muoversi delle passioni e se è proprio al loro forte contrasto che è affidata la costruzione delle scene più emotivamente coinvolgenti¹¹.

Se queste considerazioni, che fanno riferimento a esigenze costruttive del dramma e di dosaggio degli affetti nell'intreccio, non possono giustificare da sole la rarità della presenza della gioia nell'opera di Metastasio¹² è perché le passioni, non possono esservi considerate come semplici ingranaggi di perfetti meccanismi teatrali né tanto meno come puro oggetto d'analisi frammentarie e finalizzate all'intonazione musicale – quindi sottoposte ai soli rigidi principi d'alternanza e varietà. Esse infatti sono il fondamento di caratteri e rappresentazioni che, per limitarsi a quanto dipendeva dal poeta, la magia dei versi, la vivacità dell'azione e la plausibilità dei personaggi, la chiarezza di favole lucidamente costruite, avviluppate e sciolte rendevano avvincenti e dilette ma che restavano, in sé stesse, nel loro contenuto, nei problemi che scena dopo scena rappresentavano, essenzialmente morali ed educative. A questo si aggiunga che in uno dei testi sui cui Metastasio aveva formato la propria conoscenza dell'interiorità umana e dei suoi meccanismi fisiologici, *Les passions de l'âme* di Cartesio, la gioia era inserita, in modo molto innovativo rispetto alla tradizione, fra le passioni fondamentali dell'anima, quelle cioè essenziali per conoscere l'universo delle emozioni e poter quindi avere, per quanto possibile, il controllo della propria vita morale¹³.

¹¹ Vd. METASTASIO 1998, pp. 43-44: «con approvazione universale, tutti gli illustri cultori della drammatica poesia si sono studiati fin ora di render simili al vero le loro imitazioni, ma in quelle parti solo nelle quali poterono essere dalla materia secondati, cioè: nella artificiosa, ma naturale condotta d'una favola; nella vera pittura de' caratteri e de' costumi; nella nobile, chiara ed espressiva locuzione e nel continuo, soprattutto, violento contrasto degl'inquieti affetti del cuore umano». Sul punto vd. anche LUCIANI 2016, pp. 53: «la drammaturgia diventa un vero e proprio laboratorio per cui sono gli affetti a determinare l'identità del personaggio ben prima delle fonti storiche pur rispettate».

¹² Sulla costruzione degli intrecci metastasiani vd. DE VAN 1998 e, con un'esemplificazione ridotta al solo *Demofonte*, DE VAN 2001: ad entrambi questi due utili contributi può tuttavia essere rimproverata una sottovalutazione, anche nella scelta della terminologia, dell'importanza per Metastasio della meditazione secondo-cinquecentesca sulla costruzione dell'intreccio e, in particolare, di quella che prende le mosse da *Aminta* e *Pastor fido* (con la relativa polemica sul secondo), due modelli sempre presenti alla scrittura e all'architettura drammaturgica metastasiana (vd. su questo PENNACCHIETTI 1915; AMBERT 1970, pp. 835-837; BRUSCAGLI 1988; SALA DI FELICE 2001, p. 141) cui, sulla scorta di BENISCELLI 2005, pp. 162 ss., si può aggiungere anche la *Filli di Sciro* di Bonarelli. Sul tema si attende inoltre la pubblicazione della relazione di T. BALBO, *L'officina del Metastasio: le annotazioni di soggetti nel Cod. 10279* della Österreichische Nationalbibliothek di Vienna* presentata al convegno *I libretti italiani a Vienna tra Sei e Settecento* (Vienna, 21-23 giugno 2019).

¹³ «Mais le nombre de celles qui sont simples et primitives n'est pas fort grand. [...] on peut

Questa superiore dimensione del ruolo delle passioni in generale e della gioia in particolare rende il problema della loro presenza (o assenza) e quello della loro rappresentazione nel teatro metastasiano non riducibile alla sola logica che presiede all'architettura del dramma e rende quindi necessario approfondire la natura della gioia muovendo, in via introduttiva, dalla trattazione di Cartesio per poi procedere a un'analisi di alcuni passi di Metastasio. Non perché questi costruisse i caratteri dei suoi drammi tenendo aperte le opere del filosofo francese¹⁴, ma perché le definizioni e le analisi cartesiane forniscono un contrappunto teorico, una sorta di commento psico-fisiologico alle parole, alle passioni e alle azioni dei caratteri di Metastasio, troppo spesso giudicate come troppo facili, troppo convenzionali e quindi false e, dal punto di vista ideologico, «frutto di pigrizia intellettuale»¹⁵, dimenticando forse che si tratta qui dei versi di «uno dei più sottili moralisti, che l'Europa cartesiana avesse prodotto»¹⁶. Conviene quindi correre il rischio di apparire pedissequi nell'accostare la scienza francese alle favole italiane se si riguadagnerà a quest'ultime la precisione rappresentativa, la profondità (e talvolta la libertà e indipendenza) d'analisi e di rappresentazione psicologica e quindi le ragioni della plausibilità della finzione che rese possibile a moltissimi lettori fino quasi ai primi decenni dell'Ottocento di rispecchiarsi negli eroi metastasiani¹⁷.

2. Se allora apriamo la seconda parte de *Les passions de l'âme* troviamo che l'ordinata e interconnessa classificazione cartesiana procede in rapporto sia al grado di conoscenza degli oggetti in assoluto e in relazione, favorevole o sfavorevole al soggetto, sia al tempo in cui si colloca quella relazione. Così se «l'admiration est la première de toutes les passions»¹⁸ poiché coglie la sola novità di un

aisément remarquer qu'il n'y en a que six qui soient telles; à savoir: l'admiration, l'amour, la haine, le désir, la joie et la tristesse; et que toutes les autres sont composées de quelques-unes de ces six, ou bien en sont des espèces» (DESCARTES 1953, § 69, pp. 727-728). Si noti però che delle sei, quattro formano due coppie di opposti (amore/odio, gioia/tristezza). Sulla gioia vd. però anche la lettera del 6 ottobre 1646 (DESCARTES 1953, pp. 1209-1216). Il rapporto con Cartesio e le sue mediazioni italiane è un dato consolidato e un tema oramai classico della critica su Metastasio a partire dal fondamentale contributo di RAIMONDI 1967 (poi in RAIMONDI 1979, pp. 23-44) successivamente ripreso e approfondito, fra gli altri, da SALA DI FELICE 1983, pp. 176 ss., GRONDA 1984, pp. 45-52, CONTARINI 1998 e LUCIANI 2016.

¹⁴ Ma SALA DI FELICE 1983, p. 177: «L'analisi del filosofo, nelle sue articolazioni fisiologica e fenomenologica, par proprio il modello di tante situazioni drammatiche costruite e sceverate dal poeta; il quale intende così assolvere al compito eminentemente conoscitivo che il Caloprese assegnava alla poesia; utile in quanto capace di illuminare e distinguere il confuso tumulto degli affetti».

¹⁵ SALA DI FELICE 1983, p. 184.

¹⁶ GIARRIZZO 1985, p. 51.

¹⁷ Per citare solo un esempio, vd. a questo proposito la testimonianza di Angela Veronese (edita nel 1826) che non esitava a scrivere: «O divino Metastasio. [...] Tu formavi le mie idee, ammalavi il mio cuore, e accendevi la mia anima» (cito da PLEBANI 2012, p. 126).

¹⁸ DESCARTES 1953, § 53, pp. 723-724.

oggetto rispetto alle attese o agli altri già conosciuti né, in mancanza di questo stupore iniziale, è possibile che esso provochi qualsiasi altro moto dell'animo, e se dalla considerazione di un oggetto come buono o cattivo rispetto a noi nascono l'amore, l'odio e tutte le altre passioni, l'ulteriore distinzione di queste deriva dal loro orientamento temporale: al futuro guardano il desiderio e tutti gli affetti che hanno per oggetto ottenere un bene o evitare un male, al presente e al passato tutte quelle che riguardano il bene posseduto o il male subito. Ne consegue che «la considération du bien présent excite en nous de la joie [...] lorsque c'est un bien [...] qui nous est représenté comme nous appartenant»¹⁹; quindi, con più precisa definizione, la gioia «est une agréable émotion de l'âme, en laquelle consiste la jouissance qu'elle a du bien que les impressions du cerveau lui représentent comme sien»²⁰.

A commento di questa definizione si deve innanzi tutto aggiungere che come la gioia deriva dall'amore, così questa «agréable émotion» è il portato della più potente specie d'amore, l'«agrément», quello che «on a pour les choses [...] belles»²¹ dipendente da oggetti «représentés à l'âme par les sens extérieurs» e che, proprio per questo, è una passione tanto violenta quanto ingannevole e temibile²². Da essa deriva una specie del desiderio che non è individuata, si badi, dall'oggetto (come per il desiderio di gloria, di conoscenza ecc.): l'«agrément» non è il bene desiderato, ma soltanto una «émotion de l'âme [...] particulièrement instituée de la nature pour représenter la jouissance de ce qui agréé comme la plus grand de tous les biens qui appartiennent à l'homme, ce qui fait qu'on désire très ardemment cette jouissance»²³. Di tutti i possibili «agrément» il più potente è quello che deriva «des perfections qu'on imagine en une personne qu'on pense pouvoir devenir un autre soi-même» poiché gli uomini hanno «certaines impression dans le cerveau qui font qu'en certain âge et en certain temps on se considère [...] comme si on n'était que la moitié d'un tout [...] en sorte que l'acquisition de cette moitié est confusément représentée par la nature comme le plus grand de tous les biens imaginables»²⁴. È dunque questo desiderio del possesso della persona amata e di riunificazione del tutto a cui si sente di appartenere ciò che comunemente è chiamato amore²⁵, ciò che, in virtù dei

¹⁹ DESCARTES 1953, § 61, pp. 725-726.

²⁰ DESCARTES 1953, § 91, p. 738.

²¹ DESCARTES 1953, § 85, p. 735.

²² DESCARTES 1953, § 85, p. 735: «ces passions d'agrément et d'horreur ont coutume d'être plus violentes que les autres [...] à cause que ce qui vient à l'âme par les sens la touche plus fort que ce qui lui est représenté par sa raison, et que toutefois elles ont ordinairement moins de vérité; en sorte que de toutes les passions, ce sont celles-ci qui trompent les plus, et dont on doit le plus soigneusement se garder».

²³ DESCARTES 1953, §§ 89-90, p. 737.

²⁴ DESCARTES 1953, § 90, p. 737.

²⁵ Per la definizione d'amore e l'implicazione della volontà («consentement par lequel on se

suoi «étranges effets, [...] sert de principale matière aux faiseurs de romans et aux poètes»²⁶.

La riflessione di Cartesio è già fino a questo punto particolarmente ricca e già richiederebbe un commento ma, prima di tirare le fila del suo argomentare per quanto può essere utile ai nostri fini, conviene riprendere la densa definizione di gioia sopra trascritta, precisando così che «c'est en cette émotion que consiste la jouissance du bien» poiché «l'âme ne reçoit aucun autre fruit de tous les biens qu'elle possède» e che quel bene è quello che «les impressions du cerveau lui [*i.e.* à l'âme] représentent comme sien» per rimarcare l'origine sensibile di questa passione che perciò deve essere distinta dalla «joie purement intellectuelle»²⁷, una forma di gioia di per sé non passionale che, per adesso, si può tralasciare.

Nell'ideale separazione fra mondo esterno e mondo interno, la gioia, per Cartesio, non è il possesso materiale del bene cercato ma il suo effettivo godimento: essa è il dolce frutto immateriale che l'anima sente al momento in cui crede di possedere un bene e, poiché il bene più grande che l'immaginazione le possa rappresentare e suggerire è quello della persona che sembra completarci, la gioia più grande coinciderà con il compirsi della «jouissance» più grande, cioè il passare dal futuro al presente di quel desiderio di piacere che, come si è visto, è comunemente ritenuto essere l'amore. Ora, della raffinata analisi cartesiana credo debba essere sottolineato un elemento: la natura fondamentale ingannevole della gioia. Se infatti si ripercorrono a ritroso i passi citati, si osserverà, assieme all'atteggiamento perplesso e distaccato del filosofo, che mentre per il soggetto la convinzione di possedere il bene ricercato – e anche quella che ciò che si ricerca sia davvero un bene – non sembra ammettere dubbi, essa è invece il frutto di una immaginazione, di una rappresentazione arbitraria che può – e il rischio è che spesso davvero sia – essere fallace. Insomma «la joie vient de l'opinion qu'on a de posséder quelque bien»²⁸ e ciò significa che la stessa «jouissance» di quel bene – tutto ciò che l'anima effettivamente possiede – si fonda su niente più di un'opinione, cosicché, sebbene non la si possa dire inconsistente, essa può sempre essere il frutto di un errore ed è perciò costantemente e costitutivamente esposta alla delusione. Questo, già lo si è accennato, può essere detto anche del «désir d'agrément» come pure della tristezza che è il semplice opposto della gioia e per la quale valgono le argomentazioni fin qui riportate purché mutate di segno; risulta tuttavia evidente che se pure la tristezza

considère dès à présent comme joint avec ce qu'on aime») cf. DESCARTES 1953, §§ 79-81, pp. 732-733 (qui 732).

²⁶ DESCARTES 1953, § 91, p. 738.

²⁷ DESCARTES 1953, § 91, p. 738 e vd. anche § 147, pp. 765-766.

²⁸ DESCARTES 1953, § 93, p. 739.

deriva «de l'opinion qu'on a d'avoir quelque mal ou quelque défaut»²⁹ e se anch'essa dipende dall'incertezza che segna la conoscenza del mondo ed è quindi anch'essa un'emozione inaffidabile, la sua delusione diventa guadagno per chi ne è afflitto e nella condizione apparentemente peggiore può essere ragionevole sperare sempre in un buon esito, laddove l'investimento emotivo fatto nella gioia rischia di condurre a una perdita secca e irrimediabile³⁰.

3. Tenendo a mente le parole e le riflessioni di Cartesio, ci si può adesso volgere ai testi di Metastasio, cominciando da un passo dell'*Olimpiade*, che ho scelto perché, se letto nel suo contesto, mi sembra esemplifichi bene alcuni dei punti di vista da cui è possibile affrontare il tema della rappresentazione teatrale della gioia. L'*Olimpiade* è d'altra parte un'opera che, soprattutto per la conduzione accuratissima dell'intreccio, per il modo con cui, «insensibilmente»³¹, esso viene sciolto, ma anche per l'accurata mistione di patetismo ed eroismo, è considerata uno dei capolavori dei primi anni di Metastasio come poeta cesareo alla corte di Vienna³². Rappresentatovi infatti per la prima volta nel 1733³³, il dramma è ambientato a Olimpia, nel contesto delle gare, qui Clistene, re di Sicione, «eletto a presiedere a' giuochi»³⁴, ha posto in palio, invece dell'usuale corona d'alloro, la mano della figlia Aristeia, amante riamata di Megacle. Il loro

²⁹ DESCARTES 1953, § 93, p. 739.

³⁰ Cartesio, dopo aver affermato che, prese in sé stesse, amore e gioia sono preferibili a odio e tristezza anche se mosse da una opinione erronea (DESCARTES 1953, § 142), precisa che ciò è vero finché esse non portano ad agire: «car, en tant qu'elles excitent en nous le désir, par l'entremise duquel elles règlent nos mœurs, il est certain que toutes celles dont la cause est fautive peuvent nuire, et qu'au contraire toutes celles dont la cause est juste peuvent servir, et même que, lorsqu'elles sont également mal fondées, la joie est ordinairement plus nuisible que la tristesse, parce que celle-ci [...] dispose en quelque façon à la prudence, au lieu que l'autre rend inconsidérés et téméraires ceux qui s'abandonnent à elle» (DESCARTES 1953, § 143, pp. 762-763).

³¹ Così lo stesso Metastasio nell'esattissimo argomento premesso al dramma (METASTASIO 1943-1954, I, p. 579).

³² Per questa tradizionale valutazione dell'*Olimpiade* si può rimandare ai classici giudizi di Fubini in METASTASIO 1968, p. 13 («un dramma, che parve ai contemporanei, e per tanti aspetti anche a noi il suo capolavoro») e, con più ampiezza, di BINNI 1968, p. 494; ma vd. anche DEGRADA 1980, p. 160 per il quale essa «presenta come in trasparenza, in combinazioni e proporzioni poco meno che perfette, tutte, si direbbe, le componenti della poesia metastasiana: è una summa del suo mondo culturale e morale, e insieme un'antologia dei suoi temi e dei suoi miti, che furono (anche grazie a lui) i temi e i miti di un'intera stagione della cultura e del costume europei». Irrise invece errori e inverisimiglianze del dramma Calzabigi nella *Risposta di Santigliano* (in CALZABIGI 1994, II, pp. 494-496).

³³ Sull'*Olimpiade* e le sue vicende resta fondamentale MAEDER 1993; sulle prime rappresentazioni del melodramma, cui ne fecero seguito moltissime con le musiche di svariati compositori fino alla fine del Settecento, vd. TATTI 2016 (già in PERGOLES 2012, pp. 61-76); in particolare sull'intonazione di Vivaldi, la prima nota fuori Vienna, illuminante per contrasto alcune caratteristiche del testo metastasiano, la bella lettura di DEGRADA 1980. Sul testo rimaneggiato nel 1784 per la musica di Cimarosa, confrontato con quello originale e le sue fonti vd. BENISCELLI 2005.

³⁴ METASTASIO 1943-1954, I, p. 579.

amore, precedente all'inizio del dramma, non si era potuto compiere a causa dell'origine di Megacle, nobile ma ateniese e, come tale, invisibile a Clistene. Disperato di poter ottenere Aristeia in sposa, il giovane era quindi fuggito a Creta; qui, «assalito [...] da masnadieri»³⁵, era stato salvato da Licida, principe di Creta, del quale era divenuto amico. È proprio per Licida, a sua volta innamoratosi di Aristeia, per assolvere al proprio debito d'amicizia, che Megacle ha appena lottato a Olimpia conquistando, in vece e col nome dell'amico la donna che ama e che ora gli viene condotta e consegnata da Clistene. Allontanato con un pretesto Licida, Megacle e Aristeia quindi si incontrano, sola a solo. Siamo al principio della scena 9 del II atto, nel cuore del dramma:

MEGACLE (Oh ricordi crudeli!)
 ARISTEA Al fin siam soli:
 Potrò senza ritegni
 Il mio contento esagerar: chiamarti
 Mia speme, mio diletto,
 Luce degli occhi miei...
 MEG. No, principessa,
 Questi soavi nomi
 Non son per me: serbali pure ad altro
 Più fortunato amante.
 AR. E il tempo è questo
 Di parlarmi così? Giunto è quel giorno...
 Ma semplice ch'io son: tu scherzi, o caro,
 Ed io stolta m'affanno.
 MEG. Ah non t'affanni
 Senza ragion³⁶.

La situazione drammatica inscenata da questi versi, l'incontro/separazione di due amanti, è topica – come pure topica è la delusione di una gioia apparente³⁷ – ed è una situazione che Metastasio aveva già rappresentato sia in opere giovanili che in drammi cronologicamente vicini all'*Olimpiade*³⁸. Questa scena

³⁵ METASTASIO 1943-1954, I, p. 579.

³⁶ METASTASIO 1943-1954, I, pp. 606-607.

³⁷ Di «solito giocolino metastasiano inatteso» parla polemicamente Calzabigi a proposito de *L'eroe cinese* II.7, scena vicina a quella in esame dell'*Olimpiade*, in cui «nell'estasi di contento in cui è Sivieno [...] gli cambiano le carte in mano» (in CALZABIGI 1994, p. 488).

³⁸ Cf. il vicinissimo *Ezio* I.3 nel quale però la condizione emotiva dell'uomo e della donna è invertita rispetto all'*Olimpiade* e nel quale si apprezza una maggiore sobrietà dell'espressione d'amore («Ezio Cara, di te più degno | Torna il tuo sposo, e al volto tuo gran parte | Deve de' suoi trofei. Fra l'armi e l'ire | Mi fu sprone egualmente | E la gloria e l'amor: né vinto avrei, | Se premio a' miei sudori | Erano solo i trionfali allori. | Ma come! A' dolci nomi | E di sposo e d'amante | Ti veggio impallidir! Dopo la nostra | Lontananza crudel, così m'accogli? | Mi consoli così? FULVIA (Che pena!) Io vengo... | Signor... Ez. Tanto rispetto, | Fulvia, con me! Perché non dir "mio fido"? | Perché "sposo" non dirmi? Ah! tu non sei | Per me quella che fosti. FUL. Oh Dio! son quella; | Ma senti...

però, che non avrebbe mancato di riecheggiare in altre successive tragedie³⁹, resta esemplare per la sua semplicità: è la prima, nel suo genere, ad essere interamente costruita soltanto sulle due figure di innamorati e sul dilemma che li lacera (dividersi, lasciando che Licida abbia la mano di Aristeia, o, sposandosi, rendere Megacle «scellerato»⁴⁰), sviluppandosi quindi attorno al contrasto di due affetti opposti e al loro gradato evolversi. In termini cartesiani, per così dire, all'inizio della scena si trovano faccia a faccia gioia e tristezza, speranza e rimpianto. I due innamorati giungono infatti a parlarsi con aspettative e intenzioni del tutto diverse: Aristeia per dare libero sfogo alla ritrovata gioia amorosa, per completare l'unità di cui si sente parte, Megacle per dare all'amata «l'ultimo addio», spezzando definitivamente quel tutto⁴¹.

A queste due diverse prospettive, vincolate al presente di un bene da (ri)acquistare o da perdere – e alle altre, implicite, che costituiscono la ricchezza emotiva della scena e che emergerebbero a una più accurata analisi delle passioni via via agenti in ciascuno dei personaggi – Metastasio ne aggiunge però un'altra, indicata dal raffinato 'a parte' con cui la scena inizia. Quel «Ricordi crudeli», mormorato da Megacle, non è di per sé necessario all'azione né alla versificazione, ma ha un valore esclusivamente emotivo, facendo gravare sulla tensione già presente in scena e di cui il pubblico è già partecipe l'ulteriore peso del passato: Megacle, incontrando Aristeia ripensa ai momenti felici degli incontri d'amore a Sicione, quando l'unità degli amanti era completa e reale, una felicità che ora diviene tormento perché perduta per sempre. Si potrebbe dire che, in una sintesi davvero estrema del proprio rimpianto, Metastasio faccia dire a Megacle la stessa cosa che Francesca dice a Dante pellegrino nell'*Inferno* («Nessun maggior dolore | che ricordarsi del tempo felice | nella miseria»)⁴², ma anche osservare che l'ossimoro presentato in questa scena ed esplicitamente condensato nell' 'a parte' di Megacle – l'infelicissima felicità dell'incontro – mostra come il dramma sia, qui e quasi sempre in Metastasio, tutto interiore, tutto interno al mondo delle passioni dell'uomo e di ciò che esse fissano nel deposito della sua

Ah! genitor, per me favella»; cf. anche, ma con minore pregnanza, gli incontri di innamorati in *Semiramide* II.10, *Demetrio* I.13 e *Adriano in Siria* I.14 (tutti i passi citati in METASTASIO 1943-1954, I, pp. 198-199, 288-291, 439-440 e 544-546).

³⁹ Cf. *Ipermestra* I.3-4; *L'eroe cinese* II.8; (METASTASIO 1943-1954, I, pp. 1030-1032, 1180-1181).

⁴⁰ METASTASIO 1943-1954, I, p. 607.

⁴¹ METASTASIO 1943-1954, I, p. 608.

⁴² Come segnalato da MURESU 1985, p. 120, il celeberrimo passo dantesco era stato parafrasato dal giovane Metastasio nel *Giustino* (V.1) Ma vd. soprattutto le brevi note di Cartesio sul rimpianto in DESCARTES 1953, §§ 67 e, soprattutto, 209, pp. 727 e 793: «Le regret est aussi une espèce de tristesse, laquelle a une particulière amertume, en ce qu'elle est toujours jointe à quelque désespoir et à la mémoire du plaisir que nous a donné la jouissance; car nous ne regrettons jamais que les biens dont nous avons joui, et qui sont tellement perdus que nous n'avons aucune espérance de les recouvrer au temps et en la façon que nous les regrettons». Il motivo del rimpianto per una donna perduta, legato però ai luoghi dell'amore, sarà ripreso molti anni dopo ne *L'eroe cinese* II.1.

memoria. La dimensione temporale evocata da Megacle richiama, ancora una volta, il trattato di Cartesio e proprio per le osservazioni ch'egli vi svolge sull'utilità e sulla nocività delle passioni: la prima consiste «en ce qu'elles fortifient et font durer en l'âme des pensées, lesquelles il est bon qu'elle conserve, et qui pourraient facilement, sans cela, en être effacées», la seconda «en ce qu'elles fortifient et conservent ces pensées plus qu'il n'est besoin, ou bien qu'elles en fortifient et conservent d'autres auxquelles il n'est pas bon de s'arrêter»⁴³. Le parole di Megacle non sono quindi né casuali né gratuite ma, sottolineando il nesso fra passione e ricordo, aumentano da un lato lo spessore drammatico del personaggio e indicano dall'altro come siano le circostanze, il loro subito mutare, a conferire valore positivo o negativo alla passione, rendendo utile o dannosa la memoria dei pensieri che essa nutre⁴⁴. Il ricordo di Aristeia non può quindi essere cancellato dall'anima dell'amante poiché vi è reso durevole dalla più potente delle passioni positive, dalla più grande idea di felicità, quella dell'unione con il bene amato. D'altra parte la fissità nell'amore, nel suo pensiero e nel suo ricordo, ove non si riesca a reindirizzare l'anima verso un'altra specie di bene ravvivandola con altri pensieri e ricordi⁴⁵, non può che produrre, come adesso vedremo, il mutarsi della gioia in tristezza. Potrà forse sembrare eccessivo, ma in quel «Ricordi crudeli» sta buona parte dello sviluppo drammatico della scena e delle traiettorie dei due personaggi.

Il momento iniziale dell'incontro di Megacle e Aristeia, quello che qui ci interessa, si fonda comunque su un classico contrasto d'affetti – e delle corrispondenti prospettive temporali – di lei che vive nella gioia piena e inattesa di ritrovare l'amato e di ritrovarlo come futuro sposo e di lui che, al contrario, vive nel dolore lancinante e, fin lì, immaginato di ritrovare l'amata e di ritrovarla come futura sposa dell'amico cui deve la vita. Lo spazio della gioia è quindi ridottissimo, dura poche battute e pochi istanti, quegli istanti che separano Aristeia dalla conoscenza della realtà, dal massimo della felicità alla più cupa disperazione – «Io dalle stelle | Precipito agli abissi» dirà infatti poco dopo⁴⁶. L'incontro con l'amato cominciato con tanta gioia, passato attraverso la richiesta di Megacle di dar prova di virtù, la rivelazione per sua bocca della reale situazione, e, per due volte, dalla commossa ma inevitabile affermazione della necessità di separarsi, si concluderà, per lei, prima con un mancamento («Soccorretemi, o numi! Il piè

⁴³ DESCARTES 1953, § 74, p. 730 (ma cf. anche § 40, p. 715). Sull'importanza delle passioni, in particolare della *admiration*, per la fissazione dei ricordi cf. DESCARTES 1953, § 75, p. 730.

⁴⁴ Sulla variabilità delle circostanze in rapporto al variare delle passioni resta molto significativa la formulazione di *Temistocle* I.3: «Rasserrenati, o figlia: assai vicini | Han fra loro i confini | La gioia e il lutto; onde il passaggio è spesso | Opra sol d'un istante. Oggi potrebbe | Prender la nostra sorte un ordin nuovo: | Già son meno infelice or che ti trovo» (METASTASIO 1943-1954, I, p. 873).

⁴⁵ Per questa forma di controllo sulle passioni vd. *infra* pp. 172-173.

⁴⁶ METASTASIO 1943-1954, I, p. 608.

vacilla; | Freddo sudor mi bagna il volto; e parmi | Ch'una gelida man m'opprima il core! (*s'appoggia ad un tronco*)⁴⁷), poi con lo svenimento causato dal dolore della separazione («Soccorso!... Io... moro! (*sviene sopra un sasso*)»⁴⁸), una sorta di morte temporanea che è il culmine della drammaticità rappresentabile per il teatro tragico di Metastasio⁴⁹, che deriva dall'idea d'amore, nient'affatto metaforica, professata dalla giovane («Ah! senza te la vita | Per me vita non è»⁵⁰) e che, soprattutto, per quanto qui interessa, segna la metamorfosi di Aristeia, il suo passaggio dall'essere tutta gioia all'essere tutta tristezza.

D'altra parte in quei pochi istanti di felicità Aristeia esprime davvero la sua gioia e dà davvero una rappresentazione verbale di questa passione. La gioia, la gioia d'amore nel nostro caso, è l'espressione libera, eccessiva, iperbolica di una passione che sale alle labbra e tracima, rompe gli argini e le regole di un ragionevole eloquio. Non certo per caso qui Metastasio estrae dal suo sceltissimo vocabolario una voce baroccheggiante e per lui rarissima, «esagerar»⁵¹, che pre-

⁴⁷ METASTASIO 1943-1954, I, p. 608; i vv. citati, nei quali «l'eroina illustra analiticamente gli effetti fisici del dolore» (SALA DI FELICE 1983, p. 105) paiono effettivamente dipendere dalla descrizione di Cartesio delle alterazioni psicofisiche nella tristezza a causa della quale «le pouls est faible et lent, et [...] on sent comme des liens autour du cœur, qui les serrent, et des glaçons qui le gèlent et communiquent leur froideur au reste du corps» (DESCARTES 1953, § 100, p. 742).

⁴⁸ METASTASIO 1943-1954, I, p. 609.

⁴⁹ In Metastasio sono rarissime le morti di personaggi in scena e sempre legate alla conclusione infelice del dramma (per cui vd. *supra* la nota 3). Sullo svenimento vd. DESCARTES 1953, §§ 122-123, pp. 751-752: «La pâmoison n'est pas fort éloignée de la mort, car on meurt lorsque le feu qui est dans le cœur s'éteint tout à fait, et on tombe seulement ne pâmoison lorsqu'il est étouffé en telle sorte qu'il demeure encore quelques restes de chaleur qui peuvent par après le rallumer». D'altra parte, rappresentando uno svenimento a causa di un eccesso di tristezza amorosa Metastasio procede autonomamente, o quasi, rispetto a quanto sostenuto da Cartesio per il quale «entre les passions il n'y a que l'extrême joie» che possa produrre lo svenimento e sebbene sembri «qu'une grande tristesse qui survient inopinément doit tellement serrer les orifices du cœur qu'elle en peut aussi éteindre le feu, [...] on n'observe point que cela arrive, ou s'il arrive, c'est très rarement».

⁵⁰ METASTASIO 1943-1954, I, p. 608. Che Metastasio rappresenti l'amore ricambiato come unità e appartenenza alla stregua di quanto aveva scritto Cartesio è del resto la regola dei personaggi principali dei suoi drammi; vd. per esempio la coppia formata da Aminta e Elisa ne *Il re pastore*: in I.1 – idillico inizio della vicenda – la giovinetta, speranzosa di sposare presto l'amato, può affermare: «[...] Fra poco | Io non dovrò mai più lasciarti: insieme | Sempre il sol noi vedrà, parta o ritorni. | Oh dolce vita! Oh fortunati giorni! | Alla selva, al prato, al fonte | Io n'andrò col gregge amato; | E alla selva, al fonte, al prato | L'idol mio con me verrà. | In quel rozzo angusto tetto | Che ricetta a noi darà, | Con la gioia, col diletto | L'innocenza albergherà» (METASTASIO 1943-1954, I, p. 1121). In questi versi, che rimandano, con identico riferimento pastorale a quelli di *Demetrio* III.3 (per i quali però cf. *Bérénice* IV.5 in RACINE 1964, p. 506), le figure retoriche e le immagini di ripetizione valgono appunto a suggerire, con la circolare armonia che regna nell'universo arcadico, la perfetta unità degli amanti.

⁵¹ In tutto il *corpus* metastasiano 'esagerare' ha due sole occorrenze: questa dell'*Olimpiade* e, prima, in *Ezio* I.6 (METASTASIO 1943-1954, I, p. 205) in cui di nuovo è usata, da Onoria («[...] il suo poter non devi | Esagerar così») per indicare un'esaltazione immoderata di una persona, lì Ezio, di cui Varo ha appena detto: «Ognuno ammira | D'Ezio il valor: Roma l'adora: il mondo | Pieno è del

lude agli epiteti riservati al «fortunato amante»: i «soavi nomi», sono enfatici, non devono essere presi in senso proprio, ma ovviamente in senso metaforico (così, ad esempio, «luce degli occhi miei»), fanno parte di quella euforia, non del tutto razionale, che caratterizza l'espressione lirica, più o meno sincera, dell'amore⁵². La stessa Aristeia, del resto, ne aveva già dato ampia prova.

Non è infatti quello citato il primo incontro con Megacle. I due si erano, per caso, già imbattuti alla scena decima (e ultima) del primo atto – e prima di questo incontro Aristeia aveva lamentato che Megacle non si fosse presentato a lottare per lei (I.4); Megacle, invece, nel monologo precedente (I.9) aveva sperato di non doverla incontrare per non dover mettere alla prova la dolorosa scelta, già compiuta, fra la fedeltà all'amicizia o all'amore («[...] Voi soli ascolto, | Obblighi d'amistà, pegni di fede, | Gratitudine, onore. Altro non temo | Che 'l volto del mio ben. Questo s'eviti | Formidabile incontro»). Le parole e gli auspici di Megacle vengono quindi immediatamente contraddetti dall'incontro fortuito: i due si riconoscono alla vista, con stupore, quindi Aristeia, rianimata dalla speranza di poter appartenere a colui che ama, prorompe:

ARISTEA Megacle! mia speranza!
Ah! sei pur tu? Pur ti riveggo? Oh Dio!

nome suo; fino i nemici | Ne parlan con rispetto: | Ingiustizia saria negargli affetto».

⁵² VARESE 1950, p. 78 osserva però che «con un motivo che si ritrova nel Metastasio non solo, ma anche nel Marino, Aristeia recita tutte assieme a Megacle le parole dell'affetto, con una leggera punta di sorriso, se non di ironia, quel tanto che basta a sfumare l'amore nella tenerezza [...]». Un gruppo di frasi ha assunto quindi un valore unitario, e le parole sono state raccolte come se avessero il significato di un'unica espressione»; vd. anche AGOSTINELLI 1994, p. 244. D'altra parte, una messa in discussione delle promesse d'amore e una critica alla relativa retorica è rappresentata, nell'*Olimpiade*, dal personaggio di Argene che, nel primo atto, si vede abbandonata da Licida per Aristeia. In particolare vd. I.7: «Ecco lo stile | De' lusinghieri amanti. Ognun vi chiama | Suo ben, sua vita e suo tesoro: ognuno | Giura che, a voi pensando, | Vaneggia il dì, veglia le notti. Han l'arte | Di lagrimar, d'impallidir. Tal volta | Par che su gli occhi vostri | Voglian morir fra gli amorosi affanni: | Guardatevi da lor, son tutti inganni». Il tema ritorna anche sul finire di II.4: qui è Aminta, aio di Licida, a ricordare ad Argene: «[...] Al fine | Fosti l'idolo suo. Per te languiva, | Delirava per te. Non ti sovviene | Che cento volte e cento... | ARGENE Tutto per pena mia, tutto rammento. | Che non mi disse un dì! | Quai numi non giurò! | E come, oh Dio, si può, | Come si può così | Mancar di fede?» (METASTASIO 1943-1954, I, pp. 591, 601). Riflette su questo lessico amoroso BRIZI 2002, pp. 185-187; più in generale sulla terminologia dell'amore in Metastasio, impiegata con «precisione quasi tecnica» vd. soprattutto AGOSTINELLI 1994 (qui a p. 236) rispetto alla quale tuttavia non concordo sull'analisi di 'languire', almeno negli esempi discussi a p. 241 (fra cui anche *Olimpiade* II.4), cui è negata una specificità semantica all'interno dell'ambito erotico. Mi pare infatti che non rimandi indefinitamente alla «pena d'amore», ma che, sulla scorta di Cartesio (vd. DESCARTES 1953, §§ 119-120, pp. 750-751), individui quella «disposition à se relâcher et être sans mouvement», cioè una specifica manifestazione del desiderio amoroso per «une chose dont l'acquisition n'est pas imaginée comme possible»: nel caso di Licida il suo languore era ben motivato dall'impossibilità di sposare Argene e di dare quindi compimento al loro amore. Non condivisibile, per ragioni simili, anche l'interpretazione dell'uso di 'delirare' (AGOSTINELLI 1994, p. 246). Vd. anche TELVE 2005-2006, pp. 46 ss.

Di gioia io moro; ed il mio petto appena
 Può alternare i respiri. Oh caro! Oh tanto
 E sospirato e pianto
 E richiamato invano! Udisti al fine
 La povera Aristeo. Tornasti, e come
 Opportuno tornasti! Oh Amor pietoso!
 Oh felici martiri!
 Oh ben sparsi fin or pianti e sospiri!

MEGACLE (Che fiero caso è il mio!)

AR. Megacle amato,

E tu nulla rispondi?
 E taci ancor? Che mai vuol dir quel tanto
 Cambiarti di color? quel non mirarmi
 Che timido e confuso? e quelle a forza
 Lagrime trattenute?⁵³

La gioia è qui esplicitamente menzionata ma, anche perché aumentata dall'improvviso stupore e dalla risorta speranza cui si unisce⁵⁴, è accompagnata da palpitazioni che sembrano preludere, come di regola può avvenire, a uno svenimento («Di gioia io moro; ed il mio petto appena | Può alternare i respiri»)⁵⁵. L'affanno fisico, l'irregolarità della respirazione si traduce in una cascata di interiezioni: sebbene non sia qui opportuno dedicarsi a un'approfondita analisi stilistica, vale la pena osservare come la gioia – ma anche più sotto, la sorpresa – vi si esprima o con un periodare brevissimo, fortemente segmentato, oppure rompendo la misura del verso. In entrambi i casi, domina la paratassi e, se restano connessioni foniche – si vedano le numerose anafore e le rime –, saltano però i connettivi logici, tanto che, per dir molto, nel tentativo di dire tutto quello che il cuore le suggerisce, Aristeo parla in modo allusivo, comprensibile per il pubblico che è stato accuratamente informato di tutti gli antefatti, ma forse non del tutto per il suo interlocutore⁵⁶. Le sue esclamazioni («Tanto [...] richiamato invano [...] Udisti al fine [...] come opportuno tornasti») si riferiscono infatti e possono essere intese come riferite sia genericamente al suo amore per Megacle sia in modo più circostanziato all'occasione delle gare olimpiche che rendono effettivamente necessaria la presenza dell'amante per poter sperare ancora di essere felice.

Aristeo si comporta in modo del tutto prevedibile, considerate le passioni che la agitano: è infatti questa che abbiamo visto la regola nell'espressio-

⁵³ METASTASIO 1943-1954, I, p. 596.

⁵⁴ Sull'effetto moltiplicatore dello stupore sulle altre passioni vd. DESCARTES 1953, § 72, pp. 728-729.

⁵⁵ Vd. *supra* la nota 49.

⁵⁶ METASTASIO 1943-1954, I, p. 812.

ne verbale di passioni forti. Lo riassume benissimo l'aria del *Ciro riconosciuto* (1736) nella quale Arpalice replica alle sconnesse indicazioni con cui Mandane, principessa dei Medi, l'invia a cercare il figlio *Ciro* di cui le è stato annunciato l'arrivo, dopo quindici anni di lontananza, da Arpago, padre di Arpalice: «Basta così, t'intendo: | Già ti spiegasti appieno, | E mi diresti meno, | Se mi dicessi più. | Meglio parlar tacendo: | Dir molto in pochi detti | De' violenti affetti | È solita virtù» (I, 2)⁵⁷. Dunque la gioia, ad Aristeia come a Mandane, può togliere la parola o meglio sollecitarla a una fortissima contrazione rendendola confusa e malamente comprensibile. Né del resto, sostiene Arpalice, è questa una prerogativa della sola gioia, ma di tutti i «violenti affetti», definizione piuttosto precisa – come si potrà constatare se si ritorna al sunto minimale de *Les passions de l'âme* – che comprende – oltre l'orrore – appunto anche la gioia, dimostrando, come aveva ammonito Cartesio, la reale natura di quella che sarebbe una «passion agréable» che dovrebbe dare «à l'âme des pensées gaies et tranquilles»⁵⁸ quando si origina da ciò che comunemente è chiamato amore, dall'«agrément». Ce ne danno ulteriore dimostrazione proprio il recitativo e l'aria con cui Mandane chiude la scena successiva (I, 3) quando Arpago le rivela che rivedrà, sempre dopo tre lustri di separazione, anche il marito Cambise:

MANDANE

Numi eterni

Che impetuoso è questo
 Torrente di contenti! Oh figlio! Oh sposo!
 Oh me felice! Arpago, amico mio, io sono
 Fuor di me stessa; e nel contento estremo
 Per soverchio piacer lagrimo e tremo.

Par che di giubilo
 L'alma deliri;
 Par che mi manchino
 Quasi i respiri,
 Che fuor dal petto
 Mi balzi il cor.
 Quanto è più facile
 Che un gran diletto
 Giunga ad uccidere
 Che un gran dolor⁵⁹!

Lo stupore per l'annuncio dell'incontro col marito e il figlio, la lunghissima separazione dagli affetti più cari e la speranza, resa sicura dalla parola di Arpa-

⁵⁷ All'aria di Arpalice può essere affiancata la battuta della Mandane di *Artaserse* III.5: «Sogliono le cure lievi esser loquaci, | Ma stupide le grandi» (METASTASIO 1943-1954, I, p. 405).

⁵⁸ DESCARTES 1953, § 104, p. 744.

⁵⁹ METASTASIO 1943-1954, I, p. 813.

go, di riaverli entrambi nel medesimo giorno porta all'eccesso la felicità di Mandane: non semplice gioia, ma «impetuoso [...] torrente di contenti», «contento estremo», «soverchio piacer», «giubilo», un crescendo che pare spingerla ancor più vicino alla morte, o meglio allo svenimento, di quanto non capitasse ad Aristeia. Tuttavia, al di là d'un enfasi maggiore nelle parole di Mandane, si osserverà come i sintomi fisici e poetici della gioia siano quasi gli stessi per entrambe le donne, come pure per molti altri eroi metastasiani: alla difficoltà di respiro, di ragionamento e di parola, all'aumento del battito cardiaco, al venir meno delle forze, si aggiungono anche lacrime e tremore, effetti fisici che quasi sempre trovano puntuali riscontri nelle analisi fisiologiche di Cartesio e che sono immancabilmente descritti con versi insofferenti dei confini metrici o caratterizzati da un periodare brevissimo⁶⁰.

La gioia, per come la incontriamo nei personaggi femminili di cui ci siamo fin qui occupati, si presenta come un moto dell'animo estroverso ed espansivo che forza l'equilibrato procedere di sintassi e verso, rompendo le regole di una corretta comunicazione. È poi un affetto che non si sa nascondere o mascherare⁶¹, che conduce il soggetto ad arrischiarsi fuori di se stesso, che porta a slan-

⁶⁰ La gioia può infatti riconoscersi anche da altri segni: le lacrime come in *Demetrio* III.8 al momento del riconoscimento dell'eroe eponimo («FENICIO [...] credi a queste, | Che m'inondan le gote, | Lagrime di piacer»); gesti d'affetto come nel *Ciro riconosciuto* II.8 quando Mandane, incontrando finalmente il figlio ne lamenta la freddezza innaturale: «MANDANE Questi son dunque i teneri trasporti, | Le lagrime amorose, i cari amplessi | E le fraposte a' baci | Affollate domande?»; irrequietezza, sbadataggine e impazienza come ne *Il re pastore* I.6 in cui Elisa cerca Aminta per dirgli che il padre di lei consente alla loro unione e in cui si osservano i medesimi tratti di stile riscontrati nell'*Olimpiade*: «ELISA Oh lieto giorno! oh me felice! oh caro | Mio genitor! Ma... Dove andrò? Pur dianzi | Qui lo lasciai. Sarà là dentro (accennando uno de' tuguri pastorali) Aminta? | Aminta?... Oh stolta! Or mi sovviene; è l'ora | D'abbeverar la greggia. Al fonte io deggio, | E non qui ricercarne... [...] S'attenda, | E si riposi; io n'ho grand'uopo. (siede) Oh, come | Mi balza il cor! Non mi credea che tanto | Affannasse un piacere... [...] Ah, questo | È un eterno aspettar! (s'alza) No, non poss'io | Tranquilla in questa guisa | Più rimaner. [...] AMINTA Ah! ben mio, | Lasciami respirar. Pietà d'un core | Che fra le gioie estreme...». Al proprio tumulto interiore e alle sue contrastanti sensazioni dà voce Lisinga nell'aria de *L'eroe cinese* I.9: «Dunque, o Siveno, | Sempre teco vivrò? Dunque... Ah! con tanto | Impeto... affetti miei... | Al cor non vi affollate: io... ne morrei. | Agitata per troppo contento | Gelo, avvampo, confonder mi sento | Fra i deliri d'un dolce pensier. | Ah! qual sorte di nuovo tormento | È l'assalto di tanto piacer!» (METASTASIO 1943-1954, I, pp. 470, 837, 1126-1127, 1167-1168). Per gli effetti fisici della gioia vd. DESCARTES 1953, §§ 104 (sull'abbondante e rapido flusso di sangue che caratterizza la gioia e gli spiriti da esso prodotti), 115 (sui rossori prodotti dalla gioia), 118 (sui tremori che possono manifestarsi talvolta «en ceux qui désirent ardemment quelque chose»), 120-121 (sui languori), 122 (sugli svenimenti; vd. *supra* nota 49), 125 (sull'assenza di riso nelle grandi gioie), 128 e 131-132 (sulle lacrime e i gemiti), pp. 743-744, 748, 750-752, 754, 756.

⁶¹ Scrive Cartesio (DESCARTES 1953, § 115, p. 748) che, a causa dell'abbondanza di sangue nelle vene provocata dalla gioia, una delle sue manifestazioni è il rossore; ora, pur potendo dissimulare tutti i cambiamenti di espressione, «on ne peut pas si facilement s'empêcher de rougir [...] lorsque quelque passion y dispose, parce que ces changements ne dépendent pas des nerfs et des muscles [...] et qu'ils viennent plus immédiatement du cœur, lequel on peut nommer la source des

ciarsi verso l'altro e vuole, deve essere contagioso, ha cioè necessità di essere condiviso⁶² e si attende di essere corrisposto, cerca perciò nei segni fisionomici dell'interlocutore, nelle sue parole e nei suoi gesti una risposta identica. Non sorprende allora, se torniamo alla decima scena del primo atto dell'*Olimpiade*, che la mancata corrispondenza fra la propria immagine e quello che sarebbe dovuto essere il suo 'naturale' riflesso nell'amante insospettisca Aristeia. La descrizione dell'incoerente trasformazione espressiva sul volto di Megacle – che valgono anche come note di regia⁶³ – pone fin d'ora la gioia di fronte al suo contrario, preparando la grande scena drammatica di II.9. Nonostante ciò, in questa scena, la fiducia di Aristeia nel riaccendersi delle sue speranze di una vita felice accanto all'amato, sarà solo incrinata ma non infranta. E questo accade perché – ed è ciò che mi preme trattenere da questo passaggio –, in un animo totalmente occupato dall'amore qual è quello di Aristeia⁶⁴, nell'euforia dell'incontro amoroso, della ritrovata unità degli amanti, la gioia diviene un affetto totalizzante, che cioè non lascia spazio a una effettiva presa in considerazione della mutevolezza della realtà o, meglio, del fatto che sempre ci sono dei lati di essa che restano nascosti alla conoscenza. Perciò Aristeia nonostante i segnali contrari lanciati da Megacle e pur cercando, nel seguito di questa scena, di trovare spiegazioni possibili e ragionevoli allo strano comportamento dell'amante (la crede infedele? non la ama più?⁶⁵) giungerà convinta della fondatezza del proprio «contento» e ignara della situazione, apparentemente senza uscita, in cui si trova, fino alla metà del secondo atto e, anzi, persino di fronte al rifiuto dei «soavi nomi» da

passions, en tant qu'il prépare le sang et les esprits à les produire» (DESCARTES 1953, § 114, p. 748).

⁶² Un bisogno usato come scusa da Megacle che vorrebbe evitare l'incontro con Aristeia e che, subito dopo la gara, dice a Clistene di voler partire per avvisare il padre: «Signor, son figlio, | E di tenero padre. Ogni contento, | Che con lui non divido, | È insipido per me» (*Olimpiade*, II.6). Significativo è anche il raffronto con *Attilio Regolo* I.4 in cui Attilia, figlia dell'eroe eponimo, sente il bisogno di cercare l'amante per condividere con lui la gioia del ritorno a Roma del padre: «*ATTILIA* Ah! Licinio dov'è? Di lui si cerchi: | Imperfetta saria, | Non divisa con lui, la gioia mia. | Goda con me, s'io godo, | L'oggetto di mia fé, | Come penò con me | Quand'io penai». Molto chiara infine la scena iniziale de *Il re pastore*: «*AMINTA* Bella Elisa, idol mio, | Dove? *ELISA* A te, caro Aminta. [...] *AMIN*. Perché sola t'esponi all'insolente | Licenza militar? *ELI*. Rischio non teme, | Non ode amor consiglio. | Il non vederti è il mio maggior periglio. | *AMIN*. E per me... *ELI*. Deh! m'ascolta. Ho colmo il core | Di felici speranze, e non ho pace | Fin che con te non le divido» (METASTASIO 1943-1954, I, pp. 603, 981 e 1119).

⁶³ Ma, più profondamente, sul ruolo di queste descrizioni, frequentissime nei drammi metastasiani, per l'affermazione della supremazia della parola sulle altre componenti dello spettacolo vd. SALA DI FELICE 1983, pp. 105-109.

⁶⁴ Annota Cartesio a proposito del languore che «l'amour occupe tellement l'âme à considérer l'objet aimé, qu'elle emploie tous les esprits qui sont dans le cerveau à lui en représenter l'image, et arrête tous les mouvements de la glande qui ne servent point à cet effet» (DESCARTES 1953, § 120, pp. 750-751).

⁶⁵ Le stesse supposizioni che l'incredulo Tiridate proporrà a Zenobia la quale però si rivelerà essere effettivamente colpevole (cf. *Zenobia* II.3 in METASTASIO 1943-1954, I, p. 942); su questo dramma vd. più oltre.

parte di Megacle, convinta di non aver nulla più da temere, penserà, di primo acchito, a uno scherzo dell'amato.

4. La gioia è davvero allora, come già si era accennato, una passione cieca e aliena da dubbi: fondata sulla rappresentazione del possesso di un bene da parte di sensi fallaci, essa è in buona parte dei casi – quando cioè non si radichi in una verità – una forma di autoillusione, di inganno perpetrato dall'immaginazione. Di questa propensione all'autoconvincimento insito nella gioia dà un buon esempio, ancora nell'*Olimpiade*, il personaggio di Licida fortemente connotato da Metastasio, fin dall'inizio dell'opera, per il suo «violento | Spirito intollerante». Carattere istintivo e irragionevole, imprudente, insofferente di regole e limiti, incostante, Licida è sottoposto alla tirannia delle sue passioni, dell'immaginazione che gli presenta, come reali, successi e insuccessi fondati solo sulla speranza o il timore che si verifichino. Così, giunto Megacle ad Olimpia, è già sicuro della vittoria e del premio («Eccomi al fine | Possessor d'Aristea») e al vecchio aio Aminta che lo invita alla prudenza («Più lento, o prence, | Nel fingerti felice») ribatte con durezza, aggiungendo poi un'aria di comparazione, costruita con perfetta rispondenza dei membri, che restituisce benissimo il carattere del personaggio e che, per quanto qui ci riguarda, è davvero molto eloquente:

LICIDA Oh! sei pure importuno
 Con questo tuo noioso
 Perpetuo dubitar. Vicino al porto
 Vuoi ch'io tema il naufragio? [...]

Quel destrier, che all'albergo è vicino,
 Più veloce s'affretta nel corso:
 Non l'arresta l'angustia del morso,
 Non la voce che legge gli dà.
 Tal quest'alma, che piena è di speme,
 Nulla teme, consiglio non sente;
 E si forma una gioia presente
 Del pensiero che lieta sarà⁶⁶.

In un'anima irascibile qual è quella di Licida – e il paragone col «destrier» risulta perciò culturalmente significativo – la speranza agisce rendendo il soggetto del tutto sordo ai richiami della ragione («Non l'arresta [...] la voce [...] consiglio non sente») e fa sì che il desiderio, il pensiero della propria futura letizia, si trasformi in «una gioia presente», effettiva. Licida quindi porta all'estremo, e distorce, la concezione cartesiana della gioia trovando la «jouissan-

⁶⁶ METASTASIO 1943-1954, I, pp. 584-585.

ce» non nell'«opinion [...] de posséder quelque bien», ma in qualcosa di ancor meno saldo, cioè nella sola speranza di poterlo ottenere. A rigore, quindi, ci troveremmo al di fuori del confine tracciato dalla definizione cartesiana, ma d'altra parte la differenza è così sottile – in nessuno dei due casi vi è certezza di possedere qualcosa – che è opportuno far rientrare in questa analisi anche occasioni drammatiche e personaggi che si trovino proprio su quel confine o poco al di là di esso. Il ruolo dell'immaginazione nel processo che Licida descrive con precisione nei due versi finali dell'aria è allora importantissimo perché solo grazie a essa è possibile rendere presente e quasi tangibile ciò che sarebbe più corretto collocare soltanto in un dubbio avvenire. E che la preponderanza dell'immaginazione formi uno dei tratti distintivi di Licida trova ulteriore conferma nella scena ottava del primo atto nella quale egli rivela a Megacle perché gli abbia chiesto di partecipare per lui alle gare. Quasi raccogliendo l'involontario suggerimento dello stesso Megacle che, desideroso di sdebitarsi con l'amico, già si figura vincitore («Anelo, anzi mi sembra | D'esser già nell'agon. Gli emuli al fianco | Mi sento già; già li precorro; e, asperso | Dell'olimpica polve il crine, il volto, | Del volgo spettator gli applausi ascolto»), Licida, come già prima nel dialogo con Aminta, si abbandona al piacere d'immaginare la propria felicità coinvolgendo anche Megacle, oramai sgomento perché consapevole di dover cedere all'amico la donna che ama:

LICIDA Oh! se tu vinci,
Chi più lieto di me? Megacle istesso
Quanto mai ne godrà! Di': non avrai
Piacer del piacer mio?

MEGACLE Grande.

LIC. Il momento
Che ad Aristeia m'annodi,
Megacle, di', non ti parrà felice?

MEG. Felicissimo. (Oh dei!)

LIC. Tu non vorrai
Pronubo accompagnarmi
Al talamo nuzial?

MEG. (Che pena!)

LIC. Parla.

MEG. Sì; come vuoi. (Qual nuova specie è questa
Di martirio e d'inferno!)

[...]

LIC. Senti, amico. Io mi fingo
Già l'avvenir: già col desio possiedo
La dolce sposa

MEG. (Ah questo è troppo!)

LIC.

E parmi...

MEG. Ma taci: assai dicesti. [...] ⁶⁷

La proiezione immaginativa crea una realtà fittizia – qui, nei passaggi più sopra citati e altrove l’uso dei verbi ‘fingere’ o ‘formare’ è presso che tecnico – e uno sdoppiamento del soggetto che si osserva. Il piacere della visione dell’inizio della propria felicità matrimoniale – ma si noti come fin da subito Licida si concentri su aspetti sensuali disposti in *climax* ascendente: «il momento [...] che m’annodi [...] Al talamo nuzial [...] possiedo | La dolce sposa» – è poi offerto anche a Megacle, invitato a condividere lo stesso teatro mentale e quello stesso spettacolo in cui compare anche come attore – «Tu non vorrai | Pronubo...» –, sulla base della comunione di desideri e di volontà che caratterizza l’amicizia. Prigioniero della propria immaginazione e dei propri desideri che continua a scambiare per «gioie presenti» anche Licida, come Aristeia, giungerà al termine della scena convinto che la propria totale felicità non possa incontrare ostacoli e prendendo per buona la scusa con cui Megacle aveva giustificato la brusca interruzione delle fantasticherie erotiche dell’amico – la necessità di riposarsi per recuperare le forze prima della gara. Anzi, a rimarcare l’incapacità di Licida di cogliere i segni del turbamento di Megacle e la sua fiducia nel potere dell’immaginazione, si aggiunge, al momento del congedo, un’aria nella quale egli invita di nuovo l’amico a rasserenarsi con il pensiero della propria gioia: «Mentre dormi, Amor fomenti | Il piacer de’ sonni tuoi | Con l’idea del mio piacer».

La gioia confina quindi con l’illusione e con la fantasia delle quali condivide la fragilità come mostrano bene i passi esaminati e tratti fin qui quasi esclusivamente dall’*Olimpiade*. Ma, come già si è incominciato a intravedere, tutto ciò riguarda anche gli altri drammi e gli altri personaggi di Metastasio. La inanità di questa passione può essere affermata implicitamente come in *Ezio* nel quale la prima battuta dell’imperatore Valentiniano serve ad enumerare una serie di ragioni di felicità: «Godo ascoltando i voti | Che a mio favor sino alle stelle invia | Il popolo fedel: le pompe ammiro: | Attendo il vincitor: tutte cagioni | Di gioia a me. Ma la più grande è quella, | Ch’io possa offrir con la mia destra in dono | Ricco di palme alla tua figlia il trono»⁶⁸. Non una di tali ragioni si dimostrerà fondata: il popolo non ama affatto il potere tirannico di Valentiniano, la vittoria di Ezio si rivelerà causa di invidia, Fulvia non ama l’imperatore e non desidera affatto ascendere al soglio e infine Massimo, padre di Fulvia, a cui queste parole sono rivolte vuole vendicarsi di Valentiniano⁶⁹.

⁶⁷ METASTASIO 1943-1954, I, pp. 593-594; ma la stessa disponibilità a cedere alle seduzioni dell’immaginazione, che è caratteristica generale dei personaggi giovani, tocca anche Aristeia nel celebre inizio del II atto (METASTASIO 1943-1954, I, p. 598).

⁶⁸ METASTASIO 1943-1954, I, p. 195.

⁶⁹ Buona parte delle pretese di Valentiniano saranno rovesciate in II.13 (METASTASIO 1943-1954, I, pp. 229-233). Qualcosa di simile accadrà nel *Ciro riconosciuto* a Mandane che dopo le esultanze

contrata al termine del primo atto. Il suo confidente, Mitrane, scettico sul conto di Zenobia, impersona saggezza e razionalità, tratti che lo farebbero sembrare un personaggio degno di fede, sebbene qui, a conti fatti, egli risulti poi essere completamente in errore:

TIRIDATE [...] Zenobia è in vita:

Mitrane, io non sognai.

MITRANE Signor, gli amanti

Sognano ad occhi aperti. Anche il dolore

Confonde i sensi e la ragion. Si vede

Talor quel che non v'è: ciò che è presente

Non si vede talor. L'alma per uso

L'idea che la diletta a sé dipinge;

E ognun quel che desia facil si finge.

[...]

TIRI. Crudel Mitrane,

Io che ti feci mai? Deh la speranza

Non mi togliere almen.

MITR. Spesso la speme,

Principe, il sai, va con l'inganno insieme. (*parte*)

TIRI. Non so se la speranza

Va con l'inganno unita:

So che mantiene in vita

Qualche infelice almen.

So che sognata ancora

Gli affanni altrui ristora

La sola idea gradita

Del sospirato ben⁷².

Se quindi tutta l'umana prudenza e la conoscenza dell'universo delle passioni dispiegate da Mitrane possono andare incontro allo scacco, dimostrando come la realtà non sia mai prevedibile, restando sconosciuti gli anelli di cause e concause che, legati gli uni agli altri, ne determinano l'esito, nella scommessa alla cieca sul futuro rappresentata dalla speranza e dal desiderio, può capitare, come accade a Tiridate, che quel che un innamorato «si finge» sia vero, che la «sognata [...] idea» corrisponda alla realtà. Tuttavia persino le parole di Tiridate tradiscono la consapevolezza che si tratti di un'eventualità piuttosto rara cosicché all'esempio suo e di Publio può essere facilmente accostato, non solo per contrapposizione, quello dell'aria con cui Aspasia, in *Temistocle* I.12, accoglie la notizia che suo padre, Temistocle appunto, gode adesso del pieno favore del re di Persia, Serse: «Non so per troppa gioia ove son io. | È specie di tormento

⁷² METASTASIO 1943-1954, I, pp. 938-940.

| Questo per l'alma mia | Eccesso di contento, | Che non potea sperar. | Troppo mi sembra estremo; | Temo che un sogno sia; | Temo destarmi, e temo | A' palpiti tornar»⁷³. Oppure, per stringere tutto in un solo verso, si può ricordare la battuta di Antigono che di fronte a uno dei subitanei rivolgimenti di fortuna che scandiscono le azioni metastasiane può ben commentare «Sognai d'esser felice, e già son desto» (*Antigono* II.11)⁷⁴. Per concludere si può dire, parafrasando Mitrane, che, come «la speme», anche la gioia e la felicità vanno molto spesso «con l'inganno insieme».

Con ciò si può forse comprendere meglio la ragione più profonda della scarsa presenza e ancor più scarsa durata di questa passione sulla scena tragica di Metastasio. Esse dipendono non tanto dalle ragioni costruttive e d'economia drammatica sopra descritte, ma è piuttosto la natura di questa passione a essere causa di quelle. Così quel ripetersi di dramma in dramma, in modo presso che identico lungo tutto l'arco della carriera del poeta, di brevi, esplosivi momenti di gioia destinati però a ripiegarsi in un'immediata frustrazione sembra convenzionale ed estrinseco, ma ha invece origine all'interno della filosofia morale metastasiana, nell'idea di gioia e, ancor più in generale, nella concezione del rapporto fra l'anima dell'uomo e la realtà esterna del mondo. È uno schema, certo, ma in Metastasio è uno schema necessario.

5. Cercando di comprendere che cosa fosse la gioia e come si manifestasse, si è però tralasciato qualche importante dettaglio circa le condizioni che ne rendono possibile o meno l'espressione, dettaglio su cui conviene ora soffermarsi. Bisogna quindi tornare là da dove ci si è mossi, alla nona scena del secondo atto dell'*Olimpiade*. Come si ricorderà Aristeia dà inizio alle sue manifestazioni di contentezza alludendo a circostanze che l'hanno fino a quel punto impedito: «Al fin siam soli | Potrò senza ritegni» ecc. Nell'*Olimpiade* non ci sono parole di troppo e il riferimento è precisissimo. Basta infatti retrocedere di poco e rileggere la scena settima affinché tutto si chiarisca. Lì Aristeia viene consegnata dal padre Clistene al vincitore che ella, angosciata, crede essere Licida di Creta – così le è stato riferito perché con quel nome Megacle si è registrato fra i concorrenti ai giochi. Alla vista dell'amante in luogo di un principe che le è noto solo per essere stato l'amante dell'amica Argene⁷⁵, Aristeia rimane, di nuovo, ovviamente stupefatta. Interviene perciò il padre:

⁷³ METASTASIO 1943-1954, I, p. 885.

⁷⁴ METASTASIO 1943-1954, I, p. 1098.

⁷⁵ Cf. le scene I.4-5 e II.2-3 (METASTASIO 1943-1954, I, pp. 586-590 e 599-600); ma in tutte queste occasioni Aristeia, forse per l'orgoglio del suo grado e per la convinzione che i suoi mali e i suoi doveri, almeno in parte connessi, siano superiori a quelli di Argene il cui basso stato è garanzia di una pur «infelice libertà» (cf. l'aria che chiude II.3), fa mostra davvero di poco interesse per le pene d'amore dell'amica di cui è, pur involontariamente, causa.

CLISTENE Non più dubbiezza. Ecco il consorte a cui
 Il Ciel t'accoppia: e nol potea più degno
 Ottener dagli dèi l'amor paterno.

ARISTEA (Che gioia!)

MEGACLE (Che martir!)

[...]

CLIS. E voi tacete? Onde il silenzio? (*a Megale ed Aristeia*)

MEG. (Oh Dio!

Come comincerò?)

AR. Parlar vorrei,

Ma...

CLIS. Intendo. Intempestiva

È la presenza mia. Severo ciglio,

Rigida maestà, paterno impero

Incomodi compagni

Sono agli amanti. Io mi sovvegno ancora

Quanto increbbero a me. Restate. Io lodo

Quel modesto rossor che vi trattiene.

MEG. (Sempre lo stato mio peggior diviene).

CLIS. So ch'è fanciullo Amore,

Né conversar gli piace

Con la canuta età.

Di scherzi ei si compiace;

Si stanca del rigore:

E stan di rado in pace

Rispetto e libertà. (*parte*)

Clistene, in forza anche della propria esperienza, interpreta il silenzio di Aristeia e del falso Licida come pudore di giovani che si amano (o si ameranno), come soggezione verso di lui e verso il suo ruolo di padre e di re. La sua supposizione, pur fondata in condizioni normali, è, almeno in parte, erronea perché l'una tace anche per la stupefazione e per la gioia che, come ormai sappiamo, lasciano senza fiato e senza parole, l'altro per il tormento interiore dovuto al contrasto fra amore (per Aristeia), frustrazione (perché ciò che più vorrebbe gli è precluso), gelosia (verso Licida) e il dovere di dover arrecare lo stesso dolore che egli prova alla persona che ama – il suo «Come comincerò?» si riferisce a quanto dirà poi nella scena nona. Tuttavia, per quanto errato, il punto di vista di Clistene è importante poiché nella sua interpretazione il comportamento di Aristeia e Megacle/Licida non è ridotto a semplice verecondia⁷⁶, ma rinvia al più

⁷⁶ Così è invece nella situazione, affine, di *Siroe* I.5 in cui le battute di Emira/Idaspe («[...] io lo conosco. | D'Idaspe egli ha rossore. [...] Meglio è lasciarvi in pace. A' fidi amanti | Ogni altra compagnia troppo è molesta», METASTASIO 1943-1954, I, pp. 77-78) spiegano, in modo convincente

complesso spazio sociale in cui le emozioni devono esplicitarsi, alle limitazioni e ai condizionamenti che in quello spazio esse devono subire in ragione della diversità di grado, di ruolo o d'età delle persone presenti. Tutto questo è ben esemplificato dalle parole con cui Clistene che enumera le compagnie spiacevoli per gli innamorati: «Severo ciglio | Rigida maestà, paterno impero | [...] canuta età». Il silenzio di Aristeia e le parole di suo padre chiamano quindi in causa un codice di comportamento che qui, in questa specifica situazione non si trova ad essere effettivamente applicato, ma che non di meno è presente a tutti i personaggi e che da tutti è riconosciuto come valido. Esso deriva la propria autorità dalla tradizione talché l'accento di Clistene alla propria spiacevole esperienza giovanile, e quindi a quanto egli è ora disposto a concedere alla libertà e agli affetti della figlia, mostra certo l'innovazione nei comportamenti e nei modi di intendere ed esercitare l'autorità paterna, fornendo così maggiore profondità e varietà psicologica a un carattere altrimenti troppo irrigidito nei suoi ruoli istituzionali, ma indica anche il permanere, fra le generazioni, di uno stesso galateo che disciplina l'agire in pubblico e che comprime l'espressione degli affetti, di fatto relegandola in uno spazio sociale distinto. Proprio in virtù di tale galateo Clistene si sarebbe atteso fra i futuri sposi un cerimoniale fatto di saluti e parole d'apprezzamento ma, d'altra parte, egli si rende conto di peccare d'indelicatezza, sapendo che mal si accozzano «rispetto e libertà», gli obblighi e le convenienze sociali con le ragioni, le parole e i gesti dettati dalla passione amorosa. Perciò, andandosene col suo seguito⁷⁷, Clistene trasforma lo spazio pubblico in privato, consentendo che l'incontro fra i giovani «amanti» si possa svolgere nell'ambiente ad esso più consono, lontano cioè da occhi indiscreti⁷⁸. Seppure in negativo, questa scena rivela che per l'*ethos* dei personaggi di Metastasio, tutto settecentesco così come i costumi e la lingua⁷⁹, e per quello del pubblico

(cf. I.6), il comportamento di Siroe nei confronti della non amata Laodice come timidezza. Cf. anche *Semiramide*, I.9 (METASTASIO 1943-1954, I, pp. 269-270). Molto vicina alla scena dell'*Olimpiade*, che resta tuttavia la più ricca realizzazione di questa situazione drammatica, quella dell'*Achille in Sciro* I.13 in cui Licomede presenta alla figlia Deidamia il promesso sposo Teagene: «*LICOMEDE* Deidamia, or che ti sembra | Di sì degno consorte? *DEIDAMIA* I pregi, o padre, | Ne ammiro, ne comprendo; | Ma... *LIC.* Tu arrossisci! Il tuo rossor intendo. | Intendo il tuo rossor; | 'Amo' vorresti dir: | Ma in faccia al genitor | Parlar non vuoi. | Il farti più soffrir | Sarebbe crudeltà: | Restino in libertà | Gli affetti tuoi» (METASTASIO 1943-1954, I, pp. 768-769).

⁷⁷ Cf. la didascalia della scena 6 che prevede anche il «coro d'atleti, guardie e popolo» nel quadro dell'ambientazione fissato in I.4.

⁷⁸ Con l'uscita di Clistene resta, dal punto di vista drammaturgico, il problema della presenza sulla scena di Licida, prima di poter concentrare tutta l'attenzione sull'incontro dei due amanti, vero punto di svolta della tragedia: esso viene risolto da Metastasio nel corso della scena ottava del secondo atto con Megacle che convince l'amico a lasciarlo solo con Aristeia per poterle spiegare tutta la situazione.

⁷⁹ Scrive RAIMONDI 1979, p. 35, a proposito della lingua metastasiana, che vi sono «trasfigurati motivi, aneddoti, esempi della vita contemporanea, mentre il lessico restituisce, chiarissime, le parole chiave del linguaggio sentimentale e patetico di un salotto moderno».

nobiliare che assiste al dramma, rispecchiandovisi e proponendosi poi come modello per le altre classi sociali, è essenziale il mantenimento del decoro e con esso del proprio onore⁸⁰. Il prezzo da pagare per conservare un comportamento e un aspetto di vita che siano consoni al proprio grado e manifestino la propria appartenenza alla classe dominante è l'estromissione dalla relazione con gli altri di ogni manifestazione di un'emotività eccessiva, la rinuncia ad affermare il proprio sé, tanto più se si tratta del proprio sé innamorato.⁸¹ *Noblesse oblige*, come

⁸⁰ Metastasio scrive per una «società di tipo gerarchico feudale dove ha posto, accanto alla corte, un popolo che l'ammira e ne condivide, a distanza, gli ideali di comportamento» (RAIMONDI 1979, p. 37). Più precisamente, sulla fondazione e le caratteristiche di questo modello nobiliare fondato sull'idea d'onore rimando alle pagine, che mi sembrano ancora importanti e valide, di MARAVALL 1984.

⁸¹ Le limitazioni che riguardano le scelte dei personaggi metastasiani si radicano in quelle che circoscrivono la regalità, modello di comportamento per tutti, alla cui fondazione ideologica Metastasio dedica grandi sforzi durante e per il regno di Carlo VI – anche se poi «l'ideologia metastasiana del potere come clemenza (e costanza) e del potere come 'peso', avrebbe costituito una componente essenziale della cultura politica non solo dell'Austria teresiana ma dell'intera Europa di metà '700 (e oltre)» (GIARRIZZO 1985, p. 62). Fra i numerosi esempi possibili se ne vedano alcuni particolarmente eloquenti: *Ezio* (1728) in cui Onoria cerca prima di nascondere a Varo il proprio amore per Ezio rammentando «la distanza | Ch'è dal suo grado al mio» (I.6, in METASTASIO 1943-1954, I, p. 205, e cf. anche I.9, in METASTASIO 1943-1954, I, p. 209) quindi, ormai sola, depreca liberamente la «Importuna grandezza, | Tiranna degli affetti, e perché mai | Ci neghi, ci contrasti | La libertà d'un ineguale amore, | Se a difender non basti il nostro core?» (I.7, in METASTASIO 1943-1954, I, p. 206). Tutta la scena iniziale di *Artaserse* (1730) è costruita su questo tema: Arbace vi confessa alla principessa Mandane che «Giacché il nascer vassallo | Colpevole mi fa, voglio, ben mio, | Voglio morire o meritarti. Addio» e questa, sentendo accusato il padre che ricusa le nozze, può affermare: «Di qualche scusa | Egli è degno però, quando ti nega | Le richieste mie nozze. Il grado... Il mondo... | La distanza fra noi...» (METASTASIO 1943-1954, I, p. 360). Nel 1733 è la volta di *Demofonte* in cui Creusa, che ha appena fatto intravedere Cherinto la propria debolezza amorosa (II.7), una volta sola (II.8, METASTASIO 1943-1954, I, p. 668) depreca la propria condizione, cui però non sa rinunciare, che le impone di privilegiare il proprio grado alla virtù dell'amato: «Se immaginar potessi, | Cherinto, idolo mio, quanto mi costa | Questo finto rigor, che si t'affanna. | Ah! forse non ti parrei tiranna. | [...] Ma, destinata | Al regio erede, ho da servir vassalla | Dove venni a regnar? No, non consente | Che si debole io sia | Il fasto, la virtù, la gloria mia | Felice età dell'oro, | Bella innocenza antica, | Quando al piacer nemica | Non era la virtù! | Dal fasto e dal decoro | Noi ci troviamo oppressi, | E ci formiam noi stessi | La nostra servitù». Il tema della mitica uguaglianza dell'umanità delle origini si ripropone in contesti pastorali; non sorprende quindi che, molti anni dopo, nel 1751, il tema ritorni ne *Il re pastore* II.3: «AMINTA Ah! raggiungerla [*i.e.* Elisa] io voglio (*s'incammina*). | AGENORE Ferma, signor (*l'arresta*). AM. Perché? AG. Non puoi. AM. Non posso? | Chi dà legge ad un re? AG. La sua grandezza, | La giustizia, il decoro, il bene altrui, | La ragione, il dover» (METASTASIO 1943-1954, I, p. 1133). Ad Agenore è qui, e nel resto del dramma, affidata l'educazione regale di Aminta cosicché si tratta di un personaggio fededegno. Al proprio ideale di comportamento egli sacrifica, conseguentemente, la propria passione per Tamiri, che lo ricambia ma che, per volontà di Alessandro Magno – cui Agenore deve necessariamente sottostare – deve sposare Aminta. Solo nello spazio privato del soliloquio, nella scena vuota, egli sa di poter dare espressione alla propria sofferenza amorosa: cf. III.3 (METASTASIO 1943-1954, I, p. 1144): AG. Uscite al fine, uscite, | Trattenui sospiri, | Del carcere del cor; più nol contende | Al fin la mia virtù. L'onor, la fede | Son soddisfatti appieno: | Abbia l'amor qualche momento almeno. | Oh Dio, bella Tamiri, oh Dio...».

si sa. E gli obblighi di Aristeia svaniscono finalmente solo quando ella può dire «Al fin siam soli: | Potrò senza ritegni | Il mio contento esagerar»: come l'amore, anche la gioia e le sue esagerazioni possono abitare solo uno spazio intimo, ristretto, sottratto alla vista e all'udito altrui, alle leggi del decoro. Poiché si tratta di un punto di una qualche importanza, vale la pena fornire un controesempio. L'inizio di *Ipermestra* (1744) è tutto all'insegna della gioia: essa resta intatta fino alle battute iniziali della seconda scena in cui Ipermestra, nel giorno delle sue nozze con l'amato Linceo, decide di rivolgersi al padre Danao per ringraziarlo per aver consentito al suo amore:

IPERMESTRA Vadasi al genitor: dal labbro mio
 Sappia quanto io son grata, e sappia... Ei viene
 Appunto a questa volta. Ah! padre amato,
 Il don, ch'oggi mi fai, molto maggiore
 Rende quel della vita. Oggi conosco
 Tutto il prezzo di questa: oggi...

DANAOS Da noi
 S'allontani ciascun. (*Al seguito che si ritira*)

IPERM. Perché? M'ascolti
 Tutto il mondo, signor. Non arrossisco
 Di que' dolci trasporti,
 Che il padre approva; e a così pure faci...

DAN. Voglio teco esser solo. Odimi e taci⁸².

Diversamente dall'*Olimpiade* qui l'innamorata vorrebbe parlare ed esprimere la propria gioia – e si troverebbe nella situazione migliore quella di un colloquio semi-privato – ma è poi il padre che glielo impedisce. Danao taglia corto perché ha cose molto diverse, e per lui molto più importanti, da dire alla figlia – le imporrà infatti di uccidere Linceo la notte delle nozze –, tuttavia Ipermestra, sul momento, interpreta il suo fare brusco e l'allontanamento del seguito come un implicito ma netto rimprovero per il contenuto delle sue parole di ringraziamento poiché esse varrebbero anche come una pubblica affermazione del suo amore per l'amante, presto sposo. Di qui la convinta difesa delle «pure faci» che non possono dar occasione di pudore o vergogna e la rivendicazione addirittura di uno spazio pubblico per i «dolci trasporti» legittimati dall'assenso paterno⁸³.

⁸² METASTASIO 1943-1954, I, p. 1028.

⁸³ D'altra parte l'amore di Ipermestra per Linceo è fin da subito (I.1) presentato da lei stessa come frutto di passione e ragione: «Al par di me felice | Oggi non v'è chi possa dirsi. Ottengo | Quanto seppi bramar. Linceo fu sempre | La soave mia cura. Il suo valore, | La sua virtù, tanti suoi pregi e tanti | Meriti suoi mi favellar di lui, | Che a vincere il mio core | Dell'armi della ragion si valse Amore» (METASTASIO 1943-1954, I, p. 1027; su questo passo e questa specie d'amore vd. ACCORSI 1984, p. 115). L'amore è d'altra parte passione generalmente sospetta che produce vergogna: cfr. l'aria del re d'Egitto Amasi in *Nitteti* II.5 quando, di fronte alla nobiltà della pastorella Beroe che sceglie di sacrificare il proprio amore per il principe Sammete, può dire a questi: «Puoi vantare

La spontanea reazione di Ipermestra conferma che, nella mentalità e nel costume della società di cui gli eroi metastasiani fanno parte, l'amore, le parole e i gesti dell'amore, non hanno diritto di cittadinanza, non possono comparire sulla scena pubblica della corte. Se dunque è vero che i personaggi metastasiani hanno difficoltà nel dissimulare le passioni, soprattutto nel caso di passioni forti o, come nel caso di Ipermestra, pensano di poterle manifestare liberamente, ciò non significa che essi non abbiano ben presente un codice di comportamento piuttosto rigido, strettamente legato al loro grado che imporrebbe di nascondere pensieri e sentimenti⁸⁴. I confini sociali che impediscono il dispiegarsi delle passioni, e dell'amore in primo luogo, determinano anche la messa al bando della gioia soprattutto se, come nei casi che abbiamo brevemente esaminato, è gioia d'amore.

Gli esempi convergenti dell'*Olimpiade* e di *Ipermestra* in cui desideri e passioni eccedono o sembrano eccedere i confini sociali, mettono inoltre in luce un elemento di natura culturale che non può qui essere affrontato compiutamente ma cui mi sembra necessario accennare. Non credo che i drammi di Metastasio siano mai stati riletti da questo punto di vista⁸⁵, ma il conflitto fra giovani e vecchi, innamorati e norme sociali è un tema, raccolto dalla tradizione drammatica anteriore, ben presente e rilevante nel suo teatro che spesso mette in scena proprio la crisi del modello nobiliare d'antico regime caratterizzato dall'appartenenza ad uno stato, dagli obblighi che ne derivano in termini di regola e modo di vita, dalle qualità che richiede e che lo distinguono⁸⁶. Tale stato infatti, soprattutto nel caso di giovani rampolli di stirpe regale, è contrapposto alle necessità

le tue ritorte, | Fortunato prigioniero, | Tu che Amore hai condottiero | Sul cammin della virtù. | Tu non dèi, com'è la sorte | Di color che Amore inganna, | Arrossir d'una tiranna, | Vergognosa servitù» (METASTASIO 1943-1954, I, p. 1220).

⁸⁴ Sebbene Tito si lamenti della doppiezza di chi lo circonda – «in faccia a noi | La speranza o il timore | Su la fronte d'ognun trasforma il core» (*La clemenza di Tito* III.4; METASTASIO 1943-1954, I, p. 737) –, pochi dei personaggi metastasiani (vd. ad esempio Arpago in *Ciro riconosciuto*) sanno imporre a se stessi la maschera di dissimulazione che Madame de Maintenon afferma di aver imparato a indossare – e del resto nessuno di essi ne possiede la radicale negatività –, ma sanno tutti bene che le regole di comportamento impongono un certo grado di falsificazione (per l'accostamento con Laelos vd. GRONDA 1984, pp. 51-52). Su come celare le passioni e annullandone l'immagine e i segni esteriori vd. DESCARTES 1953, § 113, p. 748. Sull'impossibilità però di nascondere l'amore valgano le parole di Ulania che, ne *L'eroe cinese* II, 4, ha appena visto scoperti i suoi sentimenti da Minteo che l'ama: «Debole Ulania! i tuoi ritegni ha vinto | Al fine amor. [...] Celarmi | Doveva almeno. E di celar l'amore | L'arte dov'è? Fra i più felici ingegni, | Se alcun l'ha ritrovata, ah, me l'insegni!» (METASTASIO 1943-1954, I, p. 1172).

⁸⁵ Interessanti osservazioni in proposito però in ACCORSI 1984, pp. 114 ss. Il teatro metastasiano ha un ruolo marginale nella bella indagine socio-culturale condotta in PLEBANI 2012, a dispetto dell'importanza che gli è riconosciuta (vd. p. XXVIII), poiché tende a privilegiare testimonianze non letterarie e di livello non necessariamente elevato.

⁸⁶ Cf. almeno le scene emblematiche de *L'eroe cinese* I.4 e, soprattutto, di *Nitteti* II.4 e II.6 (METASTASIO 1943-1954, I, pp. 1161-1163 e 1217-1222).

individuali del sentimento e al merito della virtù, come accade, tipicamente, nel caso in cui ci si innamori di una persona eccellente ma di grado inferiore. Sempre la crisi si ricompone, grazie alle debite agnizioni, e l'armonia trionfa, ma, per quanto riguarda il destino particolare di alcuni personaggi, buona parte della tensione e delle potenzialità tragiche dei drammi di Metastasio, buona parte dell'auto-negazione della gioia individuale sta spesso proprio in quella crisi e nelle conseguenze che ne derivano⁸⁷.

6. Alla ragione d'ordine filosofico che determina, dall'interno della struttura morale del dramma, la breve durata e lo spazio ridotto della gioia nei testi di Metastasio, si può quindi aggiungere un'altra di ordine socio-comportamentale, che attiene alle regole della *fictio* scenica in quanto imitazione verosimile, per un pubblico settecentesco, di caratteri il cui reciproco rapportarsi è regolato da un'etichetta cortigiana e moderna. Se la prima ragione mette in luce, come si è visto, l'intrinseca instabilità della gioia, risposta emotiva imprudente e priva d'incertezze ma fondata su una conoscenza solo ipotetica del mondo e delle anime altrui e perciò sempre esposta al rischio della delusione, la seconda evidenzia la 'oscenità' del suo manifestarsi, il suo essere inadatta allo spazio pubblico, poiché gli effetti eccessivi ch'essa produce sull'anima, sul corpo, nelle parole e nei gesti di colui che la prova ne intaccano il decoro e l'onore alla cui salvaguardia presiede invece il codice di comportamento che disciplina la vita associata dell'aristocrazia e relega l'esibizione della soggettività, soprattutto per quanto attiene alla passione amorosa, in un ambito privato.

Vi è però una circostanza nella quale la gioia non soltanto può essere rappresentata, ma diviene una componente essenziale del dramma e necessariamente deve comparire sulla scena. I personaggi di Metastasio sono spesso chiamati a compiere azioni nobili, belle, generose al limite dell'umana virtù. A dispetto dei loro dubbi, delle loro resistenze e del loro tergiversare, dei loro errori causati da limiti caratteriali o conoscitivi, il dramma è condotto in modo che essi riescano a vincere se stessi e che tale loro virtù ottenga il meritato premio. In alcuni casi sono due, o più, i personaggi a dover agire virtuosamente e accade che nasca una competizione di virtù che si emulano e cercano di superarsi. Questa gara produce una specie di gioia che necessita di un pubblico.

⁸⁷ Vd. ACCORSI 1984, pp. 80-81: «Il Settecento [...] riconosce, attraverso uno storicismo che non può essere che relativizzante, la 'culturalità' anche dei sistemi dell'affettività e del comportamento [...] a relativizzare un concetto guida quale quello dell'onore, su cui quasi tre secoli precedenti avevano abbondantemente dissertato, facendone un assoluto, fondamento perenne della prassi esistenziale aristocratica, intervengono [...] importanti voci italiane». Fra queste – la Accorsi cita Scipione Maffei – vi è appunto anche quella di Metastasio.

È quanto accade, fra gli altri casi⁸⁸, in *Zenobia* (1740)⁸⁹, in cui l'eroina eponima sposatasi, per ordine del padre re d'Armenia, al principe ispanico Radamisto, che si è poi imposta d'amare, si trova ad aver tradito il primo amante, Tiridate «fratello del re de' Parti»⁹⁰, pur ritenendosi incolpevole («Non son io, – dirà – Tiridate, | Quella che ti tradì; fu il Ciel nemico, | Fu il comando d'un padre»)⁹¹. Questi, nella penultima scena del dramma (III.11), è in un'ottima posizione per volgere a suo favore tutta la vicenda: tiene prigioniero Radamisto, gli armeni gli offrono il loro regno – che a Radamisto e Zenobia spetterebbe – e potrebbe quindi far sua l'antica amante. Zenobia, dal canto suo, mostra la propria «fedeltà di consorte»⁹² andando dal geloso e adirato Tiridate, per chiedergli la liberazione dello sposo offrendogli in cambio il trono d'Armenia che i romani le hanno concesso:

TIRIDATE E l'ami a questo segno,
 Che m'offri per salvarlo in prezzo un regno?
 ZENOBIA Sì, Tiridate; e, s'io facessi meno,
 Tradirei la mia gloria,
 L'onor degli avi miei,
 L'obbligo di consorte, i santi numi
 Che fur presenti all'imeneo, te stesso,
 Te, prence, io tradirei. Dove sarebbe
 Quell'anima innocente,
 Quel puro cor che in me ti piacque? Indegna,
 Dimmi, allor non sarei d'averti amato?
 TIR. Quanta, ahi quanta virtù m'involò il fato!
 ZEN. Deh! s'è pur ver che nasca
 Da somiglianza amor, perché combatti
 Col tuo dolor questa virtù? L'imita,
 La supera, signor: tu il puoi; conosco
 Dell'alma tua tutto il valor. Lasciamo
 Le vie de' vili amanti. Emula accenda

⁸⁸ Cf. ad esempio *Ezio*, III.2 (METASTASIO 1943-1954, I, p. 238) in cui Onoria invita Valentiniano a cedere Fulvia come ella rinuncia all'amore per Ezio proponendosi consapevolmente come «esempio a seguir» per il fratello. Ancor più prossimo al passo di Zenobia discusso di seguito la celebre scena di *Demetrio*, III.3 nella quale Alceste rifiuta la proposta di Cleonice, che vorrebbe abbandonare il trono per vivere con lui come pastorella, con un'argomentazione che fa da precedente per quella di Zenobia concentrandosi proprio sulla gloria che i due amanti avranno dal sacrificio del loro amore in vista del bene del regno e dei popoli soggetti (METASTASIO 1943-1954, I, pp. 463-465, soprattutto alle pp. 464-465). Ma, più in generale, senza cioè che esso si inneschi fra due amanti, l'impiego del «meccanismo dell'emulazione [...] per condurre le vicende più intricate allo scioglimento felice» (SALA DI FELICE 2000, p. 197) è frequentissimo.

⁸⁹ Sul testo di *Zenobia* vd. l'analisi di MELLACE 2007, pp. 81-95.

⁹⁰ METASTASIO 1943-1954, I, p. 923.

⁹¹ METASTASIO 1943-1954, I, p. 966.

⁹² METASTASIO 1943-1954, I, p. 923.

Fiamma di gloria i nostri petti. Un vero
 Contento avrem nel rammentar di quanto
 Fummo capaci. Apprenderà la terra
 Che, nato in nobil core,
 Frutti sol di virtù produce amore.

TIR. [...]

Oh, come volgi,
 Gran donna, a tuo piacer gli altrui desiri!
 Un'altra ecco m'inspiro
 Spezie d'ardor, che il primo estingue. Invidio
 Già il tuo gran cor; bramo emularlo; ho sdegno
 Di seguirti sì tardo: altro mi trovo
 Da quel che fui. Non t'amo più: t'ammiro,
 Ti rispetto, t'adoro; e, se pur t'amo,
 Della tua gloria amante,
 Dell'onor tuo geloso,
 Imitator de' puri tuoi costumi,
 T'amo come i mortali amano i numi.

ZEN. Grazie, o dèi protettori! Or più nemici
 Non ha la mia virtù: vinsi il più forte,
 Ch'era il pensier del tuo dolor. Va, regna,
 Prence, per me; ne sei ben degno.

TIR. Ah! taci:
 Non m'offender così. Prezzo io non chiedo,
 Cedendo la cagion del mio bel foco;
 E, se prezzo chiedessi, un regno è poco⁹³.

Tiridate rinuncia quindi al suo amore così come Zenobia aveva rinunciato al suo, ma ciò che più conta è che la rinuncia a quel tutto di cui ci si era sentiti parte non è più qui causa di dolore, ma di gioia. L'immagine che quindi viene offerta dell'amore e della gioia è del tutto diversa da quella che si è vista nell'*Olimpiade* sebbene anche qui paia di assistere a qualcosa di simile, a un colloquio privato fra due amanti, all'addio definitivo al loro amore di un tempo⁹⁴. In realtà, non soltanto i due non sono soli – è infatti presente anche Mitrane saggio consigliere di Tiridate che abbiamo già incontrato –, ma le passioni che prendono forma in questa scena metastasiana sono molto diverse da quelle fin qui incontrate. Esse mutano per così dire di stato: Tiridate non dismette sem-

⁹³ METASTASIO 1943-1954, I, pp. 967-968.

⁹⁴ Nonostante il riecheggiamento di Zenobia di alcune parole pronunciate da Megacle in *Olimpiade* II.9 sarebbe più corretto accostare questa scena a *Zenobia* II.3 in cui si compie l'addio a Tiridate; *Zenobia* III.11 trova invece un parziale precedente nella conclusione di *Olimpiade* III.4 in cui Argene decide, emulando Megacle, di offrirsi come vittima in sostituzione dell'amato Licida (METASTASIO 1943-1954, I, pp. 621-622).

plicemente il suo amore per Zenobia ma, convertitosi («altro mi trovo | Da quel che fui»), lo sublima in «un'altra [...] Spezie d'ardor, che il primo estingue» cioè in una vera e propria devozione che è appunto quell'amore con cui «i mortali amano i numi»⁹⁵, Zenobia invece trasmuta la fiamma amorosa in «Fiamma di gloria». L'attraversamento della barriera del dolore e di quella forma di morte spirituale che è causata dalla rinuncia all'amore, dalla confessione di quella rinuncia, dalla forza d'infliggere all'amato un dolore che non merita chiedendogli di sopportarlo, conduce quindi Tiridate e Zenobia alla conquista di un aldilà luminoso di gioia e di gloria. Non si tratta di un passaggio facile o comune: Aristea, per restare all'esempio ormai noto di *Olimpiade* II, 9, di fronte a Megacle che le chiede di «dar di sua virtù l'ultima prova» cioè di contribuire al dovere d'amicizia e di gratitudine accettando l'amore per Licida, respinge nettamente questa prospettiva di eroico autosacrificio prima a parole, replicando «Eh! no: si cerchi | Miglior compenso. Ah! senza te la vita | Per me vita non è»⁹⁶, poi soccombendo agli effetti psicofisici del dolore con lo svenimento, immagine di una morte fisica che segna il prevalere del corpo sull'anima e l'impossibilità di vincere la propria passione. Quella di separarsi da Megacle non è mai per Aristea una possibilità concreta. Zenobia, al contrario, può presentarsi a Tiridate come modello di virtù da emulare perché già si trova sul cammino che gli addita, cammino diverso da quelle «de' vili amanti» che si lasciano vincere dal «dolor» e abbracciano la morte come facile via di fuga alla propria sofferenza. È un'opzione che ella ha consapevolmente rifiutato. Al rimprovero di Tiridate che l'accusa di non aver saputo morire di fronte alla necessità di accettare un marito diverso da quello scelto dal cuore, ella infatti ribatte fulminea: «io feci di più: t'ho abbandonato, e vivo». Il dramma di Zenobia e l'origine dell'orgogliosa «fiamma di gloria» con cui alletta e salva dal dolore Tiridate e se stessa sono in fondo tutti qui, nell'essere riuscita a sopravvivere alla propria dimidiazione.

La gloria ha qui allora un'importanza decisiva: questa «espèct de joie fondée sur l'amour qu'on a pour soi-même et qui vient de l'opinion ou de l'espérance qu'on a d'être loué par quelques autres»⁹⁷ permette infatti di trovare un'altra via d'accesso alla felicità. L'amore per l'amante e il desiderio del suo possesso sono sostituiti da quello per la fama propria e altrui («Della tua gloria amante, | Dell'onor tuo geloso»), all'immaginazione di un'unione perfetta e perenne,

⁹⁵ Tiridate esemplifica esattamente quanto scrive Cartesio a proposito di questa specie d'amore: «On peut [...] distinguer l'amour par l'estime qu'on fait de ce qu'on aime, à comparaison de soi-même; car [...] lorsqu'on le stime davantage, la passion qu'on a peut être nommée dévotion. [...] son principal objet est sans doute la souveraine Divinité [...]; mais on peut aussi avoir de la dévotion pour son prince, pour son pays, pour sa ville, et même pour un homme particulier, lorsqu'on l'estime beaucoup plus que soi. [...] en la dévotion l'on préfère tellement la chose aimée à soi-même qu'on ne craint pas de mourir pour la conserver» (DESCARTES 1953, § 83, pp. 733-734).

⁹⁶ METASTASIO 1943-1954, I, pp. 607-608.

⁹⁷ DESCARTES 1953, § 204, p. 791 (sulla *gloire* vd. anche DESCARTES 1953, §§ 66 e 206, pp. 727 e 792).

ormai impossibile, è ora sovrapposta quella di una celebrità che si espande nel tempo e nello spazio, dilatando i confini del soggetto e della coppia. L'affascinante prospettiva della gloria permette quindi di riorientare le passioni di Zenobia e Tiridate di dare loro un nuovo scopo, di proporre un nuovo bene da possedere e, con esso, una nuova specie di gioia.

Vale la pena osservare, a questo proposito, che questo riorientamento, la proposta di gareggiare in virtù, rappresentano una conquista anche per la principessa armena: in un precedente fortuito incontro (II.3) infatti Zenobia, temendo di irritarne lo sdegno contro Radamisto e temendo di non resistere alla vista del dolore dell'antico amante, aveva comunicato sì a Tiridate la necessità di separarsi e di non vedersi mai più («Sì gran periglio | Alla nostra virtù, prence, si tolga. | Questa già ci legò; questa ci sciolga), ma senza dirgliene il motivo. All'affannose domande del principe («Ma perché? Ma chi mai | T'invola a me?») ella aveva risposto giustificando il proprio silenzio sulla base di una severa disciplina delle passioni: «Non giova | Questo esame penoso | Che a sollevar gli affetti nostri; e noi | Soggiogarli dobbiamo. Addio»⁹⁸. Queste affermazioni, che condurrebbero tanto Tiridate quanto Zenobia a sicura infelicità, sono del tutto rovesciate in III.11 quando la virtù, su cui i due avevano fondato il loro amore («s'è pur ver che nasca | Da somiglianza...», «nato in nobil core»), non è più il mezzo della sua dissoluzione ma diviene l'oggetto di un'ardimentosa competizione («l'imita | la supera signor») che deve confermare l'unione degli amanti esaltandone il valore («Frutti sol di virtù produce amore»). Cosicché gli «affetti» non devono più essere «soggiogati» ma possono più intelligentemente ed efficacemente rivolti verso un altro oggetto, verso un'altra passione, trasformandosi e conducendo i due eroi verso la loro nuova e diversa gioia. Come vedremo meglio fra poco, l'ideale pedagogico di Metastasio si fonda proprio sull'accorto governo delle passioni e non sulla loro assurda soppressione e, d'altra parte, lo stesso consiglio proveniva da Cartesio il quale affermava che le passioni, soprattutto quelle più forti, non possono essere controllate direttamente dalla volontà ma «indirectement par la représentation des choses qui ont coutume d'être jointes avec les passions que nous voulons avoir», allegando poi un esempio che pare ritagliato sul caso di Zenobia: volendo infatti «exciter en soi la hardiesse [...] il ne suffit pas d'en avoir la volonté, mais il faut s'appliquer à considérer les raisons, les objets ou les exemples qui persuadent [...] qu'on aura de la gloire et de la joie d'avoir vencu»⁹⁹.

La gioia di Zenobia e Tiridate è appunto l'esultanza vittoriosa della virtù e dell'eroismo. È un «vero | Contento» opposto agli altri, falsi; è una gioia stabile poiché si fonda su un libero atto dell'uomo che impegna ciò che pienamente e

⁹⁸ METASTASIO 1943-1954, I, p. 943.

⁹⁹ DESCARTES 1953, § 45, p. 717, ma tenendo in considerazione delle precisazioni dei §§ 46-47.

solo gli appartiene cioè la propria volontà; non è illusoria perché non dipende dalle circostanze; non si manifesta con i sintomi di uno svenimento né toglie forze fisiche o spirituali ma, superate le difficoltà e il dolore della perdita, produce al contrario una spinta vitale. Se infatti la gara è l'espressione di uno sforzo e di un eroismo pienamente vitali e giovanili – così come giovani sono Zenobia e Tiridate e così come aveva annotato Cartesio nell'articolo 95 delle *Passions de l'âme* quando parla del «plaisir que prennent souvent les jeunes gens à entreprendre des choses difficiles», un piacere che viene proprio dalla difficoltà dell'impresa e dal «se sentir assez courageux, assez hereux [...] pour oser se hasarder à tel point»¹⁰⁰ –, d'altro lato il piacere della competizione, la gioia di immaginarsi come dotati delle migliori qualità non cessa nel presente, ma produce effetti anche in punti lontani del tempo: «Un vero | Contento avrem nel rammentar di quanto | Fummo capaci», afferma Zenobia proiettando la se stessa presente nel futuro di una se stessa anziana e felice, confermando ancora una volta quanto aveva scritto Cartesio circa il «contentement» del ricordo «des maux [...] soufferts», usuale nei vecchi, i quali «se représentent que c'est un bien d'avoir pu nonobstant cela subsister»¹⁰¹. Non dunque una gioia fissata nel presente, ma sempre precaria per gli incerti dell'«opinion» su cui si fonda, ma rivolta al futuro perché collocata in un vivace passato.

Inoltre la gioia che deriva dalla gara di virtù non deprime il decoro o l'onore ma anzi li esalta, cosicché non solo è pienamente ammissibile nello spazio pubblico, ma questo è il solo che davvero le convenga. D'altra parte come già suggerisce il gioco di sguardi implicitamente ed esplicitamente richiamato dalle parole e dall'immaginazione di Zenobia – lei che si propone come esempio da ammirare a Tiridate e che propone a se stessa e a Tiridate l'immagine della loro soddisfazione nel vedere i loro se stessi anziani che guardano con compiacimento all'eroismo dei se stessi giovani –, la fascinazione della virtù sta proprio nel piacere dell'essere visti ed è chiaro, fin nella definizione cartesiana, che la gloria è una passione intimamente spettacolare e teatrale poiché presuppone un pubblico che ascolta, vede, approva ed ammira le azioni compiute dall'eroe. Non è certo un caso allora che questa e altre simili scene giungano, generalmente, al termina del dramma e vedano presenti in scena più personaggi e, magari, anche il coro. Lo spettacolo della virtù e della gloria resterebbero altrimenti senza frutto mentre essi desiderano diventare mezzo di insegnamento: «Apprenderà la terra | Che, nato in nobil core, | frutti sol di virtù produce amore» afferma ancora Zenobia. Anche la gloria, che è una specie di gioia, vuole essere contagiosa,

¹⁰⁰ DESCARTES 1953, § 95, p. 740. Sulla *émulation* e sulla finalità della *hardiesse* vd. DESCARTES 1953, §§ 172-173, pp. 778-779.

¹⁰¹ DESCARTES 1953, § 95, p. 740. Vd. anche l'articolo sull'*allégresse*, «une espèce de joie en laquelle il y a cela de particulier, que sa douceur est augmentée par la souvenance des maux qu'on a soufferts» DESCARTES 1953, § 210, p. 793).

si attende una risposta coerente da parte del suo pubblico: esattamente come accade fra Zenobia e Tiridate, il suo spettacolo, per mezzo dello stupore, deve produrre emulazione, deve spingere a praticare il bene e a diffonderlo, assolvendo così alla propria funzione civile e sociale¹⁰².

Il finale esultante di *Zenobia* acquisisce poi ulteriore significato quando, sulla base di una vicinanza tematica, lo si accosti a quello, d'abissale infelicità, della *Bérénice* di Racine, luogo classico della tragedia del *grand siècle* e senza dubbio ben presente alla memoria di Metastasio¹⁰³. La regina, negli ultimi celebri versi della tragedia, respinge Antiochus amico e rivale di Titus chiedendogli però di non darsi la morte, ma di vivere, e invocando per sé e per i due uomini che la amano lo stesso identico valore di esempio che Zenobia propone a Tiridate per pungolarne la virtù ad affrontare il sacrificio dei propri affetti: «Vivez, et faites-vous un effort généreux. | Sur Titus, et sur moi, réglez votre conduite. | Je l'aime, je le fuis; Titus m'aime, il me quitte. | Portez loin de mes yeux vos soupirs et vos fers. | Adieu: servons tous trois d'exemple à l'univers | De l'amour la plus tendre et la plus malheureuse | Dont il puisse garder l'histoire douloureuse»¹⁰⁴. A dispetto della somiglianza della situazione drammatica e dell'invito a sforzarsi di vivere e a sopravvivere alla separazione, la ripresa metastasiana si caratterizza per una netta inversione di segno. Bérénice, Antiochus subiscono infatti il loro divenire parte di una storia esemplare e non attendono da ciò nessuna *gloire* che possa valere come compenso a una rinuncia che svuota la vita di valore e di senso. Questo vale anche per Titus che sa bene come vita e gloria si pongano per lui in antitesi («Je sens bien que sans vous je ne saurais plus vivre, | Que mon coeur de moi-même est prêt à s'éloigner, | Mais il ne s'agit plus de vivre, il faut régner»¹⁰⁵) spartendosi ormai l'una il passato e l'altra il futuro

¹⁰² Si veda la reazione di Mitrane («Anime generose!») e Fenicio («Oh qual piacer nell'alma mia s'accoglie!») in *Demetrio* III.13 (che replica, in parte, III.3) alle parole con cui Alceste, riconosciuto come Demetrio, e Cleonice gareggiano in generosità ascendendo al trono e donandosi reciprocamente amore e regalità: l'ammirazione e il piacere di chi assiste sul palcoscenico dovrebbe infatti trovare corrispondenza in quelli di chi assiste nel teatro.

¹⁰³ L'influsso dell'opera di Racine e di Corneille per la drammaturgia e la poesia metastasiana è un dato che tutta la critica dal Settecento a oggi ha rilevato, ma che resta da delineare nella sua completa fisionomia. Per quanto riguarda in particolare la *Bérénice* vd. le osservazioni su *Demetrio* in SALA DI FELICE 2001, pp.135-137; il ricordo del capolavoro raciniano, che affiora in più d'un passaggio di *Zenobia* III.11, incombe, fra l'altro, anche nelle prime due scene de *La clemenza di Tito* che inizia appunto prima che l'allontanamento di Berenice da Roma sia noto a Vitellia la quale trova nella gelosia una ragione ulteriore e decisiva per spingere Sesto prima alla congiura e all'assassinio di Tito, quindi, venuta a conoscenza della partenza della «barbara [...] regina» (I.1 in METASTASIO 1943-1954, I, p. 699), per ordinare all'amante di sospendere la trama regicida.

¹⁰⁴ RACINE 1964, V, dernière, p. 520. Il tema era già emerso, ma nelle parole di Titus, sul finire di IV.5, l'altra grande scena d'addio della tragedia: «Mais, Madame, après tout, me croyez-vous indigne | De laisser un exemple à la posterité, | Qui sans de grands efforts ne puisse être imité?» (RACINE 1964, V, dernière, p. 508).

¹⁰⁵ RACINE 1964, V, dernière, p. 507.

della sua esistenza. Al contrario in Zenobia il sacrificio diviene la radice di una gioia perfetta che rende comprensibile il dolore, che apre alla vita – su richiesta di Zenobia Tiridate finirà per sposarne la sorella – e che si estende a chiunque l'osservi.

Il distacco da un modello come quello raciniano nell'uso di un medesimo luogo retorico è significativo perché dà maggiore risalto alla scelta di un finale gioioso che non è più riducibile a elemento convenzionale, pur essendolo, ma che si fa portatore di un valore ideologico e letterario ben preciso che dipende direttamente dalla concezione metastasiana della tragedia. Quello stesso «desiderio di eroismo “spettacularizzato”» che anima Zenobia, Tiridate e molti altri eroi metastasiani è infatti indissolubilmente «legato all'idea metastasiana di moralità del teatro, della catarsi in particolare, consistente [...] nell'irradiazione contagiosa della virtù dalla scena alla sala; da intendersi questa come sineddoche del mondo»¹⁰⁶. La concezione metastasiana della *kàtharsis* è infatti molto diversa da quella proposta da Aristotele e dai suoi commentatori, italiani e francesi, fra Cinquecento e Seicento. La formulazione dello Stagirita risulta particolarmente ostica a Metastasio che, nel tardo ed apologetico *Estratto della Poetica d'Aristotile*, confessa di non comprendere perché la purificazione delle passioni, cioè, per lui, il loro asservimento a una finalità positiva¹⁰⁷, debba avvenire solo tramite terrore e compassione. Vale la pena rileggere per intero questa pagina, ben nota a chi si occupi di Metastasio, poiché vi si trovano come riassunti e riordinati alcuni dei temi che si sono toccati:

Ma quello che quello che meno d'ogni altra cosa intendo si è la ragione per cui le passioni del terrore e della compassione debbano essere i soli specifici rimedi in questa cura, e non tutti gli altri affetti umani da' quali le nostre azioni derivano. Sono pur le umane passioni i necessari venti co' quali si naviga per questo mar della vita e, perché sien prosperi i viaggi non convien già proporsi l'arte impossibile d'estinguerli, ma quella bensì di utilmente valersene, restringendo e allargando le vele, ora a questo ora a quello, a misura della lor giovevole o dannosa efficacia nel condurci al dritto cammino o nel deviarcene. Or, gli affetti nostri non si restringono al solo terrore ed alla sola compassione: l'ammirazione, la gloria, l'avversione, l'amicizia, l'amore, la gelosia, l'invidia, l'emulazione, l'avidità ambizione degli acquisti, l'ansioso timor delle perdite, e mille e mille altri che si compongono dal concorso e dalla mistura di questi, sono pure, anch'essi, fra quei venti che ci spingono ad operare e che conviene imparare a reggere, se si vuol procurar la nostra privata e la pubblica tranquillità. Ci

¹⁰⁶ SALA DI FELICE 2000, p. 190.

¹⁰⁷ Di questa idea, di pura origine cartesiana, si trovano tracce anche in testi di molto antecedenti all'*Estratto*: cf. i vv. 102-105 dei ternari satirici tratti da Brunelli dal ms. Quart. Ital. 6 e relativi al *Catone in Utica*: «[...] non è quello il saggio | Che estingue ogni passion, ma che destina | Alle passioni suo giusto viaggio» (METASTASIO 1943-1954, I, p. 1409).

dimostra la continua esperienza che lo spettatore, anche più malvagio, ammira i grandi esempi delle eroiche virtù, che secondano le utili o trionfano delle dannose passioni, e si compiace di vederle rappresentare. Quando veggiamo un innocente figliuolo sacrificare generosamente la propria gloria e la vita per la conservazione d'un padre, scordarsi un amico di se stesso per non mancare all'amico, posporre un cittadino la propria alla felicità della patria, rinunciare un beneficato, per non essere ingrato al suo benefattore, all'acquisto o d'un regno o d'un caro e degno oggetto delle più tenere speranze, trascurare un offeso la facile vendetta d'una sanguinosa ingiuria, ingiustamente sofferta, e non perdonarla solo all'offensore, ma porgergli la mano adiutrice in alcun suo grave pericolo; quando veggiamo (dico) le rappresentazioni d'azioni così lodevoli e luminose, s'ingrandisce l'animo nostro nella gloria della nostra specie che ne crediamo capace, ci lusinghiamo d'esser atti ancor noi ad eseguirle e, nutriti di così nobili idee, si può anche sperar che tal volta ci rendiamo abili ad imitarle¹⁰⁸.

La «cura» della catarsi serve quindi a educare lo spettatore al governo delle passioni non certo alla loro estinzione. Perciò, come si può desumere da quanto fin qui si è detto, l'esempio di persuasione proposto dal dialogo fra Zenobia e Tiridate (in III.11), tutto costruito attorno a un'argomentazione razionale ma attentissima alla creazione di nuovi spazi d'immaginazione e di desiderio e finalizzato a un utile impiego delle passioni, può essere letto anche come la rappresentazione scenica di un ideale educativo e letterario. Si osserverà allora che come l'elenco esemplificativo delle passioni di cui ci si può «utilmente valere» per raggiungere la felicità ne contiene quasi solo di positive (anche l'«invidia»: è quella che fa dire a Tiridate «Invidia | Già il tuo gran cor»), così pure le situazioni drammatiche menzionate – e che, ben inteso, rinviano tutte a drammi metastasiani – sono chiamate a rappresentare solo «eroiche virtù», i trionfi «delle dannose passioni», le «azioni [...] lodevoli e luminose» che hanno fortemente connotato – e agli occhi di molti critici in senso deteriore – l'universo letterario e morale metastasiano. Quelle di Metastasio però non sono, vale la pena ribadirlo, scelte drammaturgiche ovvie o subite come mera convenzione, ma sono deliberatamente messe in opera avendo di mira la commozione e l'educazione emotiva e morale persino del «più malvagio» degli spettatori, un obiettivo ch'egli intende raggiungere attraverso il compiacimento del bene, il piacere che si trae dalla sua rappresentazione, dal sentirsi colpiti dalle emozioni che suscita. Non dunque il terrore e neppure la compassione sono l'obiettivo conclusivo del testo, della sua rappresentazione e, dato il caso, della sua messa in musica, ma la gioia, un'emozione che, osservata da questo punto di vista, diventa un elemento centrale e indispensabile della drammaturgia di Metastasio. La vera gioia nel

¹⁰⁸ METASTASIO 1998, p. 79; ha accostato la parte iniziale di questa citazione all'ultimo capitolo de *Les passions de l'âme* di Cartesio SALA DI FELICE 1983, p. 177, mentre GRONDA 1984, p. 46, a un passo della *Ragion poetica* di Gravina.

suo teatro – o il «vero| Contento», per usare ancora le parole di Zenobia – è allora non tanto quella passionale, rappresentata raramente e fra le limitazioni del galateo, ma quella *émotion intérieure*¹⁰⁹ che scaturisce dal testo cantato o letto ed è quindi virtualmente onnipresente, quella gioia e quel contento intellettuali che, grazie al potere e al piacere della rappresentazione, si diffondono nella platea, nei palchi, fra i lettori, eccitando il pubblico, nobile o ignobile, sospeso fra autoillusione e desiderio d'emulazione, alla virtù, alla grandezza, alla gloria¹¹⁰.

Bibliografia

ACCORSI 1984

Accorsi Maria Grazia, “Metastasio e l’idea dell’amore”, *Italianistica* 13.1-2, 1984, pp. 71-124.

AGOSTINELLI 1994

Agostinelli Chiara, “Sul lessico amoroso dei melodrammi metastasiani”, *Studi linguistici italiani* 20, 1994, pp. 234-255.

ALFONZETTI 2001

Alfonzetti Beatrice, “Figurazioni sceniche e allegoriche del giuramento nei melodrammi di Metastasio”, in Sala Di Felice Elena, Caira Lumetti Rossana Maria (a cura di), *Il melodramma di Pietro Metastasio: la poesia, la musica, la messa in scena, e l’opera italiana nel Settecento*, Roma 2001, pp. 345-374.

AMBERT 1970

Ambert Anna Amelie, “Tasso, Guarini e l’opera”, *Nuova rivista musicale italiana* 4, 1970, pp. 827-840.

BENISCELLI 2000

Beniscelli Alberto, *Felicità sognate. Il teatro di Metastasio*, Genova 2000.

¹⁰⁹ Così Cartesio definisce le emozioni «qui ne sont excitées en l’âme que par l’âme même» quindi indipendenti dall’azione degli spiriti e, idealmente, svincolate dal corpo e dalle passioni ad esso legate; fra queste emozioni, molto importanti poiché «notre bien et notre mal dépendent principalement» da esse, deve essere ricordata la «joie purement intellectuelle» cioè quella «agréable émotion» prodotta dalla sola azione dell’anima, «en laquelle consiste la jouissance qu’elle [i.e. l’âme] a du bien que son entendement représente comme sien». Uno degli esempi più significativi di questa emozione è il piacere del sentire sorgere dentro di sé le passioni corrispondenti alla qualità dallo spettacolo proposto all’immaginazione da un libro o da un attore, piacere che unisce tanto alcuni personaggi metastasiani, quanto il pubblico che li osserva (DESCARTES 1953, §§ 147 e 91, pp. 765-766 e 738).

¹¹⁰ Su questi temi e, in particolare, sull’amor di gloria e a commento della pagina citata dall’*Estratto* di Metastasio restano fondamentali i passi di Caloprese riportati da GIARRIZZO 1985, pp. 49-51. Ma vd. anche il commento ad alcuni versi del *Parnaso accusato e difeso* (1738) che testimoniano la medesima concezione del teatro in RAIMONDI 1979, p. 30: il poeta «fa in modo che lo spettatore ritrovi nel personaggio se stesso, nobilitato, resto più bello di quello che la vita gli concedi di essere, iscritto in un cristallo senza appannature, che deve disporre ciascuno a una specie di sogno per ricondurlo poi, come attraverso una festa di stupori dolcemente assaporati, alle leggi dell’esistenza».

BENISCELLI 2005

Beniscelli Alberto, “Metastasio e Cimarosa: a proposito di alcuni contributi per una recente messinscena dell’*Olimpiade*”, in Sannia Nowé Laura, Cotticelli Francesco, Puggioni Roberto (a cura di), *Sentir e meditar. Omaggio a Elena Sala Di Felice*, Roma 2005, pp. 159-172.

BINNI 1968

Binni Walter, *Il Settecento*, in Cecchi Emilio, Sapegno Natalino (a cura di), *Storia della letteratura italiana*, VI, Milano 1968, pp. 466-508.

BRIZI 2002

Brizi Bruno, “Fingere per delinquere e fingere per ammaestrare. Un modello di teatro di poesia: *L’Olimpiade* di Metastasio”, in Bruni Francesco (a cura di), *La maschera e il volto. Il teatro in Italia*, Venezia 2002, pp. 179-202.

BRUSCAGLI 1988

Bruscagli Riccardo, “Il paradigma tassiano tra Gravina e Metastasio”, in Gallo Bruno (a cura di), *Forme del melodrammatico: parole e musica (1700-1800). Contributi per la storia di un genere*, Atti del Convegno dell’Istituto Universitario di Bergamo, Milano 1988, pp. 95-109.

CALZABIGI 1994

Calzabigi Ranieri, *Scritti teatrali e letterari*, 2 volumi, a cura di Anna Laura Bellina, Roma 1994.

CARUSO 2010

Caruso Carlo, “Metastasio e il dramma antico”, *Dionysus ex machina* 1, 2010, pp. 152-185.

DEGRADA 1980

Degrada Francesco, “Vivaldi e Metastasio: note in margine a una lettura dell’*Olimpiade*”, in Degrada Francesco (a cura di), *Vivaldi veneziano europeo*, Firenze 1980, pp. 155-181.

DESCARTES 1953

Descartes René, *Œuvres et lettres*, introduction, chronologie, bibliographie et notes par André Bridoux, Paris 1953.

DE VAN 1998

De Van Gilles, “Les jeux de l’action. La construction de l’intrigue dans les drames de Métastase”, *Paragone Letteratura* 49, 584-586, 1998, pp. 3-57.

DE VAN 2001

De Van Gilles, “Il groviglio dell’intreccio. Appunti sulla drammaturgia di Metastasio”, in Sala Di Felice Elena, Caira Lumetti Rossana Maria (a cura di), *Il melodramma di Pietro Metastasio: la poesia, la musica, la messa in scena, e l’opera italiana nel Settecento*, Roma 2001, pp. 161-172.

DI BENEDETTO 1995

Di Benedetto R., “Dal Metastasio a Pergolesi e ritorno. Divagazioni intertestuali

fra l'Adriano in Siria e l'Olimpiade", *Il Saggiatore musicale* 2, 1995, 2, pp. 259-295.

GALIMBERTI 1969

Galimberti Cesare, "La finzione del Metastasio", in *Lettere italiane* 21, 1969, 1, pp. 155-170.

GERHARD 1994

Gerhard Anselm, "Republikanische Zustände – Der *tragico fine* in den Dramen Metastasio", in Maehder Jürgen, Stenzl Jürg (a cura di), *Zwischen Opera buffa und Melodramma. Italienische Oper im 18. und 19. Jahrhundert*, Frankfurt 1994, pp. 27-65.

GIARRIZZO 1985

Giarrizzo Giuseppe, "Ideologia di Metastasio fra cartesianesimo e illuminismo", in *Metastasio*, Roma 1985, pp. 43-77.

LUCIANI 2016

Luciani Paola, «*Tutta la via è mar*». *Metastasio e le passioni*, Firenze 2016.

MAEDER 1993

Maeder Costantino, *Metastasio, l'Olimpiade e l'opera del Settecento*, Bologna 1993.

MANGINI 1987

Mangini Giorgio, "Le passioni, la virtù e la morale nella concezione tardo-settecentesca dell'opera metastasiana", *Rivista italiana di musicologia* 22, 1987, pp. 114-144.

MARAVALL 1984

Maravall José Antonio, *Potere, onore, élites nella Spagna del Secolo d'oro*, Bologna 1984.

MARCIALIS 1985

Marcialis Maria Teresa, "Il melodramma o le trasgressioni della tragedia", in Sala Di Felice Elena, Sanna Nowé Laura (a cura di), *Metastasio e il melodramma*, Padova 1985, pp. 225-46.

MELLACE 2007

Mellace Raffaele, *L'autunno di Metastasio. Gli ultimi drammi per musica di Johann Adolf Hasse*, Firenze 2007.

METASTASIO 1943-1954

Metastasio Pietro, *Tutte le opere*, 5 volumi, a cura di Bruno Brunelli, Milano 1943-1954.

METASTASIO 1968

Metastasio Pietro, *Opere*, a cura di Mario Fubini, Milano-Napoli 1968.

METASTASIO 1998

Metastasio Pietro, *Estratto dell'arte poetica d'Aristotile*, a cura di Elisabetta Selmi, Palermo 1998.

MURESU 1985

Muresu Gabriele, “Metastasio e la tradizione poetica italiana”, in *Metastasio*, Roma 1985, pp. 111-146.

PERGOLESI 2012

Roma 1735: Pergolesi e l'Olimpiade, in *Studi Pergolesiani/Pergolesi Studies* 7, 2012.

PLEBANI 2012

Plebani Tiziana, *Un secolo di sentimenti. Amori e conflitti generazionali nella Venezia del Settecento*, Venezia 2012.

RACINE 1964

Racine Jean, *Œuvres complètes. I. Théâtre – poésies*, présentation, notes et commentaires par Raymond Picard, Paris 1964.

RAIMONDI 1967

Raimondi Ezio, “«Ragione» e «sensibilità» nel teatro del Metastasio”, in Branca Vittore (a cura di), *Sensibilità e razionalità nel Settecento*, II, Firenze 1967, pp. 256-000.

RAIMONDI 1979

Raimondi Ezio, *Il concerto interrotto*, Pisa, 1979.

SALA DI FELICE 1985

Sala Di Felice Elena, “Virtù e felicità alla corte di Vienna”, in Sala Di Felice Elena, Sannia Nowé Laura (a cura di), *Metastasio e il melodramma*, Padova 1995, pp. 55-87 (poi in Sala Di Felice 2008, pp. 205-235).

SALA DI FELICE 1986

Sala Di Felice Elena, “Il desiderio della parola e il piacere delle lacrime nel melodramma metastasiano”, in Muraro Maria Teresa (a cura di), *Metastasio e il mondo musicale*, Firenze 1986, pp. 39-97 (poi in Sala Di Felice 2008, pp. 287-338).

SALA DI FELICE 2000

Sala Di Felice Elena, “Segreti, menzogne e coatti silenzi nella *Clemenza di Tito* del Metastasio”, in Columbro Marta, Maione Paologiovanni (a cura di), *Pietro Metastasio: il testo e il contesto*, Napoli 2000, pp. 187-201 (poi in Sala Di Felice 2008, pp. 237-259).

SALA DI FELICE 2001

Sala Di Felice Elena, “Osservazioni sulla meccanica drammaturgica di Metastasio”, in Sala Di Felice Elena, Caira Lumetti Rossana Maria (a cura di), *Il melodramma di Pietro Metastasio: la poesia, la musica, la messa in scena, e l'opera italiana nel Settecento*, Roma 2001, pp. 127-159 (poi in Sala Di Felice 2008, pp. 175-203).

SALA DI FELICE 2008

Sala Di Felice Elena, *Sogni e favole in sen del vero. Metastasio ritrovato*, Roma 2008

SPAGGIARI 1984

Spaggiari William, "Giuseppe Pezzana e l'edizione Hérissant delle opere di Metastasio", *Italianistica* 13, 1984, pp. 175-191.

TATTI 2016

Tatti Silvia, "Da Vienna a Roma: il viaggio dell'*Olimpiade*", in Tatti Silvia, *Poeti per musica. I librettisti e la letteratura*, Alessandria 2016, pp. 33-46.

TELVE 2005-2006

Telve Stefano, "Superficie e profondità nella lingua della *naturalezza* metastasiana", *La Fenice prima dell'opera* 8, 2005-2006, pp. 29-51.

VARESE 1950

Varese Claudio, *Saggio sul Metastasio*, Firenze 1950.

VARESE 1985

Varese Claudio, "Tempo e struttura nel dramma metastasiano", in *Metastasio*, Roma 1985, pp. 147-166.

WIESEND 1983

Wiesend Reinhard, "Metastasios Revisionen eigenen Dramen und die Situation der Opernmusik in den 1750er Jahren", *Archiv für Musikwissenschaft* 40, 1983, pp. 255-275.

Realtà, illusione, apparenza, finzione

Gioia e lieto fine nel *Filottete* di Sofocle

Sara Di Paolo

ABSTRACT: The aim of this paper is to investigate the relevance of the emotion of joy in the structure of Sophocles' *Philoctetes*, highlighting the language and the imagery involved. In the first part I analyse the themes connected to this emotion: friendship, rebirth from a condition similar to the death, but also the relation between deceptive discourse and production of joy. Secondly, I concentrate upon the only stasimon of the play, which articulate the change from suffering to a joyful destiny for the hero. Finally, in the third part the focus is on the happy ending of the tragedy and its correlation with Philoctetes' emotions.

ἐν τῷ φρονεῖν γὰρ μηδὲν ἥδιστος βίος,
ἕως τὸ χαίρειν καὶ τὸ λυπεῖσθαι μάθης.
Soph. *Ai.* 554-555

Il *Filottete* venne rappresentato per la prima volta nel 409 a.C. e appartiene dunque alla produzione poetica tarda di Sofocle: ciò traspare nella peculiare qualità artistica del dramma, in cui aspetti stilistici e formali innovativi si fondono a tratti che distinguono l'opera sofoclea¹. Si possono individuare influssi da più generi letterari: dalla tradizione epica, il cui mondo eroico è oggetto del dramma, a elementi 'romanzeschi' riscontrabili nell'isola incantata di Lemno²,

¹ Una critica letteraria su questa tragedia ha inizio con Dione Crisostomo (*Orazione* 52), il quale opera un confronto fra questo dramma e quelli, sul medesimo argomento, di Eschilo ed Euripide, di cui sono rimasti solo alcuni frammenti, consentendo non solo di conoscere in qualche misura le opere andate perdute, ma anche rilevando la specificità dell'opera sofoclea. Questa sembra ottenere il giudizio migliore per la sua qualità artistica e ne vengono messe in luce le profonde innovazioni che la rendono differente dalle precedenti (essa è infatti anche l'ultima ad essere rappresentata, dopo quella di Euripide del 431 a.C.). Si vedano, per il rapporto fra tradizione epica e opere tragiche, le osservazioni di JEBB 1883-1896, pp. xii-xx; PUCCI 2003, pp. xvi-xxi. Per *Filottete* come eroe sofocleo si veda KNOX 1966, pp. 117-142.

² Vd. GREENGARD 1987, pp. 34-49.

dalla presenza di una sola verità sacra e inalterabile a continui colpi di scena³ che danno costantemente l'impressione del mutamento. Tutti questi aspetti circondano e interagiscono con il profilo tragico di Filottete, in una complessa costruzione dai molteplici piani di lettura. Al centro dell'opera non ci sono gesti gravi e smisurati, ma l'attenzione sembra focalizzarsi sull'analisi del linguaggio⁴, sulle relazioni che i personaggi intessono fra loro e sul declinarsi del loro stesso carattere. Le possibilità espressive della parola e le sue diverse tipologie sono indagate in tutte le sfaccettature e nei risvolti etici ed emotivi: ci sono diversi tipi di discorso, che creano e insieme dissimulano nell'inganno, ed essi, più di ogni altra cosa, risultano decisivi nel far avanzare la vicenda. La stessa sfera emotiva dipende dalla peculiare costruzione del dramma e dalla sua dimensione retorica. La caratterizzazione psicologica ed etica si sofferma su diverse emozioni, le quali si succedono spesso in modo repentino, ottenendo una migliore esemplificazione attraverso il contrasto, e si associa agli scenari antropologici in cui, più in generale, si inseriscono i personaggi. Ampio spazio è riservato all'espressione della tristezza e della rabbia, insite nella realtà di sofferenza tragica di Filottete, ma, a ben vedere, un ruolo non secondario viene svolto dalla gioia.

D'altra parte la gioia costituisce un ingrediente concettuale spesso fondamentale nelle opere tragiche, la cui presenza contribuisce a quell'equilibrio emotivo dal finale effetto catartico attribuito a tale genere poetico e rituale insieme. Essa è forse il sintomo più evidente dell'insuperabile fragilità umana indagata dalla tragedia: si impone con prepotenza e altrettanto bruscamente si dilegua, adeguandosi allo scorrere della temporalità umana. Per questo diviene sinonimo di illusione, tematizzata attraverso la sua mancanza come oggetto di desiderio o di nostalgia, evocando una condizione di compiutezza che sembra inaccessibile ai personaggi nei limiti del dramma. I momenti felici, per quanto limitati, assumono anche il ruolo di rilevare una trama di legami affettivi fra i personaggi, alimentando la stessa azione tragica.

Tale emozione può sorgere in più momenti, riguardare sezioni di dialogo o canti del Coro, e associarsi a diverse tematiche esplorate da ogni singola tragedia⁵. L'interesse sofocleo sull'eroe nella sua singolarità implica un'attenzione alle emozioni ad esso attribuite e che seguono il suo destino: la gioia può venire

³ Vd. SEALE 1972, pp. 94-102.

⁴ Per un'analisi sulla centralità del tema del linguaggio nel corso dell'opera si veda PODLECKI 1966, pp. 233-250, il quale alle pp. 246-250 presenta inoltre un elenco dell'ampio e articolato lessico relativo alla parola e alla comunicazione nella tragedia.

⁵ Sulle modalità di espressione della gioia nella tragedia si veda SHISLER 1942, pp. 277-292; si mette in luce come i diversi autori, nonostante una difficoltà strutturale insita nel genere tragico nel rendere un tono gioioso, si siano serviti di vari espedienti di natura retorica, metrica e drammaturgica per rendere evidente sulla scena tale emozione.

tematizzata sia nei dialoghi intessuti dall'eroe sia in canti corali 'gioiosi', che costituiscono una peculiarità stilistica dell'autore.

La drammaturgia sofoclea ha reso Filottete un esempio estremo di solitudine ed emarginazione⁶, prigioniero di una spaventosa sofferenza fisica e mentale e posto in uno spazio associabile all'Ade. L'emozione della gioia traspare a partire dall'incontro con altri esseri umani, i quali, allo stesso tempo, lo riconducono al suo ruolo passato nel mondo eroico: essa implica e insieme problematizza la possibilità del mutamento e, anzi, di un capovolgimento di sorte. La gioia segna un simbolico processo di rinascita: attraverso l'instaurarsi di un legame di amicizia e di una dimensione dialogica Filottete si avvia a ricostituire la sua identità mitica. La dipendenza dell'emozione dalle parole pronunciate conduce però con sé un'altra serie di osservazioni: poiché la prima parte del dramma articola la finzione elaborata da Odisseo, si impone la questione del rapporto fra inganno ed emozione. Queste tematiche ricompaiono anche nel solo stasimo del dramma, in cui si può riscontrare un'allusione allo stilema sofocleo del canto gioioso. Il dato singolare è che la parabola emotiva, dopo il momento di gioia, non precipita nuovamente nel dolore e nel lamento, ma permane tale per la presenza di un finale lieto a chiudere la tragedia: questo sembra operare proprio quel mutamento e quella rinascita, la cui speranza era stata motivo di gioia in Filottete.

1. Motivi e dinamiche della gioia: rinascita, *φιλία*, inganno

Un primo momento in cui emerge sulla scena e nel lessico un'emozione di gioia è l'inizio del primo episodio, quando si realizza l'incontro fra Filottete e il gruppo di stranieri approdato a Lemno, composto dal giovane Neottolema, istruito da Odisseo, e il Coro di marinai. La reazione dell'eroe, prima alla loro semplice presenza, poi alle parole che permettono il dialogo, è di irrefrenabile entusiasmo⁷: l'instaurarsi di una comunicazione risponde al suo desiderio, interrompendo, dopo molto tempo, l'isolamento e l'immobile desolazione in cui vive. Si delinea sin da ora un'associazione tematica fra voce umana, amicizia ed emozione di gioia. Il comparire di tale emozione è resa da espressioni ben precise, ma non solo: anche la ripetuta descrizione dell'esistenza condotta sull'isola contribuisce a mostrare il verificarsi di un mutamento nel momento presente

⁶ Come osserva già Dione Crisostomo, una delle principali innovazioni sofoclee è l'aver reso l'isola di Lemno totalmente deserta; in Eschilo essa era abitata, così come in Euripide, in cui vi era anche un lemnio, Attore, che fungeva da intermediario fra l'eroe e la società umana. Da questo tratto nuovo ne discendono altri, tra cui l'estraneità del Coro, che plasmano un significato unico nel dramma.

⁷ Per la forte emozione che anima questi versi si veda REINHARDT 1989, pp. 185-187.

del dramma.

Si può notare come la gioia sorga e si specifichi in relazione a quanto esperito attraverso differenti sfere sensoriali. In primo luogo, è fondamentale il contatto visivo: l'iniziale stupore di Filottete, segnalato con uno strappo ritmico nel testo (il v. 219 ἰὼ ξένοι)⁸, di trovare altri esseri umani di fronte a sé lascia spazio ad un sentimento positivo per il riconoscimento delle vesti subito associate alla Grecia, la sua stessa patria. Questa immagine sembra funzionare come una folgorante apparizione, che si intromette nella sua condizione di cupa rassegnazione, incidendo di per sé come elemento di cambiamento (vv. 219-225). L'emozione gioiosa ha un riflesso linguistico nell'aggettivo che qualifica l'origine greca della veste: essa è definita προσφιλεστάτης⁹, da lui "amatissima", dove προσ- suggerisce maggiore intensità, evocando la direzione del sentimento, e -φιλεστάτης è indizio di come la gioia nasca dalla relazione. L'aggettivo implica il riconoscimento di qualcosa che appartiene già alla propria memoria e dimensione affettiva, portando con sé lo spettro emotivo della nostalgia per ciò che per lungo tempo è mancato e a cui ci si riaccosta, e infine struttura un rapporto di identificazione reciproca. Ritrovandosi di fronte ad un segno della sua amata Grecia, Filottete è riportato a qualcosa che individua lui stesso. Anche il suo apparire, animato dalla gioia e connotato da parole affettuose, causa un effetto di sorpresa e poi di distensione, poiché contrasta con la descrizione angosciata fatta di lui dal Coro. Si osserva poi un procedere retorico che si ripeterà in tutta la sezione: all'identificazione di qualcosa che lo scuote emotivamente, segue una domanda che avvicini ulteriormente l'oggetto di interesse. Vuole dunque

⁸ È possibile osservare come l'esclamazione ἰὼ ξένοι sia posta al di fuori del tessuto ritmico del trimetro giambico di questi versi: ciò traduce stilisticamente il turbamento dell'eroe e, allo stesso tempo, crea un effetto di sorpresa anche in chi ascolta. Parole pronunciate fuori metro saranno presenti anche in seguito nel dramma, ad esprimere i lamenti dell'eroe per l'attacco del suo male (cf. v. 736 ἰὼ θεοί). Per quanto riguarda l'interiezione ἰὼ, qui sembra indicare un forte stupore, ma spesso in tragedia traduce uno stato d'animo negativo e di dolore, venendo ripetuto come invocazione di aiuto o come lamento di sofferenza (vd. LSJ s.v. ἰὼ). In questo caso il suo utilizzo sembra creare un legame con il termine epico ἰών (v. 216), che identifica il grido che il Coro attribuisce a Filottete ancora lontano dalla scena. Per ἰὼ come esclamazione di gioia si confronti anche Euripide, *Ione* 1445 ἰὼ ἰώ, λαμπράς αἰθέρος ἀμπτυχαί e *Fenicie* 296 ἰὼ ἰώ (vd. SHISLER 1942, p. 280).

⁹ L'uso di questo aggettivo con prefisso implica una maggiore intensità rispetto alla forma semplice; in PUCCI 2003, p. 189, si mette in luce la significativa frequenza con cui viene adottato in questo dramma, anche in considerazione al fatto che non si tratta di un termine molto diffuso. Nel *Filottete* ricorre, oltre che qui, ai vv. 469, 532, 558, 587. A partire da questo momento ha inizio un addensarsi di termini con tema φιλ-, che sono presenti nei momenti che possiamo definire di gioia e sottolineano la causa per cui questa sorge nel dramma. Si veda ad esempio BLUNDELL 1989, pp. 195-196, e REDLING 1996, pp. 72-83, che mette in luce come la dimensione emotiva sia strettamente legata a quella della *philia* nel dramma. Per φίλος e termini derivati come indizi linguistici della gioia, vd. SHISLER 1942 p. 281.

che quelli parlino, così da poter sentire la loro voce e il suono della loro lingua¹⁰.

Ἴὼ ξένοι,
 τίνες ποτ' ἐς γῆν τήνδε ναυτίλω πλάτη 220
 κατέσχετ' οὔτ' εὖορμον οὔτ' οἰκουμένην;
 Ποίας πάτρας ἂν ἤ γένους ὑμᾶς ποτε
 τύχοιμ' ἂν εἰπών; Σχῆμα μὲν γὰρ Ἑλλάδος
 στολῆς ὑπάρχει **προσφιλεστάτης** ἐμοί·
 φωνῆς δ' ἀκοῦσαι βούλομαι. [...] 225

O stranieri! Chi siete, voi che per mare, su una nave, siete approdati a questa terra, che non ha un porto né abitanti? Di che patria o stirpe vi potrei mai dire giustamente? Perché la foggia delle vostre vesti è quella della Grecia, a me assai cara; voglio però sentire una voce.

Vedendo dunque le fattezze elleniche delle vesti del gruppo, sembra riconoscersi nell'identità che queste evocano e insieme però osservarsi di riflesso nello sguardo di coloro che le indossano: si vede diverso da loro e ha bisogno di giustificare il proprio aspetto esortando quelli a non avere timore di quanto vedono (vv. 225-228). Non devono avere paura, ma, al contrario, partecipare alla sua gioia e insieme provare compassione per una forma che non corrisponde a quella che riconosce per sé. Questi versi sono significativi perché danno rilevanza alla contrapposizione fra un aspetto esteriore spaventoso e repulsivo e identità effettiva che deve essere colta compiendo uno sforzo ulteriore. Al sottolineare come sia senza affetti presso l'isola (v. 228 *κάφιλον*), segue, con un'aliterazione che crea un legame sotteso fra i termini, una nuova esortazione¹¹ alla parola come segno di amicizia nei suoi confronti (v. 229 *φωνήσατ', εἴπερ ὡς φίλοι προσήκετε*, "parlate, se giungete come amici"). La risposta di Neottolemo è ridondante e limitata al dato che Filottete ha espresso il desiderio di conoscere: egli conferma la speranza trepida e travolgente dell'eroe, affermando la comune origine greca del gruppo (vv. 232-233 *Ἄλλ', ὦ ξέν', ἴσθι τοῦτο πρῶτον, οὐνεκα / Ἑλληνές ἐσμεν· τοῦτο γὰρ βούλει μαθεῖν*).

Il risuonare della voce di Neottolemo ricalca l'intonazione della lingua greca e i suoni pronunciati giungono a Filottete in modo sorprendentemente comprensibile, costituendo già di per sé, prima ancora del contenuto delle parole, la

¹⁰ Per il testo greco del *Filottete* di Sofocle si è adottato quello edito da DAIN, MAZON 1955-1960, così come per i versi degli altri drammi sofoclei citati nelle note.

¹¹ Molti hanno osservato come lo stile di questi versi di Filottete traduca una condizione emotiva turbata e impaziente, che si spiega con la descrizione che dà di sé e che si fonda sulla sua solitudine. Lui desidera una risposta (v. 230 *ἀλλ' ἀνταμείψασθ'*) e ciò è esasperato dall'incredibile e intollerabile silenzio che quelli continuano a protrarre. Il suo dramma è anche quello di non aver avuto per lunghi anni un suono in risposta alle sue parole: tutto ciò che ha sentito è l'eco della sua stessa voce carica di dolore (cf. v. 189).

risposta desiderata. La conferma della sua inquieta speranza si traduce in ripetute e più decise esclamazioni di gioia, che si soffermano su ciò che fa scaturire tale emozione, la voce umana e articolata secondo la lingua greca. Ancora una volta si può notare, dal punto di vista stilistico, come una forte allitterazione (al v. 234) contribuisca a tradurre musicalmente l'emozione, legando fonicamente i termini che ne sono la causa. In questo secondo momento è l'udito il senso attraverso cui l'anima di Filottete viene colpita dalla gioia: l'effetto del sentire parlare la lingua materna si spiega con la sua condizione di totale solitudine e di temporalità che procede senza svolte. La parola che sente pronunciare costituisce quindi, rispetto a tale scenario, una novità e una rottura, un ritorno nell'umanità del trascorrere articolato. Inoltre, anche in questo caso, si sottolinea l'importanza della relazione che la parola consente: proprio il prefisso *πρός-* in *πρόσφθεγμα* focalizza l'attenzione sulla comunicazione reciproca. Nello scambio dialogico che inizia a strutturarsi grazie alla risposta di Neottolemo, si può osservare un'altra importante tematica, relativa al legame fra parola ed emozione: il parlare umano, che nel suo semplice risuonare è rivelazione e fonte di rinascita, è anche lo strumento di una subdola manipolazione emotiva. Ciò che è oggetto di amore è la familiarità di un significativo linguistico riconosciuto come proprio, mentre il significato, trascinato dall'emozione, va in secondo piano, lasciando celata in sé la doppiezza¹².

ΦΙ. ᾿Ω φίλτατον φώνημα· φεῦ¹³ τὸ καὶ λαβεῖν
πρόσφθεγμα τοιοῦδ' ἀνδρὸς ἐν χρόνῳ μακρῷ. 235

Filottete O lingua tanto amata! Che gioia ricevere la parola di un uomo di tale origine, dopo lungo tempo.

Dopo questa esclamazione gioiosa, Filottete formula nuovi interrogativi che inseguono e specificano le sue speranze, i quali, attraverso un'impaziente anafora rivelano il suo entusiasmo. Il suo vivo interesse riguarda la causa, il desiderio, all'origine del viaggio intrapreso dal giovane, come dato che possa meglio chiarirne l'identità. In questo susseguirsi di domande, non manca un altro termine di affetto, attribuito al benevolo vento che ha fatto giungere quello fino a Lemno. Il soffio che ha guidato la navigazione è dunque definito anch'esso

¹² Su questi versi si veda il commento di Pucci 2003, pp. 189-190, che rileva l'emozione con cui la lingua greca viene celebrata.

¹³ Anche questa interiezione (φεῦ) deve tradurre nel testo e nel linguaggio l'emozione di gioia e sorpresa che si è impadronita dell'eroe, avendo spesso la funzione di esprimere un senso di sorpresa e ammirazione. A seconda del contesto può veicolare un significato opposto e accompagnare uno stato di rabbia o dolore, come avviene in questa stessa tragedia ai vv. 785: *παπαῖ, φεῦ* e 792: *φεῦ, παπαῖ*, nel momento di espressione del morbo. Si veda LSJ s.v. φεῦ.

“amatissimo”, per il beneficio che sembra avergli accordato, indirizzando favorevolmente gli eventi¹⁴.

Τίς σ', ὦ τέκνον, προσέσχε, τίς προσήγαγεν
 χρεία; τίς ὄρμη; τίς ἀνέμων ὁ **φιλάτος**;
 Γέγωνέ μοι πᾶν τοῦθ', ὅπως εἰδῶ τίς εἶ. 238

Quale necessità, figlio mio, quale ti ha fatto approdare e ti ha guidato? Quale desiderio? Quale vento, il più favorevole fra tutti? Dimmi ogni cosa, perché io sappia chi sei.

La risposta del giovane è concisa e contrasta stilisticamente con il domandare impaziente dell'eroe, soffermandosi solo sulla propria origine, nei termini di un codice aristocratico. Essa però è sufficiente a coincidere con qualcosa che appartiene all'eroe stesso e a causare nuovo e più forte entusiasmo (vv. 242-244). I termini di affetto, segno linguistico e testuale del sorgere dell'emozione di gioia, si ripresentano, concentrandosi questa volta attorno ai dati che specificano l'identità del giovane. Si tratta ancora di apostrofi, che si avvalorano come forma espressiva dell'emozione dell'eroe¹⁵, traducendone, con la potenza insita in questa forma, la genuina intensità. L'esaltazione e le espressioni usate mostrano indirettamente la 'correttezza' della risposta di Neottolema rispetto alle speranze nutrite dall'eroe: il suo contenuto tocca qualcosa di familiare a Filottete, come poi questo avrà modo di specificare. Ma anche per questa terza volta all'ondata emotiva seguono pressanti interrogativi, relativi al motivo del viaggio e al luogo di partenza.

ΦΙ. ὦ **φιλάτου** παῖ πατρός, ὦ **φίλης** χθονός,
 ὦ τοῦ γέροντος θρέμμα Λυκομήδους, τίνι
 στόλῳ προσέσχες τήνδε γῆν, πόθεν πλέων; 244

Filottete O figlio di un padre che mi è tanto caro e di una cara terra! O creatura del vecchio Licomede, per quale spedizione sei approdato in questo luogo e da dove navighi?

I versi immediatamente successivi danno però inizio ad una curva emotiva di segno contrario, causata anch'essa dalle parole di Neottolema. Come le pre-

¹⁴ Questa immagine del vento come parte attiva che guida lo svolgersi degli eventi costituisce un tema che si ripete nel corso del dramma e si associa al procedere 'a sorpresa' della trama. Esso, come anche questi versi mostrano, si inserisce nel gioco fra apparenza illusoria e realtà ulteriore di quanto accade ed è segno della sottesa presenza divina a cui, alla fine, è attribuita ogni cosa (cf. vv. 1449-1451). Per alcune osservazioni su questo tema si veda BLUNDELL 1989, p. 203 (nota 74).

¹⁵ Per l'apostrofe come modalità espressiva caratteristica di Filottete nel corso di tutto il dramma si veda NOOTER 2012, pp. 124-146.

cedenti informazioni da lui fornite erano riuscite ad alimentare la speranza e quindi a dar vita ad un moto gioioso, in modo analogo i discorsi ora pronunciati conducono l'eroe ad uno stato d'animo esattamente opposto. Questo si rivela in ogni caso significativo per comprendere, attraverso il contrasto, ciò che è motivo di gioia nel personaggio.

Filottete mostra stupore di fronte alla menzione di Ilio come luogo da cui proviene il giovane (v. 246 Πῶς εἶπας); questa gli offre però la possibilità di ricordare il proprio passato intrecciato a tale contesto bellico, evidente nel 'noi' dell'esercito in cui si inserisce (v. 247). Ma alla prospettiva che aveva forse iniziato a prendere forma, relativa ad una restituzione al proprio ruolo passato, succede un'amara disillusione, poiché Neottolemo nega una qualunque conoscenza della sua persona. In questo modo, dalla gioia di poter ritornare ad impersonare la propria esistenza vitale, precedente all'alienazione presso l'isola, ricade nel sentimento di disperazione proprio di tale luogo. L'intenso malessere nasce dal mancato riconoscimento da parte del giovane, che conferma i suoi timori e frustra ogni aspettativa positiva. L'impossibilità di incontro è la dimostrazione della morte simbolica a cui la permanenza presso Lemno ha costretto l'eroe e vede significativamente due momenti, che paiono costituire il rovesciamento degli snodi attraverso cui era sorta la gioia. Neottolemo afferma infatti di non poter riconoscere l'eroe con lo sguardo, poiché non lo ha mai visto (v. 250 Πῶς γὰρ κάτοιδ' ὄν γ' εἶδον οὐδεπώποτε;), né di conservare nella sua memoria il ricordo di un qualche sapere sul suo conto (vv. 251-253 ΦΙ. Οὐδ' οὔνομ' οὐδὲ τῶν ἐμῶν κακῶν κλέος / ἤσθου ποτ' οὐδέν, οἷς ἐγὼ διωλλύμην; / ΝΕ. Ὡς μηδὲν εἰδὸτ' ἴσθι μ' ὧν ἀνιστορεῖς)¹⁶.

I versi successivi, i quali si sommano ad altre descrizioni presenti nel corso del dramma, mostrano la condizione di Filottete prima dell'inizio dell'azione. I termini adottati e le immagini evocate sembrano caratterizzare la sua permanenza presso Lemno come un intervallo di oblio non diverso dalla morte¹⁷. In questo arco di tempo ha visto necessariamente annullato un consueto modo di vita, trovandosi in un luogo privo di società e di ciò che farebbe sussistere un'identità eroica. La nuova rassegna delle privazioni in cui vive si carica di più acceso dolore proprio nel contrasto con il momento di gioia appena svanito. Gli

¹⁶ In questi versi c'è un'insistenza semantica sui sensi della vista e dell'udito, i quali vengono fortemente negati per tutto ciò che riguarda Filottete: questa situazione si pone agli antipodi rispetto a quella che prevede un riconoscimento, determinando una dimensione emotiva di dolore. I termini adottati (come κλέος) hanno poi un ruolo significativo nel contesto eroico, la cui negazione costituisce un annullamento della figura stessa dell'eroe, nel momento in cui non esiste un suo pensiero o ricordo nella società.

¹⁷ La caratterizzazione dell'isola di Lemno nella drammaturgia sofoclea suggerisce un luogo 'altro', differente da quello abitato dai vivi, dunque immagine simbolica dell'Ade; per questo aspetto si veda SUSANETTI 2011, pp. 112-113, in cui inoltre si confronta l'emarginazione e l'impossibilità di comunicazione di Filottete con quella di Ifigenia in Tauride, nell'omonima tragedia euripidea.

aspetti che più emergono sono la solitudine e l'assenza di una figura amica, ai quali si aggiunge uno scorrere del tempo che però non presenta i gesti codificati di una temporalità sociale: il suo nutrimento dipende dalla casualità della caccia e i suoi giorni sono scanditi dagli attacchi di un morbo misterioso e ferino. La ferita prodigiosa si relaziona e contribuisce all'enigmatica animatezza della natura che lo circonda. Il suo procedere poi non è sicuro e dritto, ma storto e più simile ad un trascinarsi affaticato o al moto incerto di un bambino (cf. vv. 702-703). La sua casa è una caverna¹⁸ e il fuoco, la cui presenza costante e protetta indicherebbe di per sé un confine abitato da uomini, è assente se lui stesso non gli dà vita. La sua esistenza si consuma quindi in uno spazio che si qualifica progressivamente in modo sempre più inquietante; all'assenza di abitanti umani, probabilmente una radicale innovazione da parte di Sofocle, si aggiungono altre caratteristiche. L'isola ovviamente non ha spazi per approdare, dato che nessuno in realtà desidera mettervi piede (vv. 301-306). Anche quando però qualcuno vi arriva¹⁹ e si trova a stringere una comunicazione con lui, questa si rivela un'illusione, una reiterata frustrazione delle sue speranze di salvezza e di ritorno a casa (vv. 310-311 ἐκεῖνο δ' οὐδέεις, ἦνίκ' ἄν μνησθῶ, θέλει, / ὤσαί μ' ἐς οἴκουσ). In questi ultimi versi emerge come il suo unico desiderio sia quello di fuggire via da tale condizione venendo ricondotto in patria, mentre proprio la costante deviazione rispetto ad esso finisce con il costruire il lungo tempo della sua angosciosa permanenza presso l'isola.

Ma la parabola emotiva muta ancora nei versi successivi, nel momento in cui il lamento di Filottete sulla crudeltà a cui è stato costretto dai comandanti dell'esercito e da Odisseo trova la solidarietà del racconto di Neottolemo. Il racconto di quest'ultimo, in cui il falso si intreccia sapientemente a vicende effettive della sua biografia mitica, mostra dei punti di contatto con la storia dell'eroe,

¹⁸ Lo spazio della caverna può evocare significati opposti, di morte e nascondimento, una tomba, ma anche un luogo di attesa e poi rinascita: per questo sono significativi, anche dal punto di vista emotivo, gli spostamenti di Filottete rispetto a tale luogo. La sua descrizione ad opera di Odisseo nel prologo consente un suggestivo accostamento fra questa a 'doppia entrata' (v. 16) e quella che troviamo ad Itaca nell'*Odissea*, 13.102-112. GREENGARD 1987, pp. 41-43, mette in luce come il poema odissiacco si possa considerare un importante precedente per gli spazi di questo dramma, anche per la presenza di molteplici grotte, da quella di Calipso (ad es. *Odissea* 5.55-58) a quella del Ciclope (*Odissea* 9.216 ss.), nonché per l'episodio della discesa nell'Ade, tutte tappe del percorso di Odisseo. Nell'opera sofoclea la grotta, per di più posta al di sotto della terra, ricorre ancora come luogo solo negativo di annientamento in *Antigone* (ad esempio vv. 774-776 e vv. 885-888) ed *Elettra* (vv. 379-382, dove si tratta però di una minaccia che non avrà compimento).

¹⁹ Si può osservare come la frase pronunciata da Filottete risulti ambigua nella sua formulazione ipotetica, rendendo di conseguenza più inquietante il tempo trascorso sull'isola, in cui l'approdo di misteriosi stranieri sembra essere una fantasia della sua mente che non trova mai reale compimento. Cf. vv. 305-306 Τάχ' οὖν τις ἄκων ἔσχε· πολλὰ γὰρ τάδε / ἐν τῷ μακρῷ γένοιτ' ἄν ἀνθρώπων χρόνον. Inoltre torna nuovamente una certa insistenza sul lungo tempo trascorso sull'isola, la cui continuità è opposta all'attimo del tempo presente dominato dal mutamento e dalla vita. Segnalano tali aspetti JEBB 1883-1896, p. 59, e PUCCI 2003, p. 198.

soprattutto riguardo agli artefici della sua sofferenza, e un analogo sentimento di rancore per l'ingiustizia. Dopo la rivelazione della distanza, per l'assenza di un qualsivoglia sapere su di lui affermata da Neottolemo, si attua un nuovo avvicinamento, che risulta particolarmente rilevante per la successiva esternazione di gioia da parte di Filottete. Quest'ultimo identifica nelle parole del giovane, nei suoi propositi e nelle reazioni a quanto accadutogli uno schema in grado di accostarsi perfettamente e combaciare con il proprio carattere, nonché un uguale elemento ostile cui contrapporsi. Il riconoscimento avviene dunque ad un livello più profondo e nell'individuazione di un comune universo valoriale, nel momento in cui la storia narrata da uno può dar voce al dolore che appartiene anche all'altro: l'incontro e la corrispondenza vengono espressi dall'utilizzo del termine, assai significativo in questo senso, di *σύμβολον*²⁰ (v. 403).

Subito dopo Filottete apprende della fine di numerosi eroi appartenenti alla sua generazione, in relazione ai quali hanno preso forma la sua stessa identità e il suo passato (vv. 410-452)²¹: anche questo costituisce un significativo momento di presa di coscienza, permesso da Neottolemo. Filottete ricorda il valore e

²⁰ Vv. 403-406 Ἐχοντες, ὡς ἔοικε, *σύμβολον* *σαφές* / λύπης πρὸς ἡμᾶς, ὧ ξένοι, πεπλεύκατε, / καὶ μοι προσάδεθ' ὥστε γινώσκειν ὅτι / ταῦτ' ἐξ Ἀτρείδων ἔργα κᾶξ Ὀδυσσέως, "Avendo con voi, come mi sembra, un chiaro contrassegno del mio dolore, o stranieri, avete navigato fino a me e le vostre parole concordano con le mie, al punto che riconosco che queste sono le azioni compiute dagli Atridi e da Odisseo". Le parole di Neottolemo parlano di azioni che comportano immediatamente un riconoscimento da parte di Filottete: questo sapere condiviso li pone nello stesso orizzonte ed è il presupposto della loro amicizia. Ciò che funzionerà come simbolo, nella sua accezione anche concreta, sarà l'arco di Eracle. Tale termine ricorre in Sofocle solo qui e nell'*Edipo re* 221, in entrambi i casi in senso metaforico. In Euripide vi sono varie ricorrenze, che riguardano anche l'oggetto materiale (*Medea* 613) e che si inseriscono, come vuole la funzione dello strumento, in scene cosiddette di riconoscimento; particolarmente significativi sono i casi di *Ione* 1386, *Elettra* 577-578 (riferito alla cicatrice che contraddistingue Oreste), *Elena* 290-291 (anche qui dal valore metaforico, un sapere condiviso solo dai due sposi), *Oreste* 1130 (un'idea implicita, ma che crea accordo fra due soli individui), *Reso* 220 e 573.

²¹ Vd. DAVIDSON 2006, pp. 5-18, che rileva come probabile archetipo letterario di questa sezione *Odissea* 3. 103 ss., quando Nestore sta raccontando a Telemaco le vicende della guerra di Troia e gli eroi che vi persero la vita, e la confronta con altri due momenti di altrettante tragedie euripidee, ovvero *Elena* vv. 78-141 e *Ifigenia in Tauride* vv. 492-569. Mi sembra che risulti significativa la peculiare rielaborazione tragica del nucleo epico operata nel *Filottete*, soprattutto in relazione al tema del ritorno, che si scoprirà essere presente anche in questo dramma, e per il rovesciamento del ruolo informativo tra giovane e anziano. In secondo luogo, si potrebbe aggiungere come i tre personaggi tragici si caratterizzano per aver voluto raggiungere a Troia, ma essere stati tutti devianti da tale percorso per volere divino, giungendo in un luogo altro. Particolarmente significativo è forse il caso di Elena, la cui situazione è in apparenza opposta a quella di Filottete: l'eroe non viene riconosciuto da Neottolemo nella finzione ed è dunque pari ad un morto per l'oblio in cui si trova, Elena è immediatamente riconosciuta nel suo aspetto eppure la sua identità è differente, a causa della presenza del suo doppio. A differenza delle due figure femminili, è chiaro come Filottete fosse parte dell'esercito che doveva combattere ad Ilio, dunque il dolore per gli eroi morti si associa al legame di *philia* proprio di quel gruppo sociale, mentre nelle due donne riguarda i legami familiari, che sono posti in primo piano.

l'autentico eroismo di questa schiera di personaggi, contrapponendoli ad altre figure a loro volta parte del conflitto, ma di discutibile moralità. Egli sembra includere sé stesso nel primo gruppo, in modo tale che il compianto finisce con il coinvolgere anche la sua persona, sopraffatta da ciò che è più spregevole e vittima della medesima legge, secondo cui il bene è inesorabilmente vinto dal male. C'è dunque un legame fra la morte prematura di tali eroi ad opera di un destino divino e la sua segregazione presso l'isola, causata sia dall'azione di figure eticamente degeneri sia dal volere incomprensibile degli stessi dei (vv. 446-452).

Le successive parole del giovane, che mostrano il desiderio di allontanarsi dall'immorale contesto dell'esercito, riescono ad attrarre ulteriormente la fiducia dell'eroe, il quale chiede di essere sottratto una volta per tutte al suo doloroso isolamento (vv. 470-471 [...] μή λίπης μ' οὔτω μόνον, / ἔρημον ἐν κακοῖσι [...]). Neottolemo viene rivestito di un ruolo importante e guardato come una vera e propria figura salvifica, con il potere di interrompere la sua inquietante e non più sostenibile condizione. Questo viene definito come una guida (πομπόν) che può trasportarlo via dall'isola e, per certi versi, da una dimensione all'altra²² e insieme come messaggero (ἄγγελον), in grado di annunciarne il ritorno all'interno della società. Non sarebbe un nunzio 'tragico', che giunge ad informare di una morte avvenuta lontana, ma ricoprirebbe un ruolo opposto, conducendo la lieta notizia di un eroe ancora in vita. Rispetto ai personaggi elencati, che appartengono ormai all'Ade e al mito, Filottete potrebbe avere una via di fuga dalla morte. Neottolemo deve interrompere la mancanza e l'impossibilità di comunicazione fra l'eroe e il mondo, consentendo una decisiva svolta (resa anche con la rottura sintattica e con la ripresa al v. 550, νῦν δ') nell'esistenza paradossale in cui si trova.

In versi carichi di ambiguità e doppiezza, il Coro e Neottolemo alla fine accolgono la supplica dell'eroe (vv. 507-529). Arriviamo dunque ad un nuovo momento di gioia: esso si pone in continuità con i precedenti, adottando una terminologia simile e confermando i motivi scatenanti, e insieme ne propone un'ulteriore articolazione. L'entusiasmo sorge irrefrenabile proprio perché il desiderio incontra una possibilità di realizzazione, che segna, nel tempo presente, un mutamento radicale, per certi versi una rinascita. Quel singolo giorno, il giorno tragico, diviene per l'eroe il più felice, il più dolce fra quelli vissuti, e

²² Vv. 500-501 Νῦν δ', εἰς σὲ γὰρ πομπόν τε καὶ τὸν ἄγγελον / ἦκω. Si può forse osservare come il termine πομπόν costituisca un epiteto del dio Hermes, il quale, all'interno di questo stesso dramma, viene invocato da Odisseo con il verbo corrispondente (cf. v. 133 Ἑρμῆς δ' ὁ πέμπων Δόλιος ἠγήσασατο νῦν). Tale epiteto esprime la funzione di guida e genericamente mediatrice del dio (si tratta infatti di una divinità protettrice dei messaggeri, cf. Sofocle, *Trachinie* 620-621), e più nello specifico esprime il ruolo di condurre le anime dei defunti da una dimensione all'altra (ad esempio cf. Sofocle, *Edipo a Colono* 1547-1548 Ἑρμῆς ὁ πομπός). Un altro personaggio in grado di superare la morte e riportare qualcuno in vita è proprio Eracle, nell'*Alceste* euripidea (cf. v. 1139, vd. SUSANETTI 2001, p. 278).

ad esso si rivolge esprimendo la massima gratitudine (ᾠ φίλτατον μὲν ἡμᾶρ)²³. In secondo luogo, l'apostrofe di gioia viene indirizzata a Neottolemo, caratterizzato a propria volta da un aggettivo al superlativo (ἡδιστος δ' ἀνήρ): la sua presenza e promessa sono infatti la causa della differenza di quel giorno. I due aggettivi, dal medesimo significato, potrebbero essere intercambiabili rispetto ai nomi che specificano e ciò mostra la stretta dipendenza fra i due referenti della gioia. Infine, come terzo elemento di un'altra anafora, vengono coinvolti, anche se con minore enfasi, i membri del Coro (φίλοι δὲ ναῦται), inclusi nel medesimo vincolo che sta prendendo forma.

Come era avvenuto all'inizio dell'episodio, le espressioni che dicono lo stato emotivo dell'eroe implicano la presenza di una relazione. Si tratta di formule allocutive che individuano un legame positivo e che tradizionalmente, nel linguaggio tragico e non solo, spiegano un'emozione gioiosa. Dato il caso estremo dell'eroe, la formula va oltre la convenzionalità: il cambiamento si attua rispetto ad un passato di solitudine, in cui non aveva alcuno sguardo amico a lui rivolto (cf. v. 171 μηδὲ ζῦντροφον ὄμμα' ἔχων). In secondo luogo, la gioia è legata alla speranza di ricostituire un gruppo sociale e di essere reintegrato nel tipo di alleanza alla base di una comunità eroica, da cui era stato escluso e di cui si sta gradualmente riappropriando in termini simbolici di narrazione e di ricordo in cui porsi. Infine si evoca la necessità di una reciprocità e di una dimostrazione (v. 532 προσφιλή, ancora una volta il prefisso προσ-): la gioia per il beneficio concesso è tale che la parola non basta e l'eroe vorrebbe trovare un'azione che sia pari, al fine di rendere evidente e 'oggettivo' il vincolo di amicizia. La partenza imminente lo induce anche a rivolgere uno sguardo dietro di sé all'isola che sta lasciando e a salutare, anche a causa dell'emozione per la radicale svolta, quel luogo impossibile. Una simile sequenza si ripeterà anche alla fine del dramma, quando prima del viaggio dirà addio a Lemno e alla sua natura (cf. vv. 1452-1468). L'essere sopravvissuto a lungo in tale scenario assume improv-

²³ Si tratta di un'apostrofe di gioia frequente, anche se con delle varianti, nel teatro tragico; cf. Sofocle, *Elettra* 1224 ᾠ φίλτατον φῶς (che viene ripetuto identico al v. 1354, alla vista del pedagogo), espressione utilizzata nel momento in cui la donna comprende di avere di fronte a sé Oreste, ciò che rende quel giorno amatissimo in quanto motivo di svolta rispetto al suo doloroso tempo passato, in cui credeva che il fratello fosse morto. Sul confronto fra questi versi si veda anche CIANI 1974, pp. 43-44: in entrambi i casi ci si rivolgerebbe prima alla luce diurna che è testimone e fa esistere l'evento e poi si opera un legame con la persona che ne è responsabile. Anche i vv. 867 ss. (ᾠ φέγγος ...) permettono un confronto con l'*Elettra*, facendoci riflettere sul fatto che, al di là del riconoscimento, la gioia sembra sorgere per la riappropriazione di uno spazio identitario, rispetto al quale entrambi i personaggi sono stati emarginati e costretti ad un'esistenza ai limiti. Anche nell'*Elettra* uno dei motivi tematici era l'inganno, ma in quel caso il rapporto con la dimensione emotiva risultava differente: la gioia irrefrenabile della donna sorgeva con il dissolversi della finzione operata da Oreste, poiché il legame di *philia* era quanto nascosto dall'inganno e non il contrario, come nel presente dramma.

visamente valore, consentendogli un peculiare e sorprendente eroismo²⁴ e una fama esclusivamente sua. Nonostante emerga il dolore patito, allo stesso tempo traspare, nel lessico adottato, uno stato d'animo differente e positivo nella descrizione dell'isola, la permanenza presso la quale ha costituito la sua più alta impresa, che non ha termini di paragone. Egli vuole rivolgere un saluto, che viene caratterizzato in modo solenne (v. 533 προσκύσαντε)²⁵, alla terra in cui ha dimostrato un'indole forte (εὐκάρδιος), affrontando una sorte che, come dira poco dopo, per chiunque altro sarebbe stata intollerabile anche alla sola vista (v. 536 ὄμμασιν μόνην θέαν). In un attimo la solitudine è diventata eccezionalità della fama che lo attende: solo lui ha potuto fare ciò, accettando il paradosso di dover vivere insieme e quasi 'amare' il rigoglio dei suoi mali (v. 538 στέργειν²⁶ κακά).

ΦΙ. ὦ φίλτατον μὲν ἡμᾶρ, ἡῖδιοτος δ' ἀνήρ, 530
φίλοι δὲ ναῦται, πῶς ἂν ὑμῖν ἐμφανῆς
 ἔργῳ γενοίμην ὥς μ' ἔθεσθε **προσφιλή**;
 ἴωμεν, ὦ παῖ, προσκύσαντε τὴν ἔσω
 ἄοικον εἰσοίκησιν, ὥς με καὶ μάθης
 ἄφ' ὧν διέζων ὥς τ' ἔφυν εὐκάρδιος. 535

Filottete O giorno felicissimo! Uomo carissimo, cari marinai! In che modo potrei mostrarvi coi fatti che mi avete reso vostro amico? Andiamocene figliolo, ma dopo che entrambi avremo rivolto un saluto alle stanze di questa inospitale casa, perché tu conosca di che mezzi ho vissuto e come sono stato coraggioso.

La gioia spontanea e vivace mostra la fiducia che l'eroe nutre nelle parole del giovane, che promettono il superamento di una condizione ripetutamente definita come infelice. Il pubblico è però consapevole del fatto che questa emozione poggia su parole doppie e costruite in modo da sortire l'effetto che si sta appunto dispiegando sulla scena: la gioia è anche la reazione alla costruzione di Odisseo, utile a condurre la vicenda ad un esito prestabilito. Le opacità pur presenti nelle parole di Neottolema non sono colte dall'eroe, pronto ad interpretare quanto gli viene detto nel modo a lui più favorevole, ormai persuaso della salvezza che lo attende. La superficie del discorso è letta, per effetto dell'emozione provata, in modo da coincidere con le sue speranze, così come nella sventura narrata da Neottolema aveva trovato la propria.

Dopo la scena che presenta il personaggio del falso mercante (vv. 542-627),

²⁴ Emerge una sorta di riconoscimento da parte di Filottete della sua natura eroica, nei tratti che potrebbero essere considerati consueti per un personaggio tragico sofocleo (vd. Pucci 2003, p. 227).

²⁵ Vd. LSJ, s.v. προσκυνέω. Infatti ricorre anche in seguito al v. 657 προσκύσαι θ' ὡσπερ θεόν, come atto da compiere verso un oggetto divino e dunque sacro come l'arco di Eracle.

²⁶ Cf. Sofocle, *Edipo a Colono* 7-8 στέργειν γὰρ αἱ πάθαι με χῶ χρόνος ξυνῶν / μακρὸς διδάσκει, καὶ τὸ γενναῖον τρίτον.

la sezione che conclude l'episodio può considerarsi anch'essa significativa ai fini dell'esemplificazione della gioia e complementare ai momenti precedenti. Il racconto del mercante, a sua volta accuratamente elaborato da Odisseo, rivela l'approssimarsi ai due proprio di quest'ultimo, rendendo più urgente, agli occhi di Filottete, l'abbandono dell'isola. L'ossessione per la partenza viene però momentaneamente deviata dal giovane, che concentra invece la propria attenzione sul formidabile arco²⁷ che l'eroe ha con sé. Si tratta dell'arco donato da Eracle, il quale, a propria volta, lo aveva ricevuto da Apollo: uno strumento di origine divina, così come le armi di Achille, a cui il personaggio di Neottolemo specularmente rimanda. Intorno a questo oggetto si annodano, nel corso del dramma, molteplici tematiche, nonché differenti stati d'animo di Filottete: esso si inserisce dunque anche nei diversi momenti di concettualizzazione della gioia e nelle riflessioni su una condizione di vita felice. Il fatto che sia soprattutto l'instaurarsi di un vincolo di *φιλία* ad essere motivo di gioia viene confermato proprio in questo passo in cui si opera uno scambio. Se in precedenza Filottete aveva affermato di voler mostrare nei fatti la propria gratitudine (cf. vv. 531-532), ora ciò avviene con la possibilità per Neottolemo di entrare in contatto con il prezioso arco. Anche tale oggetto rientra però nella duplicità della situazione presente e nella complessa dinamica emotiva: l'arco è il fine principale dell'inganno verso Filottete, ma è anche lo strumento che, in questo passaggio, deve esprimere simbolicamente il legame positivo sorto fra l'eroe e Neottolemo. Si anticipa inoltre un tema che ricorrerà nello stasimo seguente e nelle sezioni successive, ovvero il parallelismo tra l'amicizia che si sta consolidando e quella fra Eracle e Filottete. L'arco costituisce innanzitutto il segno concreto del passato vincolo, perciò Neottolemo, prendendo l'oggetto con sé, si iscrive in una continuità ideale rispetto ad esso. L'arma è il premio di un'azione positiva: Filottete lo aveva infatti ricevuto in cambio dell'accensione della pira, attraverso la quale Eracle era stato divinizzato, salvandosi dalla morte e dal dolore e come lui in passato aveva permesso un esito felice alla sventura, così ora farebbe Neottolemo (vv. 667-670)²⁸. Ciò comporta anche un'analogia fra Eracle e Filottete, che è oggetto,

²⁷ Vd. SEGAL 1976, pp. 76-80.

²⁸ Vv. 667-670 *Θάρσει, παρέσται ταῦτά σοι καὶ θιγγάνειν / καὶ δόντι δοῦναι κάξεπεύξασθαι βροτῶν / ἀρετῆς ἕκατι τῶνδ' ἐπιψαῦσαι μόνον· / εὐεργετῶν γὰρ καὶ τοῦ αὐτ' ἐκτησάμην*, "Coraggio, ti sarà possibile toccare l'arco e poi restituirlo a chi te lo ha dato, e vantarti di averlo sfiorato, tu solo fra i mortali, in virtù del tuo valore; anche io infatti l'ho ottenuto mentre compivo del bene". BURTON 1980, p. 235, mette in luce il linguaggio proprio di uno scambio reciproco di doni in questi versi: «the bow shall be passed from one to the other and back again as a symbol of reciprocal friendship. [...] the bond of sympathy forged between them strongly suggests that the young man may not be able to maintain the deception much longer». PUCCI 2003, p. 239, mette invece in luce come il termine *ἀρετή*, poco diffuso in tragedia, ricorra anche nelle parole di Eracle, attribuito al dio stesso e a Filottete (rispettivamente v. 1420 *ἀθάνατον ἀρετῆν* e v. 1425 *ἀρετῆ*). Il concetto viene ripetuto anche in seguito più esplicitamente, ai vv. 799-803.

in quel momento, di un gesto salvifico: si rivela un intreccio fra i tre personaggi e una sovrapposizione delle loro vicende mitiche, che, d'altra parte, sembrano voler suggerire il necessario esito che anche la situazione presente avrà.

È significativo come siano poi illustrate le qualità che rendono il giovane degno di accedere all'arco: si ripropone l'analogia tra la relegazione presso l'isola e una condizione di morte, nel momento in cui il merito di Neottolemo consiste nell'aver concesso, con l'azione che ha promesso di compiere, una vera e propria resurrezione. Con una ripetuta anafora, l'eroe invoca solennemente il giovane, affermando come grazie a lui abbia la possibilità di rivedere la luce del sole (v. 663), che costituisce un modo tradizionale per esprimere l'essere in vita e insieme un sentimento di gioia e sollievo²⁹. Inoltre, ritornato ad essere parte della sfera dei vivi, potrà riaccostarsi ai luoghi della sua identità, alla società e agli individui a lui legati da affetto. L'immagine successiva traduce l'idea di una risalita dal basso, attraverso un riappropriarsi delle forze, e si combina con il sostegno fisico che il giovane concretamente gli offre nel dover camminare verso la nave. La rinascita è dunque anche una vittoria sui suoi nemici, un risollevarsi dalla degradazione a cui lo avevano costretto e un porsi più in alto di loro, così da non poterne più essere toccato. Non è secondario però mettere in luce come il merito di Neottolemo stia anche nella qualità della sua parola, già più volte celebrata: con una terminologia dalla profondità religiosa, Filottete elogia il parlare devoto e 'puro' dell'altro (ὄσιά τε φωνεῖς), che rende lecito (θέμις) che egli entri in contatto con un oggetto divino.

In questi versi inizia ad acquistare spazio e rilievo il tema del capovolgimento di sorte, da una condizione negativa, di oblio e sopraffazione, ad una luminosa e nuovamente lieta. Il suo sguardo ora è nuovamente diretto allo splendore del giorno e non più dal basso ai suoi stessi oppressori.

ΦΙ. Ὅσιά τε φωνεῖς ἔστι τ', ὃ τέκνον, θέμις,
 ὅς γ' ἡλίου τόδ' εἰσορᾶν ἐμοὶ φάος
 μόνος³⁰ δέδωκας, ὅς χθόν' Οἰταίαν ἰδεῖν,
 ὅς πατέρα πρέσβυν, ὅς φίλους, ὅς τῶν ἐμῶν
 ἐχθρῶν μ' ἔνερθεν ὄντ' ἀνέστησας πέρα. 665

Filottete Parli con devozione e dunque ti è permesso, figlio mio: tu che, solo fra tutti, mi hai concesso di vedere questa luce del sole, la terra etea, il vecchio padre, le persone amiche, tu che, mentre mi trovavo sotto il potere dei miei nemici, mi hai risollevato più in alto di loro.

²⁹ Vd. CIANI 1974, pp. 42-45. Cf. v. 625 πρὸς φῶς ἀνελεθεῖν, riferito alla figura di Sisifo, in cui si vuole appunto indicare un ritorno alla vita dall'Ade (si vedano anche le osservazioni di PUCCI 2003, p. 239).

³⁰ Cf. Euripide, *Alceste* 1138 σὺ γὰρ δὴ τᾶμ' ἀνῶρθωσας μόνος; Sofocle, *Elettra* 1354-1355 ὦ φίλτατον φῶς, ὃ μόνος σωτήρ δόμων / Ἀγαμέμνωνος [...].

La successiva risposta di Neottolemo vuole porsi in sintonia con la fiducia e l'amicizia manifestate da Filottete, ma acquista tratti ambigui e inevitabilmente ironici. I versi insistono, con una certa ridondanza, sulla *φιλία* come valore più importante, quando questa, come Neottolemo sa bene, è sorta e si è accresciuta intrecciata all'artificio. Il suo linguaggio si avvia ad essere doppio in modo sempre più intollerabile: egli risponde ancora una volta alle aspettative e alla speranza dell'eroe, ma allo stesso tempo, con tali parole, tradisce il legame di fiducia di cui parla, sfibrando il potere della parola stessa e continuando a rafforzare la trama di inganno elaborata da Odisseo. Una crepa nel linguaggio si ha forse nell'espressione del suo stato d'animo di fronte all'instaurarsi della nuova amicizia. Afferma infatti di non provare rimorso o sentirsi oppresso (v. 671 *Οὐκ ἄχθομαί*) per aver trovato sul suo cammino Filottete, dunque di esserne felice: l'attenzione rimane però impigliata alla nozione che si vuole negare attraverso la figura della litote. Egli articola inoltre la massima per cui un amico è più prezioso di qualunque altro bene posseduto, ma l'oscillazione lessicale fra *φιλία* e *κτῆμα*, che può alludere anche, implicitamente, all'arco stesso, mostra forse la polarità in cui Neottolemo sta iniziando a muoversi in questa messinscena. Essa inoltre sembra evocare quel bivio, riferito a due universi concettuali e valoriali³¹, in cui effettivamente il giovane incapperà in una sezione più avanzata del dramma. L'accordo fra i due è dunque solo apparente, mentre il vero incontro avverrà in seguito, quando l'analogia emotiva, dalla gioia alla sofferenza, dirà senza parole una corrispondenza fra i personaggi. In ogni caso, la replica di Filottete verte sul desiderio di un conforto (v. 675 *ξυμπαραστάτην*) nella sua condizione di malattia, riparando, nel linguaggio, a quell'assenza di una compagnia più volte messa in luce per descrivere la sua esistenza.

NE. *Οὐκ ἄχθομαί σ' ἰδών τε καὶ λαβῶν φίλον·
ὅστις γὰρ εὖ δρᾶν εὖ παθῶν ἐπίσταται,
παντὸς γένοιτ' ἂν κτήματος κρείσσων φίλος.
Χωροῖς ἂν εἴσω.*

ΦΙ. *Καὶ σέ γ' εἰσάξω· τὸ γὰρ
νοσοῦν ποθεῖ σε ξυμπαραστάτην λαβεῖν.*

675

Neottolemo Sono felice di averti incontrato e preso con me come amico; chiunque infatti, dopo aver ottenuto un beneficio, sappia agire in modo altrettanto benevolo, è un amico più prezioso di ogni guadagno. Vai pure dentro.

Filottete Faccio senz'altro entrare anche te. Infatti il mio stato di malattia desidera averti con sé come sostegno.

³¹ Un contrasto fra universo eroico legato al padre Achille cui Filottete riconduce e quello 'moderno' e più astuto nel dover perseguire un interesse personale, rappresentato in questo dramma dalla maschera odissica. Vd. KNOX 1966, pp. 120-128.

Procedendo nel dramma, è presente un'ulteriore manifestazione di gioia all'inizio del terzo episodio: si tratta di un momento decisivo che, se da un lato entra in relazione con i precedenti, dall'altro sancisce, rispetto a questi, un'irreversibile svolta. La promessa di un'immediata partenza, che trova un'altrettanto gioiosa risonanza nel canto del Coro (cf. vv. 719-729), viene impedita da un attacco del terribile morbo che tormenta Filottete. Quest'ultimo, dopo una sezione di concitata espressione del proprio dolore, cade in un sonno profondo, il quale dà modo al gruppo corale di uscire dalla finzione ed esortare Neottolemo, con un evidente contrasto rispetto ai toni e ai contenuti dello stasimo precedente, a fuggire via con l'arco nonostante la supplica dell'eroe (vv. 833-842). Il giovane inizia forse a mostrare i primi scrupoli, rifiutando l'azione a cui sembra invitarlo il Coro: egli non può andarsene con il solo guadagno dell'arco. In ogni caso non si giunge a nulla, poiché Filottete tutt'a un tratto si risveglia. I versi che seguono sono determinanti per le conseguenze a cui conducono: Neottolemo giungerà a rivelare la verità dell'inganno svelando lo scheletro della relazione alimentata fino a quel momento. L'eroe vedrà quindi repentinamente distrutte tutte le proprie speranze e insieme volatilizzarsi quell'entusiasmo che aveva avvolto la scena nel suo complesso.

È dunque rilevante mettere in luce i versi di transizione che conducono a tale svolta (vv. 867-894), i quali, prima che si mostri l'illusorietà della gioia, sono l'occasione di una sua ulteriore espressione. Il dato più significativo è che l'esternazione di tale emozione è ora affidata non solo a Filottete, ma anche a Neottolemo, che ad essa risponde nel medesimo tono. Il ritrovarsi dei due personaggi, dopo il sonno dell'eroe, sembra da un lato duplicare l'incontro già avvenuto nel primo episodio, ma dall'altro essere totalmente nuovo. Proprio dopo la corrispondenza fra i due personaggi nella gioia avrà inizio una dolorosa crisi in Neottolemo, la quale porterà a dissolvere la gioia stessa. Strutturalmente dunque, al riflettersi reciproco di tale emozione segue una sezione di sofferenza per il giovane, che, pur coinvolgendo solo la sua mente, replica quella fisica vissuta poco prima dall'eroe, implicando, in questo caso, un incontro nell'analogia del dolore.

Come era avvenuto all'inizio del primo episodio, il primo a rivolgere la parola a chi lo circonda, animato da sollievo e speranza, è Filottete (vv. 867 ss.). Le espressioni che utilizza operano un parallelismo fra la condizione del sonno e quella della morte, così che il risveglio viene celebrato come fosse un miracoloso ritorno dall'Ade. A tale associazione³² contribuiscono anche i precedenti versi

³² Ancora prima in realtà, proprio le parole di Filottete in preda al dolore prevedevano un'imminente morte, contraddetta dal giovane, che più razionalmente descriveva il suo repentino addormentarsi. Cf. vv. 819-820 *ΦΙ*. Ὡ γαῖα, δέξαι θανάσιμόν μ' ὅπως ἔχω· / τὸ γὰρ κακὸν τόδ' οὐκέτ' ὀρθοῦσθαί μ' ἔῤ, e i vv. 821-822 *ΝΕ*. Τὸν ἄνδρ' εἰοικεν ὕπνος οὐ μακροῦ χρόνου / ἔξειν [...] e v. 826: [...] ὡς ἂν εἰς ὕπνον πέσῃ.

del dialogo lirico, che attraverso la sua stessa struttura gioca sulla coincidenza quasi perfetta fra i due stati. Infatti alla sezione dedicata alla divinità del Sonno (vv. 827-832) seguono considerazioni sulla morte di cui sembra essere ormai parte l'eroe, timore, o speranza, verosimile a causa del violento attacco del morbo: il sonno dell'eroe, quasi incantato dai versi che pregavano la permanenza della sua ipostasi divina, viene accostato alla morte di chi trova annullato il proprio corpo e i propri sensi (vv. 856-860)³³.

Nel riaprire gli occhi, la prima esclamazione di Filottete è rivolta alla luce del giorno (v. 866 ὦ φέγγος), che ha di nuovo la possibilità di contemplare: l'espressione poetica che considera il fulgore solare come erede della cecità del sonno permette inoltre un'indiretta contrapposizione con la peculiare brillantezza della notte (cf. v. 831 τάνδ' αἴγλων). Dato il legame tradizionale e sinonimico fra la luce e la vita, questo appello alla luminosità diurna traduce ancora un sentimento di sollievo e gioia. Ma le apostrofi che pronuncia, per quanto si servano di formule convenzionali, vanno lette in relazione alla specificità della situazione: egli non è solo felice di essere ancora in vita, quanto del mutamento intervenuto nella sua esistenza (cf. vv. 662-666). Per questo, in tale appello, si sta rivolgendo anche alla persona di Neottolemo, che della sua gioia è causa: proprio ritrovare la sua presenza amica è ciò che rende per l'eroe positivo e lieto il risveglio, come un nuovo e autentico essere in vita, con un netto contrasto rispetto al tempo trascorso sull'isola, quando il ridestarsi da un attacco del morbo era fonte di disperazione³⁴. Si evince, in particolare, una contrapposizione rispetto ad una sorta di 'archetipico' risveglio nella solitudine e nel tradimento perpetrato proprio da coloro che sarebbero dovuti essere suoi *philoí*³⁵, i membri del suo stesso esercito.

Tanto irrefrenabile entusiasmo scaturisce da una situazione incredibile che supera ogni sua attesa (vv. 866-867 τό τ' ἐλπίδων / ἄπιστον): di fronte a sé l'eroe vede concretizzarsi un quadro desiderato, ma allo stesso tempo ritenuto impossibile, perché negato ripetutamente dalle esperienze passate e successive al primo abbandono³⁶. Dunque l'oggetto della sua gioia consiste nella cura e nella

³³ Vv. 856-860 ἄ- / νῆρ δ' ἀνόμματος, οὐδ' ἔχων ἀρωγάν, / ἐκτέταται νύχιος, - / ἀλειψ ὕπνος ἐσθλός, - / οὐ χερός, οὐ ποδός, οὐ τινοσ ἀρχων, / ἀλλ' ὡς τίς κτ' > Αἰδᾶ παρακειμένος, "Ma l'uomo, privo di occhi e senza un aiuto, dorme sdraiato nella sua tenebra - il sonno è profondo sotto il sole - non è padrone delle sue mani, dei suoi piedi, di nulla, ma è come uno che giace nell'Ade".

³⁴ Cf. vv. 797-798 Ὡ Θάνατε Θάνατε, πῶς αἰεὶ καλούμενος / οὕτω κατ' ἡμᾶρ οὐ δύνα μολεῖν ποτε; La morte è anzi desiderata, rispetto al dover continuare una vita di sofferenza per colpa del morbo incurabile, secondo una torsione semantica frequente nel tragico (cf. Sofocle, *Aiace* 394-395).

³⁵ Cf. vv. 276-278 Σὺ δὲ, τέκνον, ποίαν μ' ἀνάστασιν δοκεῖς / αὐτῶν βεβῶτων ἐξ ὕπνου στήναι τότε; / ποῖ ἐκδακρῦσαι, ποῖ ἀπομῶξαι κακά;, "E tu, figlio mio, in quale risveglio dal sonno immagini che io mi trovo allora, dopo che quelli se n'erano andati? Quali lacrime pensi abbia pianto, quali orribili lamenti abbia levato?".

³⁶ Cf. vv. 307-311 Οὐτοί μ', ὅταν μόλωσιν, ὦ τέκνον, λόγοις / ἔλεοῦσι μὲν, καὶ πού τι καὶ βοῶς μέρος προσέδοσαν οἰκτίραντες, ἢ τινα στολήν- / ἐκεῖνο δ' οὐδεῖς, ἦνίκ' ἄν μνησθῶ, θέλει, / σῶσαι μ' ἐς οἶκος [...]. In questi versi sottolinea come anche coloro che per caso si trovavano ad arrivare

protezione (v. 866 οἰκούρημα), che quegli stranieri, a differenza di altri visitatori, gli avrebbero riservato, confermando la verità della salvezza in atto. Stilisticamente la forza dell'emozione si mostra attraverso una sintassi intricata, che nel sommare molti verbi suggerisce una difficoltà ad individuare l'espressione adatta al suo stato d'animo, e una certa ridondanza semantica relativa al concetto di 'sopportazione'³⁷. Viene ribadita una seconda volta la forte sorpresa, attraverso la retorica del verificarsi dell'inaspettato (v. 869), coinvolgendo ora anche le qualità dimostrate dal giovane. Ancora, dal punto di vista tematico, la gioia non è disgiunta dallo scoprire la presenza inattesa di un legame di amicizia: la relazione si impone come fondamentale e traspare anche nell'uso del prefisso ξυν-, che individua ciò di cui era privo l'eroe e dunque desiderato.

Ma si torna così alla questione principale. Nel distinguere Neottolemo dai comandanti dell'esercito, le parole di Filottete sfiorano insieme il vero e il falso della situazione: il giovane si è effettivamente dimostrato differente rifiutando di abbandonare Filottete nel sonno, ma insieme tale gesto non è il segno certo che egli voglia fare quanto promesso. L'emozione sorge e si relaziona con la complessa superficie di finzione, dando vita però ad una situazione che si rivela sempre più fragile.

ΦΙ. ὦ φέγγος ὕπνου διάδοχον, τό τ' ἐλπίδων
 ἄπιστον οἰκούρημα τῶνδε τῶν ξένων·
 οὐ γάρ ποτ', ὦ παῖ, τοῦτ' ἄν ἐξηύχης' ἐγὼ
 τλήναι σ' ἐλεινῶς ὧδε τάμὰ πῆματα
 μείναι παρόντα καὶ ξυνωφελοῦντά μοι. 870
 Οὐκουν Ἀτρεΐδα τοῦτ' ἔτλησαν εὐφύρωσ
 οὔτως ἐνεγκεῖν, ἀγαθοὶ στρατηλάται.

Filottete O luce che succedi al sonno! Che gioia la premura di questi stranieri, che le mie speranze non credevano possibile! Perché, figlio mio, mai io avrei confidato in questo, che tu tollerassi così pietosamente di aspettare la fine dei miei mali, standomi accanto e porgendomi aiuto. Di certo gli Atridi, i valorosi condottieri, non ebbero la forza di sopportare così pazientemente ciò.

Ci sono altri elementi nelle parole di Filottete che permettono di cogliere la gratitudine nel suo sguardo: egli si rivolge a Neottolemo in parte elogiando il suo temperamento dimostratosi nobile, in parte ripetendo l'appellativo di 'figlio'³⁸, che delinea e rafforza un legame di continuità e paternità simbolica.

sull'isola non ponessero mai davvero rimedio al suo isolamento, facendo sorgere una speranza che veniva ripetutamente delusa.

³⁷ Cf. v. 870 τλήναι, vv. 872-873 τοῦτ' ἔτλησαν εὐφύρωσ / ... ἐνεγκεῖν.

³⁸ Cf. v. 869 ὦ παῖ, v. 875 ὦ τέκνον, v. 878 τέκνον, v. 879 τέκνον. Oltre ad indicare qualcuno di più giovane, in questo caso la funzione del termine è anche quella di sottolineare il legame forte, quasi familiare, che Filottete individua tra sé e Neottolemo, evidenziando l'appartenenza ad un

Il giovane e le sue azioni sono giudicate favorevolmente e ciò riflette lo stato d'animo di Filottete: si ribadisce la sua nobiltà che non tradisce quella dei predecessori (v. 874 *εὐγενῆς γὰρ ἢ φύσις κάξ εὐγενῶν*) e da cui deriva la capacità di affrontare positivamente il male dell'eroe, rendendolo da difficile a semplice (vv. 875-876 *πάντα ταῦτ' ἐν εὐχερεῖ / ἔθου*). Con un'analogia strutturale rispetto alla fine del primo episodio, l'eroe vuole infine affidarsi al sostegno di Neottolema per riprendere il cammino verso la nave e quindi attuare quanto promesso (vv. 879-881, cf. vv. 674-675).

Ma il dato che distingue questa sezione dalle precedenti, rendendolo il momento decisivo di un processo, è appunto rappresentato dalla risposta di Neottolema che dà voce ad un uguale stato d'animo. L'emozione provata viene espressa dal verbo ἦδομαι, che riceve, per la collocazione e le particelle presenti, grande enfasi. A questo segue la sfera sensoriale, quella della vista, che costituisce il motore esperienziale della sua gioia. L'accordo emotivo è in particolar modo suggerito dal ripetersi dell'idea di un avvenimento che supera le speranze (v. 883 *παρ' ἐλπίδα*)³⁹, che in questo caso si riferisce al risvegliarsi dell'amico. La particolare intensità del momento è anche dovuta al ripetersi dell'associazione, che è Neottolema ora a formulare, fra il sonno e la morte: il ridestarsi è dunque equiparato ad una miracolosa uscita dall'oscurità dell'Ade, una radicale trasformazione rispetto a poco prima, quando la sua apparenza rimandava alla morte (v. 884). L'insistenza sull'insperato concorre a tematizzare la gioia come reazione emotiva al realizzarsi di qualcosa che contraddice quanto si credeva irreparabile, ciò che simbolicamente è sempre una morte o una conclusione.

Nelle parole di Neottolema si annodano differenti questioni, rendendo difficile un'univoca lettura. La sua esclamazione presenta espressioni convenzionali, da non intendere tanto letteralmente quanto come immagini che veicolano la forza dell'emozione, in cui l'eccesso retorico crea una consonanza con la gioia di Filottete. Ricercando una certa verosimiglianza, si può infatti rilevare come prima il giovane fosse consapevole (cf. vv. 821-826) del fatto che Filottete si

comune contesto etico. Infatti l'eroe, non appena verrà a conoscenza dell'inganno, opererà un allontanamento immediato del giovane da sé, che si riverbera a livello linguistico e con un riferirsi a lui come 'straniero' (cf. vv. 923-924 *τί μ', ὦ ξένη / δέδρακας*).

³⁹ Si può operare un confronto con le parole di Admeto nell'*Alceste* euripidea, nel momento in cui quello ha la possibilità di rivedere la sposa miracolosamente tornata dall'Ade: vv. 1123-1125 *ΑΔ. ὦ θεοί, τί λέξω – θαῦμ' ἀνέλιπτον τόδε – / γυναῖκα λείσσω τήνδ'; – ἐμὴν ἐτητύμως; / ἢ κέρτομός με θεοῦ τις ἐκπλήσσει χαρά;* e vv. 1133-1134 *ΑΔ. ὦ φιλότατης γυναικὸς ὄμμα καὶ δέμας, / ἔχω σ' ἀέλπτως, οὐποτ' ὄψεσθαι δοκῶν*. Il lessico risulta infatti simile così come l'insistenza sulla vista e l'emozione da associare alla situazione, sebbene nel caso del *Filottete* il riferimento alla morte sia da intendere in termini più complessi e metaforici. Per il passo euripideo si veda il commento di SUSANETTI 2001, pp. 276-277, in cui si rilevano gli elementi che inseriscono tali versi nelle scene definite di riconoscimento e si opera un confronto con la vicenda di Elena nell'omonima tragedia euripidea.

fosse semplicemente addormentato. L'emozione che si attribuisce sembra allora porsi fra l'istintiva e autentica reazione alla vista di Filottete e alla sua gioia e la necessità di portare avanti la finzione. Eppure la forza del verbo iniziale sembra affermare una verità oltre ogni strategia discorsiva, emergendo forse come traccia di un primo mutamento del personaggio. Sicuramente ciò che sorge è la questione del rapporto che istituiscono fra loro la parola che vuole essere autentica nel dire l'emozione e la finzione in atto. Neottolemo dice la gioia che prova, che è la medesima che il discorso ingannevole doveva giungere a costruire: egli rispecchia e risponde a qualcosa che è frutto di un'illusione, creando un'impossibilità che non potrà che interrompere senza rimedio le parole, non più in grado di dire nulla. Per ora permane un'irrisolvibile ambiguità, che potrà forse essere chiarita in seguito: se da un lato egli segue ancora il gioco della finzione, dall'altro nella sua esclamazione sorpresa e sollevata si può vedere un indizio testuale di autentico avvicinamento all'eroe e quindi di primo distacco rispetto al disegno odissaiaco.

NE. Ἄλλ' ἡδομαι μὲν σ' εἰσιδὼν⁴⁰ παρ' ἐλπίδα
 ἀνώδυνον βλέποντα κάμπνέοντ' ἔτι·
 ὡς οὐκέτ' ὄντος γὰρ τὰ συμβόλαιά σου
 πρὸς τὰς παρούσας ζυμφορὰς ἐφαίνετο. 885

Neottolemo Sono davvero felice di vederti, contro ogni aspettativa, non più sofferente, vivo e che respiri ancora; perché le tue parvenze, considerati i mali che possiedi, apparivano come quelle di un uomo che non è più.

A questo punto il dramma vede un inaspettato colpo di scena, che determina lo svolgimento successivo: si manifesta, divenendo spettacolo, la crisi interiore di Neottolemo, che interrompe l'inganno. Dopo ripetuti lamenti, che esprimono il tormento mentale del suo stato aporetico, decide la strada da prendere rivelando la meta che attende tutti loro una volta giunti alla nave, posta nella direzione contraria rispetto alle speranze alimentate e alle promesse fatte (vv. 915-916). Liberandosi del ruolo recitato nella messinscena ordita da Odisseo, ne rivela il fine, dunque il destino di Filottete: egli deve andare a Troia ed essere di nuovo parte del suo esercito e non, come quello desiderava, tornare alla quiete della propria casa. Spezzato l'inganno, sparisce anche l'effetto emotivo da esso creato, poiché si rivela l'illusorietà della sua prospettiva. La gioia con cui l'episodio

⁴⁰ Cf. v. 671 NE. Οὐκ ἄχθομαι σ' ἰδὼν τε καὶ λαβὼν φίλον. La replica di Neottolemo è simile a quest'ultimo verso, ma insieme compie un passo avanti; se prima l'affermazione del suo stato d'animo era più attenuata, ora risulta più decisa nell'uso della forma affermativa che dice apertamente la gioia provata. Anche per il confronto fra questi due versi sembra possibile pensare ad un processo in atto nel giovane, in cui l'emozione segnala il cambiamento di alleanza che si sta verificando. Inoltre l'enfasi è ancora assegnata al senso della vista, proprio perché nello sguardo si attua il primo incontro.

aveva avuto inizio va in frantumi insieme a queste parole, volatilizzandosi con la stessa rapidità con cui si era impadronita della scena. E poiché la gioia, poco prima, aveva coinvolto anche Neottolemo, lo stesso si può dire della disillusione. Anzi, si potrebbe osservare come l'evidenza della situazione e la percezione di una finzione abbiano toccato prima di tutto il giovane, posto di fronte, senza più vie di fuga, alla necessità di agire il suo inganno. L'emozione intesseva il livello di discorso ingannevole, di cui ora si è rivelata la natura, alterando lo stato emotivo che la finzione aveva prodotto. Lo stasimo del dramma a propria volta si era concluso in toni speranzosi e pieni di entusiasmo, ma queste prospettive positive si rivelano ora evanescenti e senza significato. Artefice di un discorso che produce una determinata emozione, Neottolemo viene coinvolto dagli effetti di questa, pur rimanendo consapevole della falsità della realtà da cui quelli scaturiscono. Anche da ciò forse deriva l'aporia del suo stesso discorso, che non sa più quale direzione prendere (v. 897 Οὐκ οἶδ' ὅποι χρη̄ τᾶπορον τρέπειν ἔπος).

È rilevante soffermarsi sulla reazione di Filottete: la consapevolezza e il traumatico dissolversi della speranza riconducono un immaginario associato alla morte, dimensione di cui si sente nuovamente parte, dato il venir meno della possibilità di mutamento nei termini da lui desiderati. Neottolemo lo ha illuso (v. 929 οἶ' ἠπάτηκας) e nell'impadronirsi dell'arco, lo ha nel medesimo tempo privato della vita (v. 931 Ἀπεστέρηκας τὸν βίον τὰ τόξ' ἑλών). In realtà, come subito sottolinea, l'azione feroce e senza scrupoli del giovane si è dispiegata su un uomo che già da tempo non era più in vita (vv. 945-947 Ὡς ἄνδρ' ἑλών ισχυρὸν ἐκ βίας μ' ἄγει, / κοῦκ οἶδ' ἐναίρων νεκρόν, ἢ καπνοῦ σκιάν, / εἶδωλον ἄλλως). Filottete era già simile ad un morto e poteva dunque soltanto essere restituito alla vita grazie al beneficio di chi proveniva dall'esterno di quella prigione oscuramente incantata. La possibilità di una trasformazione del suo destino si rivela solo una seduzione del discorso, ma nulla che possa farsi realtà: egli piomba di nuovo nella sua condizione di annullamento, la cui percezione peggiora in un intensificarsi di immagini cruente e macabre. Il tradimento della sua fiducia, su cui si era costruita la speranza e la convinzione di una rinascita, equivale ad una uccisione, dove l'atto di violenza mortale è attuato su qualcuno già morto. Nell'altalenarsi emotivo che e si riscontra nel dramma, soffermarsi sull'emozione contraria permette, ancora una volta, di comprendere la pervasività della gioia precedentemente esperita.

Ciò che, in secondo luogo, ha peggiorato e ulteriormente ferito una situazione già insostenibile è la privazione dell'arco: questo viene ricordato in relazione alla figura di Eracle e dunque anche in qualità di simbolo di amicizia e lealtà (vv. 941-944)⁴¹. Neottolemo rivela di non aver rispettato proprio questi valori e per

⁴¹ Vv. 941-944 ὁμόσας ἀπάξειν οἴκαδ', ἐς Τροίαν μ' ἄγει. / προσθείς τε χεῖρα δεξιάν, τὰ τόξα μου / ἱερὰ λαβὼν τοῦ Ζηνὸς Ἡρακλέους ἔχει, / καὶ τοῖσιν Ἀργεῖοισι φήνασθαι θέλει.

questo le immagini elaborate da Filottete lo allontanano da sé e lo accostano all'odiata figura di Odisseo. Dato che il vincolo di amicizia, sulla base del quale l'eroe gli aveva affidato l'arco, si è mostrato falso, il dono dell'oggetto si trasforma in furto (v. 968). Il tradimento del rapporto di *φιλία* ha come corrispettivo il subdolo rapimento di quanto lo rappresentava, ovvero l'arco, un oggetto d'altra parte fondamentale all'identità di Filottete: dal punto di vista espressivo, tale sofferenza si esplica attraverso una serie di esclamazioni sulla condizione di infelicità e sul suo senso di annullamento (v. 949 *Νῦν δ' ἠπάτημαι δύσμορος*, v. 951 *Οὐδέν εἰμ' ὁ δύσμορος*, vv. 956-957 *ἀλλ' αὐτὸς τάλας / θανῶν*).

Tornato in primo piano l'arco, si può osservare come, a partire da questo momento, la condizione emotiva dell'eroe sia associata ad esso, alla sua mancanza e alla sua nuova riappropriazione. A ciò si aggiunge l'esternazione, da parte dell'eroe, di una chiara repulsione di fronte alla prospettiva assolutamente necessaria di raggiungere Troia e di incontrare, dopo tanti anni, Odisseo, il più odiato fra gli artefici del suo abbandono presso l'isola. Tutti questi elementi si combinano nel rendere la condizione esistenziale del personaggio di Filottete intollerabile e massimamente infelice, inducendolo alla fine a ritrarsi nel suo rancore. Nel confronto con Odisseo, in particolare, riemerge l'immagine della morte come esemplificativa della sua condizione presso Lemno, dove è stato ridotto al paradosso di essere un morto che però è ancora in vita (v. 1018 *ἐν ζῶσιν νεκρόν*). Egli non può accettare di seguire chi era stato suo nemico e carnefice, ma la sua decisione è quella di non lasciare più la sua grotta e quel luogo immutabile. L'eroe si dilunga quindi in un mosso lamento rivolto al Coro sulla propria infelicità (vv. 1101-1102 *ὦ τλάμων τλάμων ἄρ' ἐγὼ / καὶ μόχθω λωβατός*), che ripercorre temi già articolati al fine di descrivere il tempo passato, fino a ribadire la propria morte e il suo non essere più nulla (v. 1217 *ἔτ' οὐδέν εἰμι*)⁴².

Ma la tragedia, che ci ha abituati ormai a dinamiche inquiete, presenta una nuova inaspettata svolta, che sembra mutare ancora la curva emotiva del dramma: Neottolemo, dopo un travaglio interiore, decide di discostarsi dai modi di azione odissiaci e di restituire l'arco al suo legittimo proprietario. Il nuovo incontro fra i due ha inizio all'insegna dell'ostilità da parte di Filottete per il tradimento subito. La comprensione dell'illusorietà delle parole di chi aveva giudicato amico fa sì che l'eroe non possa più credere a nessuna di queste (vv. 1271-1272) e il parlare diventa inutile: ci ritroviamo dunque di fronte ad una nuova crisi del linguaggio, che si aggiunge alla complessa situazione emotiva presente. I discorsi nei quali Filottete aveva scorto una simbolica corrispondenza fra i de-

⁴² Cf. Euripide, *Alceste* 390 [...] *ΑΑ. οὐδέν εἰμ' ἔτι*, quanto dice la donna sul punto di lasciare la vita sulla scena; Sofocle, *Elettra* 676 *ΗΑ. Ἀπωλόμην δύστηνος, οὐδέν εἰμ' ἔτι*, in questo caso Elettra si sente annullata (espressione usata metaforicamente) alla notizia della morte di Oreste, che rappresenta la sua sola possibilità di rinascita e ricostituzione di un vincolo di *philia*.

stini, si sono rivelati falsi e dunque nessuno di questi sembra poter essere più in grado di comunicare con l'eroe (vv. 1280-1283 Πάντα γὰρ φράσεις μάτην. / οὐ γὰρ ποτ' εὖνουν τὴν ἐμὴν κτήση φρένα, / ὅστις γ' ἐμοῦ δόλοισι τὸν βίον λαβῶν / ἀπεστέρηκας). In questi ultimi versi ritorna anche l'immagine dell'inganno come uccisione, che, si può ancora una volta ricordare, consente di qualificare la precedente speranza di un mutamento come una possibilità di rinascita.

Compreso come la parola non sia più sufficiente, Neottolemo si propone di agire concretamente, affermando di voler riconsegnare l'arco e quindi giurando sull'autenticità del suo proposito (vv. 1286-1289). Le parole che promettono la restituzione sono motivo di un nuovo e inaspettato moto di gioia per Filottete, che è pronto a credere ad esse. Di fronte all'inevitabile dubbio sulla verità di tali intenzioni, il giovane risponde con l'azione, in grado di essere una prova chiara e avvalorare la nuova speranza dell'eroe. La gioia si rivela con il ricomparire del lessico della *philia* (v. 1290) e, nei versi successivi, con l'appellativo affettivo di figlio che torna ad essere utilizzato dall'eroe in riferimento al giovane (v. 1295 τέκνον, v. 1301 **φίλτατον** τέκνον, v. 1310 ὦ τέκνον).

ΦΙ. ὦ φίλτατ' εἰπὼν, εἰ λέγεις ἐτήτυμα. 1290
 ΝΕ. Τοῦργον παρέσται φανερόν· ἀλλὰ δεξιὰν
 πρότεινε χεῖρα, καὶ κράτει τῶν σῶν ὄπλων.

Filottete Che grandissima gioia le tue parole, se dici il vero!

Neottolemo Un'azione dimostrerà chiaramente ciò: forza, tendi la mano destra e riprendi possesso del tuo arco.

Si conferma come l'oggetto dell'arco, per i significati che possiede, sia strettamente intrecciato con lo stato d'animo dell'eroe: la sua mancanza lo annientava senza scampo, ma il suo recupero è nuovamente motivo di speranza e sollievo. Il ritorno a colui cui appartiene fa ricomparire anche la trama di relazioni, bruscamente interrotta poco prima: in primo luogo, Neottolemo torna a porsi in continuità con Filottete, rivelando con il suo gesto la sua natura nobile che corrisponde a quella dell'eroe (vv. 1310-1313). Inoltre, si ripropone indirettamente il legame con il divino Eracle, di cui Filottete recupera la protezione e la forza, grazie allo strumento invincibile che identifica anche la sua identità. Proprio in virtù del vincolo di amicizia che ha operato un mutamento nel suo comportamento, Neottolemo tenderà di operare una persuasione nei confronti di Filottete, come forma espressiva verso chi è amico (vv. 1314 ss.).

2. Felicità e avvicinamento al divino: lo stasimo del dramma

La tragedia presenta un unico stasimo propriamente detto⁴³ (vv. 676-729),

⁴³ Per le questioni sollevate da tale canto e, più in generale, dall'identità drammatica del Coro nel *Filottete* si vedano ad esempio le prospettive di GARDINER 1987, pp. 13-18 e pp. 30-35; BURTON

ovvero un solo canto corale eseguito senza l'intervento dei personaggi. In esso il Coro interpreta e rielabora quanto avvenuto sulla scena con un intenso coinvolgimento emotivo e attraverso accostamenti mitici, risultando significativo anche ai fini dell'indagine sulla gioia.

Il primo episodio si era concluso nell'entusiasmo per il futuro e con una particolare attenzione all'idea di un capovolgimento di sorte in atto per Filottete, reso possibile dalla relazione di amicizia stretta con Neottolemo (cf. vv. 661-670). Proprio questa tematica trova un'ulteriore articolazione nel canto, andando a permeare la sua stessa struttura formale, che si snoda seguendo il procedere del destino dell'eroe, dalla cattiva alla buona sorte, e ricreando le dimensioni emotive corrispondenti ai due scenari esistenziali. Il canto si chiude quindi con il prevalere di un'emozione gioiosa, ottenendo da questa, proprio a causa del suo sviluppo interno, la coloritura complessiva. Al riproporsi di tematiche e riflessioni proprie dell'episodio precedente si aggiungono un confronto mitico e soprattutto la concettualizzazione della relazione con il piano divino, che ricorre specularmente ai due estremi del canto. Questa si impone come fonte primaria di una condizione di vita positiva o negativa per l'uomo: la sventura o, al contrario, un destino felice sono direttamente dipendenti dalla qualità dell'avvicinamento agli dei e ciò è espresso dalla ripetizione del verbo che indica tale processo⁴⁴. La stessa lontana vicenda mitica che apre il canto come elemento di paragone è finalizzata ad esemplificare questo concetto, presentando la storia di un accostamento negativo e sacrilego al divino e la conseguente sofferenza umana. Questo tentativo di comparazione va però incontro al fallimento⁴⁵: il mito di Issione è l'esempio di massimo dolore umano, ma anche del più grave delitto verso uomini e dei, mentre Filottete, pur patendo un equiparabile strazio, è innocente. Il dolore dell'eroe non possiede quindi alcun possibile termine di confronto e ciò intensifica le emozioni relative al suo destino.

1980, pp. 234-240; Pucci 2203, pp. 240-241; KITZINGER 2008, pp. 96-112. La discussione verte soprattutto sulla coerenza interna del canto, il suo rapporto con l'intero dramma e le emozioni (pietà, speranza, gioia) suscitate.

⁴⁴ La figura con cui ha inizio il canto è Issione, la cui colpa è quella di essersi accostato empicamente agli dei, tentando di violare Era (v. 677 τὸν πελάταν λέκτρων ποτὲ <τῶν> Διός). Al contrario, la sorte di Eracle si distingue per un'avvicinamento massimamente positivo all'orizzonte divino, che consiste nel mutare a propria volta in dio (vv. 726-727 ἴν' ὁ χάλκασπις ἀνήρ θεοῖς / πλάθει πᾶσιν). Tra queste due polarità si pone il destino di Filottete, che non sembra però poter coincidere esattamente con nessuno dei due; anch'egli si sarebbe macchiato di un infausto accostamento al divino, entrando nel recinto sacro della ninfa Crisa (v. 1327 Χρύσης πελασθεῖς φύλακος), ma compiendo ciò involontariamente. In questo stasimo però si mette in luce come il suo destino, nel farlo tornare a casa, lo riconduca dalle benevole ninfe della regione (v. 725).

⁴⁵ La difficoltà, per il personaggio tragico, di individuare un modello è un dato che sembra ricorrente nel teatro sofocleo, in linea con la peculiare caratterizzazione dell'eroe. Cf. Sofocle, *Antigone* 944-987, in cui gli esempi mitici elaborati nello stasimo non si adattano perfettamente alla vicenda della figlia di Edipo (ma ancora prima, ai vv. 823-838, il tentativo di Antigone di individuare un modello per sé viene bruscamente negato dal Coro).

Tornando alla struttura del canto, essa sembra racchiudere, nello spazio dello stasimo, una dinamica drammaturgica frequente nelle tragedie sofoclee⁴⁶. Spesso infatti l'iniziale situazione avversa sembra subire un improvviso mutamento che fa sperare, i personaggi e con loro il Coro, in una risoluzione positiva. Il momento di più forte emozione è esemplificato soprattutto da un canto corale⁴⁷, che assume un tono e dei contenuti differenti rispetto agli altri, ma che viene solitamente smentito dal procedere dell'azione seguente, in cui la speranza si rivela illusoria e frutto di un fraintendimento.

In questo dramma lo stasimo sembra presentare l'intero processo che va dal dolore alla gioia, e non solo dunque la dimensione dell'entusiasmo, riflettendo così lo svolgimento complessivo dell'azione fino a quel momento. La questione che sorge riguarda quindi l'interpretazione di quanto segue al canto: nello scioglimento abbiamo una disillusione o una conferma della gioia?

Il tono emotivo che caratterizza l'inizio del canto è di inquieto stupore e mestizia per l'esistenza sofferente di Filottete, la quale è descritta con nuovi particolari e immagini poetiche più articolate ed incisive (vv. 676-717). Improvvisamente però viene messo in luce il verificarsi di una svolta nella sua vita, che alimenta un'irresistibile speranza in un mutamento del suo destino. Il canto, iniziato nel lamento, sembra ora farsi raggianti per le promesse di felicità futura e ciò comporta un lessico costellato di nomi di luce ed evocazioni di grandezza, nonché di benevole presenze divine (vv. 719-729).

Un altro tratto fondamentale delle sezioni gioiose in Sofocle, e in particolare dei canti che veicolano tale emozione, è, come si è detto, la loro natura volutamente effimera, che emerge nel procedere immediatamente successivo del dramma. Tale schema può essere individuato anche in questa tragedia, poiché l'entusiasmo è motivato da una prospettiva che verrà poco dopo negata, relativa all'immediato ritorno in patria di Filottete. A questo punto però si impone l'evidenza di due ordini di motivi che rendono il rapporto fra lo stasimo e quanto segue meno lineare: la doppia finzione presente e il lieto fine che conclude la tragedia. Sappiamo che per tutta la prima parte del dramma i personaggi si muovono in una seconda finzione, quella architettata da Odisseo⁴⁸, nella quale

⁴⁶ Si veda DAVIES 2001, p. 57, che individua l'ultima strofe come «much-loved device of an ode of false optimism», rilevando come lo stato d'animo positivo non sia alla fine deluso.

⁴⁷ Per i canti gioiosi nel teatro sofocleo si veda ad esempio DI BENEDETTO, MEDDA 1997, pp. 276-278: «Sofocle sviluppa invece un suo peculiare modulo scenico per il quale il Coro, immediatamente prima della catastrofe, crede erroneamente che la situazione sia cambiata in senso positivo e si abbandona per questo ad un canto gioioso: l'effetto della successiva, dolorosa rivelazione della verità ne risulta potenziato, con effetto anche di ironia tragica, nel senso che si evidenzia il diverso e più circoscritto ambito di conoscenza del Coro rispetto alla vicenda e alla strategia compositiva del poeta tragico» (p. 276).

⁴⁸ Cf. vv. 54-85, in particolare vv. 54-55 Τὴν Φιλοκτῆτου σε δεῖ / ψυχὴν ὅπως λόγοισιν ἐκκλέψεις λέγων.

si iscrive anche la promessa di ricondurre a casa l'eroe: proprio questa costituisce uno dei motivi principali della sua gioia e di quella riflessa nello stasimo. Il Coro poi non è inconsapevole, come avviene in altri drammi sofoclei, ma conosce bene la trama odissiacca e contribuisce attivamente ad essa; è in tale veste che esso si trova, allo stesso tempo, ad essere trascinato dall'emozione prodotta dall'inganno, alimentando l'effetto di gioia, di cui però è immediatamente evidente un grado di illusorietà⁴⁹. Sebbene il Coro amplifichi l'emozione presente sulla scena fino a poco prima, a suo modo partecipandovi, è complesso cogliere con esattezza in che misura si inserisca in essa: esiste un nucleo di verità che si vuole comunicare o il solo obiettivo è mantenere intatta e senza crepe la superficie della finzione? E, in secondo luogo, a chi è rivolta l'illusione di questi versi? La struttura duplice del dramma sembra far permanere un'insormontabile opacità: la mimesi, animata da consapevolezza letteraria, di uno schema consueto entra in relazione con la specificità del dramma. Il Coro potrebbe stare volutamente mentendo, o perché immerso nel proprio ruolo⁵⁰ o per un ritorno in scena dei personaggi⁵¹. Oppure si può pensare ad una coerenza e ad un significato del canto in sé, in continuità e come espressione emotiva di quanto accaduto fino a quel momento, dunque dello spettacolo odissiacco, che in ogni caso possiede, anche se celata, una verità necessaria.

Si pone poi il problema dello scioglimento lieto del dramma: la genericità dei termini dell'antistrofe permette anche di leggere un riferimento alla salvezza che l'abbandono dell'isola avrebbe comunque rappresentato per Filottete, e dunque al ritorno in patria dopo la guerra⁵². Anche questa lettura però fa sorgere alcune questioni: da un lato infatti si può osservare come l'interesse abbia fino ad ora riguardato ciò che avverrà subito dopo la partenza da Lemno⁵³ e come ciò che coinvolge emotivamente Filottete sia la meta che si contrapporrà alla permanenza presso l'isola, poiché questa assumerà il significato di una rinascita o meno. E la costruzione della tragedia è tale per cui, per il personaggio

⁴⁹ Sulla continuità fra canto corale e prospettiva presente nel dramma fino a quel momento si vedano BURTON 1980, pp. 238-239, e KITZINGER 2008, pp. 98-99, in cui, in particolare, si rileva come questi interrogativi potevano sorgere nel pubblico anche alla luce dell'ormai noto volere divino, che è in chiaro contrasto rispetto alla prospettiva presente nel canto.

⁵⁰ Vd. PUCCI 2003, p. 241. Si veda anche la prospettiva di SCHMIDT 1973, pp. 128-133, che immagina che il Coro menta per tutto l'arco del canto, temendo di poter essere sentito da Filottete nella grotta.

⁵¹ Vd. JEBB 1883-1896, p. 111, che distingue l'espressione della pietà, nelle prime tre strofe, da quella della gioia nella seconda antistrofe, la prima autentica, la seconda invece finta sulla base del rientro in scena dei due personaggi. A sostegno di questa ipotesi si vedano anche, fra gli altri, KNOX 1966, p. 130, e GARDINER 1987, pp. 35-36.

⁵² Per questa ipotesi si veda AUSTIN 2011, pp. 111-117.

⁵³ E questo è ciò che viene toccato anche dalle parole di Eracle alla fine del dramma, che si concentrano sulla salvezza e la gloria che la presenza sul campo di battaglia a Troia procurerà a Filottete (vv. 1421 ss.).

di Filottete, andare a Troia equivale al permanere di una condizione di degradazione e sofferenza, mentre tornare in patria costituisce un benefico ritorno alla vita. Il mito e gli dei vogliono l'opposto, e solo in questo c'è a ben vedere, anche l'unica vera salvezza per Filottete. Dall'altro lato, se si pensa ad un'allusione al ritorno in Grecia una volta concluso il conflitto, in questo caso è il ricordo della tradizione letteraria relativa a questo tema a rivelare la fragilità di ogni conquista felice per l'uomo.

Ciò che sembra quindi rilevante è il procedere narrativo del Coro e la parabola emotiva che nel complesso viene dispiegata, la quale replica e rielabora un succedersi di stati d'animo che contraddistingue la costruzione drammaturgica in particolar modo sofoclea e che veicola un significato in sé. La presenza di più livelli del discorso e di consapevolezza fa sì che in questa sezione l'emozione si accordi pienamente con lo svolgimento, ma che, allo stesso tempo, la superficie delle parole possa celare in sé un'altra prospettiva. Il pubblico segue l'andamento del canto per rimanere coinvolto emotivamente anche negli sviluppi successivi, ma è senz'altro conscio di una nota di doppiezza in quanto ascolta. E proprio fra i vari registri che creano tale ambiguità si pone la possibilità sia di individuare un tradizionale processo di disillusione sia un mutamento in positivo che trascende il tragico.

La struttura del canto è dunque bipartita, sia dal punto di vista formale che da quello contenutistico e insieme per le emozioni che deve veicolare. La prima parte è formata dalle due strofe e dalla prima antistrofe: dopo l'*exemplum* mitico, questa sezione si sofferma sulla condizione di emarginazione e dolore di Filottete, ripercorrendo tutti gli stenti da lui patiti sull'isola. Se la vicenda di Issione viene presentata come un paradigma di destino sventurato ad opera degli dei, la storia di Filottete si rivela persino peggiore. Per esprimere ciò, è presente una certa insistenza tematica sullo stato di infelicità e privazione dell'eroe: non ci sarebbe nessun mortale incappato in un destino più odioso di quello di Filottete (vv. 580-581 *μοίρα / τοῦδ' ἐχθίονι συντυχόντα θνατῶν*), che ha dovuto tollerare, con immenso stupore del coro, una vita colma di lacrime (vv. 688-690 *πῶς / ἄρα πανδάκρυτον οὔτω / βιοτὰν κατέσχευ*). Questa infelicità è eccezionale perché è precipitata su di lui senza che avesse compiuto alcun delitto⁵⁴, quanto lo allontana dall'esempio di Issione: essa diventa un altro nome della sua solitudine, non solo quella concreta data dal vivere su un'isola deserta, ma anche quella simbolica, di cui quella fisica è rifrazione, di non avere un elemento di paragone per la propria esistenza. Alla desiderata compagnia di una figura amica si contrappone la presenza del famelico morbo (v. 695), il quale, per la violenza incontrollabile con cui attanaglia il suo corpo, si rivela una forza autonoma che riproduce l'essere mostruoso che l'ha causata: la sua solitudine viene dunque

⁵⁴ Cf. v. 684: ἀλλ' ἴσος ἔν <γ'> ἴσοις ἀνήρ.

interrotta solo da una compagnia ostile e violenta. Egli manca di tutto⁵⁵ ed è lontano da ciò che costituisce un contesto di civiltà umana. Proprio l'assenza del grano e del vino, che esemplificano una dimensione sociale e rituale, fa esclamare al Coro, con rinnovato dolore, come quella di Filottete sia una vita, e insieme un'anima, infelice (v. 712 Ἔ μελέα ψυχά).

Nella seconda antistrofe del canto si opera una vera e propria rottura stilistica, tematica, ma anche emotiva: il legame sintattico che dava continuità alle tre strofe precedenti viene interrotto da un punto e da un successivo *incipit* che segnala, al v. 719 νῦν δ', un forte mutamento. Questo strappo indica come il tempo presente sia motivo di un decisivo cambiamento nell'esistenza dell'eroe, con un capovolgimento dal negativo, illustrato nei versi precedenti, ad un positivo che ci si aspetta sia sul punto di verificarsi nell'immediato futuro. Il susseguirsi dei temi riflette quanto il Coro ha sentito pronunciare sulla scena fino a poco prima: il primo aspetto che viene messo in luce è l'incontro con Neottolema, celebrato per la sua indole nobile, che ha permesso la trasformazione dell'esistenza dell'eroe. Il fulcro tematico è infatti la possibilità del mutamento, che fa comprendere anche il diverso tono emotivo da associare a questi versi. Inoltre tali parole del Coro sono significative perché contribuiscono ad esplicitare e formulare il desiderio e la speranza che hanno preso forma nella mente di Filottete. Questo incontro consentirà all'eroe di essere felice, ovvero di ottenere un destino compiuto e positivo, e insieme 'grande', un termine che evoca la statura eroica da cui era stato allontanato⁵⁶. L'utilizzo di εὐδαίμων⁵⁷ è sicuramente significativo: esso individua una condizione di realizzazione che si immagina Filottete raggiungerà lasciando l'esistenza dell'isola. Non si tratta di un termine che designa una condizione tragica, ma, al contrario, quello stato di compiutezza di cui manca l'uomo sulla scena della tragedia. Nei versi successivi si allude a tale viaggio fatto in direzione contraria e viene detto chiaramente come questo debba ricondurlo nella sua patria; tale movimento viene inoltre contrapposto alla grande quantità di tempo vissuto nella sofferenza (vv. 723-724 πλήθει πολ- / λῶν μηνῶν). In modo rilevante però, la terra di origine, e sua meta, viene trasfigurata, assumendo un valore ulteriormente positivo, dalle entità divine che la abitano, in primo

⁵⁵ Cf. vv. 691 ss., in cui l'esistenza dell'eroe è descritta attraverso ciò di cui è privo: οὐκ ἔχων βάσιν ... οὐδέ τιν' ἐγγύρων ... οὐδ' ὄς ... ἐλκέων ... ἄτερ ὡς φίλας τιθήνας ... οὐ φορβᾶν ἱερᾶς γᾶς σπόρον ... ὃς μηδ' οἰνοχύτου πάματος; per questo dato si veda anche KITZINGER 2008, p. 103. Si può forse operare un confronto con Sofocle, *Elettra* 185-192, in cui la donna descrive la propria esistenza infelice attraverso una serie di negazioni, individuandosi in ciò di cui è priva.

⁵⁶ Può essere un'allusione alla gloria e alla grandezza eroica che solo raggiungendo finalmente la piana di Troia e prendendo parte al conflitto Filottete otterrà.

⁵⁷ Tale aggettivo non ricorre frequentemente nel teatro superstite di Sofocle; oltre che qui si trova in *Antigone* 582, *Aiace* 597, *Edipo re* 1198 (in questi tre casi si tratta di sezioni liriche) ed *Edipo a Colono* 282 e 1554 (nelle parole di Edipo). Il nome corrispondente si ha in *Antigone* 1347 ed *Edipo re* 1190. Si veda SUSANETTI 2018, pp. 7-29 per la nozione di εὐδαιμονία nel pensiero antico.

luogo le ninfe. Si può osservare come un tratto ricorrente dei canti corali sofoclei di natura gioiosa sia proprio il tema della benevola presenza divina⁵⁸: gli dei vengono invocati o immaginati vicini ai mortali e, in tale accostamento, come realizzazione dell'entusiasmo del gruppo. La menzione delle ninfe che animano la natura è però solo il primo gradino di una climax che anticipa il secondo esempio mitico dello stasimo, il quale si contrappone al precedente e sembrerebbe più adatto ad esemplificare la vicenda di Filottete. Viene infatti evocata la figura di Eracle, come Issione non nominato esplicitamente, ma ben riconoscibile per la situazione in cui viene inserito. Il contrasto con il racconto iniziale riguarda il diverso accostarsi del mortale al divino: se Issione è un esempio di empietà, le azioni di Eracle si qualificano per essere così pie da condurlo ad un avvicinamento massimamente favorevole all'orizzonte divino fino all'omologazione con esso, in un tripudio di luce e fuoco (v. 728 *θείῳ πυρὶ παμφαής*). I dati lasciati impliciti sono facilmente recuperabili e permettono di avere un quadro più ampio di questi versi: quanto viene detto di Filottete sembra confondersi, anche per l'assenza dei nomi, con la biografia mitica di Eracle, suggerendo forse una sovrapposizione fra le due figure. Il raggiungimento della piena felicità e di una vera grandezza eroica, dopo un viaggio per mare e molteplici mesi di travagli, sono aspetti che si adattano alla vicenda di Eracle⁵⁹. Dovrebbe dunque essere vero anche il contrario ed esserci un'allusione al destino di Filottete. Inoltre la possibilità di un confronto sarebbe implicita proprio per la contrapposizione con la prima strofe, in cui il Coro aveva tentato di avvicinare l'infelicità dell'eroe a quella di Issione. La biografia di Filottete segue le tracce della tortuosa esistenza dell'amico Eracle, che patì innumerevoli dolori, ma giunse alla fine ad una sorte positiva, di riscatto e premio della precedente. C'è un lieto fine che attende anche Filottete una volta abbandonata Lemno, che lo avrebbe condotto alle rive (v. 726 *παρ' ὄχθαις*) del fiume Spercheo, non lontano dalle cime dell'Eta (v. 729 *ὑπὲρ ὄχθων*⁶⁰), dove ebbe luogo la divinizzazione di Eracle. Il confronto fra

⁵⁸ I canti gioiosi in Sofocle hanno spesso la forma dell'invocazione o dell'inno agli dei, dunque tematizzano una vicinanza positiva con l'orizzonte divino, che si immagina o si desidera possa concretizzarsi, costituendo il compimento dell'emozione umana. Cf. Sofocle, *Trachinie* 205-224 (in cui sono invocati Apollo, Artemide, le ninfe e Dioniso) e 633-662 (non c'è alcuna invocazione, ma sono evocate le figure di Artemide, Zeus, Ares), *Antigone* 100-154 (Zeus, Ares, Dioniso) e 1115-1154 (invocazione a Dioniso), *Aiace* 693-717 (invocazione a Pan e Apollo, evocazione di Ares e Zeus), *Edipo re* 1086-1109 (compaiono Pan, Apollo, Ermete, Dioniso come possibili padri di Edipo). Le prospettive di contatto e vicinanza al divino di questi canti non hanno chiaramente alcuna possibilità di realizzazione, ma seguono le sorti dell'emozione di gioia.

⁵⁹ Cf. Sofocle, *Trachinie* 644-659, in cui il Coro, pieno di speranza, invoca Eracle augurandosi un suo rapido ritorno in Malide, portando con sé i trofei vinti in guerra come segno del suo valore (vv. 645-646). Anche in questi ultimi versi si opera una contrapposizione fra il lungo tempo di lontananza dell'eroe e la gioia del suo ritorno: vi è però un effetto di ironia tragica per la sinistra allusione alla sua morte alla fine del dramma (senza riferimenti alla divinizzazione).

⁶⁰ È curioso il richiamo fonico fra *παρ' ὄχθαις* e *ὑπὲρ ὄχθων* nonostante si tratti di parole

Eracle e Filottete era presente anche nelle parole pronunciate da quest'ultimo alla fine dell'episodio, le quali suggerivano che la salvezza concessa dal giovane poteva essere paragonata a quelloa che lui stesso aveva offerto al figlio di Zeus, accendendo la nota pira: questa si ripresenta ora con un'enfasi sull'effetto salvifico che il fuoco ha mostrato di avere. Tra il Coro e Filottete c'è un sostanziale accordo nella narrazione, e anzi la vicenda mitologica viene completata proprio con il concatenarsi delle due sezioni. Il parallelismo qui suggerito è però, a ben vedere, anch'esso imperfetto e animato dall'entusiasmo e dalla logica interna al canto: persiste infatti la sostanziale differenza fra il destino di farsi dio di Eracle e quello di Filottete, che rimane nei confini dell'umano⁶¹.

Νῦν δ' ἀνδρῶν ἀγαθῶν παιδὸς ὑπαντήσας
εὐδαίμων ἀνύσει καὶ μέγας ἐκ κείνων·
 ὅς νιν ποντοπόρῳ δούρατι, πλήθει πολ-
 λῶν μηνῶν, πατρίαν ἄγει πρὸς ἀλάν
 Μαλιάδων νυμφᾶν 725
 Σπερχειοῦ τε παρ' ὄχθαις, ἴν' ὁ χάλκασπις ἀνήρ θεοῖς
 πλάθει πᾶσιν, θείῳ πυρὶ παμφαίης,
 Οἴτας ὑπὲρ ὄχθων.

Ma ora, avendo incontrato il discendente di nobili eroi, dopo quelle sofferenze realizzerà di essere felice e grande. Costui, su una nave che solca il mare, dopo la somma di molti mesi, lo conduce in patria, presso la dimora delle ninfe Maliadi e sulle rive dello Spercheo, dove l'eroe dallo scudo di bronzo si avvicinò a tutti gli dei, splendente nella fiamma divina, sopra le alture dell'Eta.

3. *Un lieto fine tragico*

Il *Filottete* è una tragedia in cui, dopo molte svolte improvvise e sorprendenti colpi di scena, tutto si risolve e i nodi problematici sembrano sciogliersi per il meglio. La conclusione prevede che il proposito con cui la vicenda aveva avuto inizio trovi un compimento o, meglio, che si mettano in atto i preparativi per la sua realizzazione. In questo caso dunque il mito drammatizzato, dunque frammentato e poi ricomposto una volta giunti al termine della rappresentazione, prevede una conclusione in positivo. Essa non ha un carattere luttuoso, ma è animata da felici speranze per il futuro, prospettando, dal punto di vista

morfologicamente differenti (rispettivamente da ὄχθη e ὄχθος), per quanto collegate. I due termini indicano gli spazi relazionati in un caso a Filottete e nell'altro ad Eracle, operando un legame implicito fra i due personaggi.

⁶¹ Qualunque lieto fine di Filottete non può eguagliare la massima felicità dell'amico Eracle; ciò forse emerge anche ai vv. 1418-1422: ἀθάνατον ἀρετήν vs. εὐκλεᾶ βίον.

strutturale, un compimento del proprio fine, che si impone come quanto necessariamente doveva realizzarsi per volere divino e per l'esigenza del mito. Il succedersi delle vicende e la parabola emotiva può forse considerarsi anomala e innovativa per una tragedia⁶², rendendo particolarmente complessa la definizione di questo dramma, considerato uno degli esempi sofoclei di tragedia "a lieto fine"⁶³. Un altro dato insolito è costituito dall'epifania di Eracle, che a propria volta introduce un espediente letterario di un differente genere poetico.

Questa dinamica riguarda anche la sorte specifica di Filottete, che subisce un radicale mutamento⁶⁴: dalla permanenza presso l'isola, caratterizzata, come si è visto, dal dolore, si prefigurano una partenza e un viaggio, che gli avrebbero consentito di riacquisire ciò di cui era stato privato e di essere reintegrato nel proprio ruolo nella società guerriera. Tale schema di capovolgimento del destino, dal male al bene, dopo un tempo di attesa in un luogo liminare, viene ripetutamente suggerito nel corso della tragedia, ma allo stesso tempo reso ambiguo per le ulteriori prospettive con cui entra in relazione.

Le sezioni che precedono la conclusione della tragedia sono dunque determinanti per capire come si arrivi a tale finale positivo e poiché presentano degli elementi che, come in altri momenti del testo, problematizzano tale procedere. Ciò che innanzitutto si può osservare è come la gioia del personaggio di Filottete non risponda alla ricomposizione prevista dal mito: lieto fine non sembra inizialmente voler dire stato d'animo positivo nel personaggio investito da tale mutamento.

L'ultimo momento della vicenda in cui il testo aveva fatto trasparire un'emozione gioiosa aveva visto il recupero dell'arco e dell'amicizia di Neottolemo da parte di Filottete. Nonostante l'inganno odissiacco sia stato rivelato, il suo fine ultimo continua ad essere perseguito dal giovane: appare chiaro come solo per

⁶² Cf. Aristotele, *Poetica* 1453a 12-17: ἀνάγκη ἄρα τὸν καλῶς ἔχοντα μῦθον ἀπλοῦν εἶναι μᾶλλον ἢ διπλοῦν, ὥσπερ τινὲς φασι, καὶ μεταβάλλειν οὐκ εἰς εὐτυχίαν ἐκ δυστυχίας ἀλλὰ τοῦναντίον ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν μὴ διὰ μοχθηρίαν ἀλλὰ δι'ἀμαρτίαν μεγάλην ἢ οἴου εἶρηται ἢ βελτίονος μᾶλλον ἢ χειρόνος.

⁶³ Su questo aspetto si veda KNOX 1966, pp.118-120, che sottolinea la conclusione particolarmente lieta del dramma in cui l'eroe otterrebbe una ricompensa dal suo male, nonché la presenza di espedienti comici nella struttura dell'opera, dati dalla trama complessa e dall'intrigo. Questi elementi permettono di operare un confronto con l'*Elettra* sofoclea, rispetto alla quale però il dramma presente risulta più innovativo (p. 118). Per la presenza di tratti comici nel dramma si veda GREENGARD 1987, pp. 51-66. Per la comparazione fra *Filottete* ed *Elettra*, entrambi drammi ad intrigo che prevedono uno scioglimento lieto per gli eroi protagonisti, SCHUCARD 1976, pp. 133-138.

⁶⁴ Per la questione dell'eroe sofocleo che in questo caso va incontro ad un mutamento si vedano KNOX 1966, pp. 117-118; SEGAL 1981, pp. 342-344; si veda invece REINHARDT 1987, pp. 207-210, che sottolinea l'assenza di un vero cambiamento nell'eroe che rimarrebbe inevitabilmente ancorato al proprio mondo e dunque la conclusione lieta come espediente esteriore alla maniera euripidea, che non scioglie realmente i nodi del dramma.

questa via l'eroe avrebbe raggiunto quel cambiamento di sorte tanto desiderato. Soltanto il viaggio verso la piana di Ilio lo avrebbe guarito dalla sua infelicità, sanando l'invincibile morbo e ricostituendo, con la gloria in battaglia, il suo *status* eroico (vv. 1333-1335). Il futuro che lo attende viene ripetuto più volte e in termini particolarmente positivi, che insistono sul giudizio collettivo nei suoi confronti, segno inequivocabile del suo valore, e sulla fama che la vittoria gli avrebbe portato (vv. 1344-1347).

Ταῦτ' οὖν ἐπεὶ κάτοισθα, συγχώρει θέλων·
 καλὴ γὰρ ἡ 'πίκτησις, Ἑλλήνων ἔνα
 κριθέντ' ἄριστον, τοῦτο μὲν παιωνίας
 ἐς χεῖρας ἔλθειν, εἶτα τὴν πολύστονον
 Τροίαν ἐλόντα κλέος ὑπέρτατον λαβεῖν.

1345

Dunque, poiché sai queste cose, acconsenti di buon grado; bello infatti è il guadagno che si aggiunge, che tu, dopo essere stato giudicato il più valoroso fra i Greci, prima vada fra mani guaritrici e poi, dopo aver distrutto Troia causa di molto pianto, ottenga la gloria suprema.

La replica di Filottete a questo quadro può apparire sorprendente: alla menzione della fama illustre che lo attende reagisce lamentando un destino infelice e odioso ed esprimendo il desiderio di andare nell'Ade (vv. 1348-1349 ὦ στυγνὸς αἰὼν, τί μ' ἔτι δῆτ' ἔχεις ἄνω / βλέποντα κοῦκ ἀφῆκας εἰς Ἄιδου μολεῖν;). Egli dunque non accetta tale futuro, espressione del volere degli dei e del necessario tessuto mitico, ma immagina una continuità della sofferenza passata (vv. 1358-1360). Il suo personaggio resiste e si scontra con la possibilità di un capovolgimento tanto estremo ed esterno a lui, che però è anche l'unico rimedio alla sua condizione presente. L'idea di un mutamento radicale è sottolineata più volte da Neottolemo: a Filottete, per cambiare davvero la propria esistenza, è richiesto di accettare che ciò che lo ha ferito potrà essere ora la sua salvezza (v. 1391 Ἀλλ' ἐκβαλόντες εἰ πάλιν σώσουσ' ὄρα). Un effetto opposto che giunge dalla medesima fonte riguarda non solo l'azione umana, ma anche il disegno divino che agisce in secondo piano: gli dei lo hanno ferito ed ora saranno loro stessi a guarirlo, questa è la loro inspiegabile μελέτη (cf. vv. 191-200). Solo nell'adesione perfetta a questo disegno sarà possibile una rinascita per Filottete, altrimenti non si attuerà nessun vero cambiamento: egli continuerà un vivere senza salvezza (vv. 1395-1396 σὲ δὲ / ζῆν, ὥσπερ ἤδη ζῆς, ἄνευ σωτηρίας) e di necessaria sofferenza (v. 1397 ΦΙ. Ἔα με πάσχειν ταῦθ' ἄπερ παθεῖν με δεῖ). Se la prospettiva del mutamento era ciò che aveva dato impulso alla gioia, questi due termini si rivelano in questo momento in contraddizione fra loro.

Per questo, sebbene fosse sorta l'attesa di uno scioglimento in positivo dopo la restituzione dell'arco, si impone invece un nuovo arresto. La dimensione

emotiva e la personalità drammatica attribuite a Filottete si scontrano con le esigenze strutturali e mitiche della tragedia. Inoltre ciò che era stato inizialmente il motivo della sua gioia, l'amicizia e la possibilità di fuggire dall'isola e ritornare a casa, una volta ottenuto, mostra una sorta di insufficienza. Compiere ciò che desidera non gli consente davvero una fuga e la situazione di ostilità e malessere che si prospettano indicano ciò chiaramente. Quest'ultima prospettiva si rivela 'errata' perché differente dalla storia sancita dagli dei e dalla predizione mantica, a cui cerca di persuaderlo Neottolema, proprio sulla base dell'amicizia⁶⁵ che si è stabilita (vv. 1373-1375 ἀλλ' ὁμως σε βούλομαι / θεοῖς τε πιστεύσαντα τοῖς τ' ἔμοις λόγοις / φίλου [...], v. 1385 Σοί που, φίλος γ' ὦν, χῶ λόγος τοιοῦδε μου).

Il dramma arriva ad una fine solo dopo un nuovo colpo di scena: l'apparizione di Eracle in vesti divine⁶⁶. Le sue parole sembrano persuadere immediatamente l'eroe, che si adegua senza resistenze al disegno divino, respinto con tanta repulsione fino a poco prima. Un ultimo momento in cui il testo fa trasparire un'emozione di sorpresa e insieme felice riguarda la reazione di Filottete all'improvviso prorompere della voce divina. Ciò si evince soprattutto dal confronto che si può istituire fra questi versi e quelli presenti nel primo episodio⁶⁷: in entrambi i casi, proprio attraverso il suono di una voce amica e percepita con affetto, scaturisce un sentimento di gioia e sollievo, in grado di lenire immediatamente dalla sofferenza e a cui ci si ancora con un moto di speranza. Vi sono infatti diversi elementi di analogia fra i due momenti: innanzitutto il senso dell'udito come tramite dell'emozione e la qualificazione del suono in termini affettivi, in un caso come 'amatissimo' (cf. v. 234 φίλτατον) e nell'altro come 'desiderato' (v. 1445 ποθεινόν), ad indicare che si tratta di suoni noti e riconoscibili. Inoltre emerge il dato del tempo: nel primo caso Filottete, dopo il lungo periodo di solitudine sull'isola (cf. v. 235), ode di nuovo articolare la propria lingua, nel secondo egli sente la voce di un amico, inaccessibile per molto tempo e che gli permette di recuperare immediatamente un ricordo e un tratto anche della sua identità. Si tratta di voci umane, quindi di parole, ma ciò che risulta connesso alla dimensione emotiva non sembra essere il loro contenuto. Nel primo episodio, fonte di irrefrenabile entusiasmo era stata l'articolazione del suono secondo

⁶⁵ Anche Filottete riconosce la sincera benevolenza del giovane e ciò causa una contraddizione interiore e un momento di indecisione (vv. 1350-1351 Οἶμοι, τί δράσω; πῶς ἀπιστήσω λόγοις / τοῖς τοῦδ' ὃς εὖνους ὦν ἔμοι παρήνεσεν;). Il Coro in precedenza, nel tentativo di persuadere l'eroe, aveva messo in luce la propria amicizia e il suo volersi accostare favorevolmente (cf. vv. 1163-1164 Πρὸς θεῶν, εἴ τι σέβῃ ξένον, πέλασσον, / εὐνοίᾳ πάσῃ πελάταν).

⁶⁶ Nell'ampia bibliografia su questo tema, oltre ai testi già citati che esprimono una prospettiva su tale momento, si vedano in particolare Pucci 1994, pp. 15-46; Segal 1976, pp. 67-89; Schein 2001, pp. 38-52.

⁶⁷ Cf. vv. 234-235 Φί. Ἦ φίλτατον φώνημα· φεῦ τὸ καὶ λαβεῖν / πρόσφθεγμα τοιοῦδ' ἀνδρὸς ἐν χρόνῳ μακρῷ.

la lingua greca; ora ciò che nel parlare di Eracle risulta emotivamente significativo è il timbro di voce, quanto contraddistingue ogni persona rendendola riconoscibile. Anche in questa situazione la gioia sorge dal contatto con qualcosa di noto e familiare, la voce, che, attraverso la via affettiva, rimanda all'universo identitario cui si appartiene. Trattandosi di parole articolate, si presuppone la possibilità di un dialogo e di uno scambio reciproco: esse promettono un effettivo incontro, quello che ogni voce nota può far sperare. Il confronto con i versi del primo episodio può però mostrare anche un altro dato, ovvero l'ombra subdolamente violenta della capacità persuasiva della gioia.

ΦΙ. Ὡ φθέγμα ποθεινὸν ἔμοι πέμψας, 1445
 χρόνιός τε φανείς,
 οὐκ ἀπιθήσω τοῖς σοῖς μύθοις.

Filottete Mi hai fatto giungere una voce così desiderata e sei apparso dopo tanto tempo! Non disobbedirò alle tue parole.

Il μῦθος⁶⁸ di Eracle è, in ogni caso, una parola differente e non solo umana e ciò viene segnalato in modo nitido nel testo attraverso il termine che la designa; questo parlare amico e insieme proprio di un dio, la voce stessa del mito, ha una particolare forza persuasiva, facendo sì che Filottete si adegui al suo destino.

L'eroe è quindi di nuovo pronto a partire dall'isola, ritrovando l'entusiasmo e la trepidazione di momenti precedenti del dramma, sicuro dell'ormai imminente avvenire di qualcosa che supera le sue speranze (v. 1463 δόξης οὐ ποτε τῆσδ' ἐπιβάντες)⁶⁹. La nozione è simile ad altre precedenti, ma il suo oggetto è esattamente opposto. Come la conclusione dello stasimo, animato dal pensiero di un destino felice per Filottete, si era soffermata su benevole figure divine, prima fra tutte quella di Eracle, anche la parte finale del dramma tematizza questa presenza⁷⁰. Da un lato si realizza l'epifania di Eracle, secondo un espediente letterario in parte estraneo al tragico e che di per sé individua un indirizzo positivo alla fine del dramma; dall'altro Filottete rivolge un saluto all'isola di Lemno, la cui natura è improvvisamente riconosciuta come popolata dal divino (vv. 1452 ss.). Probabilmente anche queste presenze divine, amichevoli e benevole verso l'umano, contribuiscono a delineare la dimensione emotiva prevalente in questo momento, che si pone in sintonia con lo scioglimento positivo della vicenda.

⁶⁸ Solo le parole di Eracle sono definite con il termine μῦθος (vv. 1410, 1417, 1447). SEGAL 1981, pp. 339-340, mette in luce anche come al solo v. 1410 si utilizzi, in corrispondenza con μῦθος, il verbo αἶω, particolarmente elevato e dalla coloritura epica. Vd. anche PUCCI 1994, pp. 36-37; PODLECKI 1966, pp. 243-245.

⁶⁹ Cf. vv. 866-867 τό τ' ἐλπιδῶν / ἄπιστον οἰκούρημα τῶνδε τῶν ξένων e v. 882 παρ' ἐλπίδα.

⁷⁰ Sulla divinizzazione della natura dell'isola, si veda ad esempio SEGAL 1977, pp. 153-156.

Rimangono però degli aspetti irrisolti, che rendono ambigua e fragile la situazione in cui si conclude il dramma e lieta solo se astratta dal suo contesto passato e futuro⁷¹, limitandosi all'effetto delle parole e all'idillio di questi versi. Un primo aspetto che rimane problematico e diviso è Filottete stesso: per un intero dramma si è ripetutamente raccontato il suo incredibile dolore, senza riuscire mai ad individuarvi una causa o una colpa, ma anche il suo intenso odio verso quel mondo, umano e divino, che ora si appresta a raggiungere nuovamente. In secondo luogo, nelle ammonizioni divine sul comportamento futuro dei personaggi si può individuare una tensione che problematizza e in parte corrode l'effetto finale che il dramma mira ad ottenere. Proprio la consapevolezza letteraria, che poteva essere ridestata dall'esortazione di Eracle alla giustizia e alla misura anche nella vittoria, poteva, nel medesimo tempo, ricondurre la memoria a ulteriori e futuri momenti tragici⁷².

Bibliografia

AUSTIN 2011

Austin Norman, *Sophocles' Philoctetes and the Great Soul Robbery*, Wisconsin 2011.

⁷¹ Si veda WINNINGTON-INGRAM 1980, pp. 302-303, che mette in luce come Sofocle, nei suoi tre drammi che si possono considerare a "lieto fine" (*Elettra*, *Filottete*, *Edipo a Colono*), tenda a fare delle allusioni su un futuro che sarà ancora tragico, che in questo dramma riguarderebbe soprattutto il destino di Neottolema.

⁷² Cf. vv. 1440-1444, in cui lo stesso dio esorta i personaggi a mantenere un comportamento rispettoso (v. 1441 εὐσεβεῖν τὰ πρὸς θεούς) nel momento in cui avranno conquistato la vittoria in battaglia e dunque la gloria e la felicità umane. La sofferenza lungamente patita da Filottete sembra però averlo già condotto a questa saggezza tragica, come emerge dalle sue parole ai vv. 502-506: egli supplica il giovane di salvarlo proprio in virtù di un rispetto della misura che deve indurre ad essere cauti mentre si è in una sorte felice (vv. 505-506 χῶταν τις εὖ ζῆν, τηνικαῦτα τὸν βίον / σκοπεῖν μάλιστα μὴ διαφθαρεῖς λάθῃ). La figura di Neottolema, evolutasi a sua volta nel corso del dramma, potrebbe essere quella intorno a cui si annodano premonizioni tragiche: queste sono alimentate dalla consapevolezza letteraria relativa alle sue vicende. Egli si sarebbe macchiato dell'empia uccisione di Priamo a Troia, presso l'altare di Zeus: questo episodio, come sappiamo dalla *Crestomazia* di Proclo, doveva essere oggetto di uno dei poemi del ciclo troiano *Iliupersis*, attribuita ad Arctino di Mileto. Questa vicenda viene toccata anche da Pindaro, *Peana* 6, in cui si narra come quello non tornò mai in patria, ma venne ucciso a Delfi per volere di Apollo, come punizione dell'uccisione di Priamo. Essa è nota a noi in particolare grazie a Virgilio, *Eneide* 2.486-558; il fatto che la morte di Priamo dovette essere qualcosa di sacrilego traspare in Euripide, *Troiane* 481-484. Della sua uccisione a Delfi, alla fine della guerra di Troia, tratta anche l'*Andromaca* euripidea (vv. 1085-1165), attribuendo la responsabilità di questa ad Oreste. Nell'*Odissea* in ogni caso non si fa cenno ad un destino tragico per il giovane, ma viene piuttosto sottolineata la gloria ottenuta in battaglia (*Odissea* 11.505-537); in modo analogo, anche Filottete si colloca tra gli eroi che, finita la guerra, ebbero un ritorno felice in patria (*Odissea* 3.190 εὖ δὲ Φιλοκτήτην, Ποιάντιον ἀγαλὸν υἱόν).

BLUNDELL 1989

Blundell Mary W., *Helping Friend and Harming Enemies. A Study in Sophocles and Greek Ethics*, Cambridge 1989.

BURTON 1980

Burton Reginald W.B., *The chorus in Sophocles' tragedies*, Oxford 1980.

CIANI 1974

Ciani Maria Grazia, *Phaos e termini affini nella poesia greca. Introduzione a una fenomenologia della luce*, Firenze 1974.

DAIN, MAZON 1955-1960

Dain Alphonse, Mazon Paul, *Sophocle*, 3 volumi, Paris 1955-1960.

DAVIES 2001

Davies Malcolm "The Stasimon of Sophocles' Philoctetes and the Limits of Mythological Allusion", *Studi italiani di filologia classica* 19, 2001, pp. 53-58.

DAVIDSON 2006

Davidson John, "What about the Greeks who went to Troy? Three Tragic Context and Homer", *Classica et Medievalia* 56, 2006, pp. 5-18.

DI BENEDETTO 1990

Di Benedetto Vincenzo, *Sofocle. Trachinie, Filottete*, introduzione di Vincenzo Di Benedetto, premessa al testo e note di Maria Serena Mirto, traduzione di Maria Pia Pattoni, Milano 1990.

DI BENEDETTO, MEDDA 1997

Di Benedetto Vincenzo, Medda Enrico, *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Torino 1997.

GARDINER 1987

Gardiner Cynthia P., *The sophoclean chorus. A study of character and function*, Iowa City 1987.

GREENGARD 1987

Greengard Carola, *Theatre in Crisis. Sophocles' Reconstruction of Genre and Politics in Philoctetes*, Amsterdam 1987.

JEBB 1883-1896

Jebb Richard C., *Sophocles. The Plays and Fragments*, I-VII, Cambridge 1883-1896.

KITZINGER 2008

Kitzinger Margaret R., *The Choruses of Sophocles' Antigone and Philoktetes. A Dance of Words*, Leiden 2008.

KNOX 1966

Knox Bernard M. W., *The Heroic Temper. Studies in Sophoclean tragedy*, Berkeley, Los Angeles 1966.

NOOTER 2012

Nooter Sarah, *When Heroes Sing. Sophocles and the Shifting Soundscape of Tragedy*, Cambridge 2012.

PODLECKI 1966

Podlecki Anthony, "The Power of the Word in Sophocles' *Philoctetes*", *Greek, Roman and Byzantine Studies* 7, 1966, pp. 233-250.

PUCCI 1994

Pucci Pietro, "God's intervention and epiphany in Sophocles", *American Journal of Philology* 115, 1994, pp. 15-46

PUCCI 2003

Pucci Pietro, *Sofocle. Filottete*, introduzione e commento di Pietro Pucci, testo critico a cura di Guido Avezzù, traduzione di Giovanni Cerri, Milano 2003.

REDLING 1996

Redling Julius, *The Dramatic Function of Philia in the Later Plays of Sophocles*, Michigan 1996.

REINHARDT 1989

Reinhardt Karl, *Sofocle*, Genova 1989.

SCHEIN 2001

Schein Seth L., "Herakles and the Ending of Sophocles' *Philoctetes*", *Studi italiani di filologia classica* 19, 2001, pp. 38-52.

SHISLER 1942

Shisler Famee L., "The Technique of the Portrayal of Joy in Greek Tragedy", *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 73, 1942, pp. 277-292.

SCHMIDT 1973

Schmidt Jens-Uwe, *Sophokles. Philoktet*, Heidelberg 1973.

SCHUCARD 1973

Schucard Stephen C., "Some developments in Sophocles' late plays of intrigue", *Classical Journal* 69, 1973, pp. 133-138.

SEALE 1972

Seale David, "The Element of Surprise in Sophocles' *Philoctetes*", *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 19, 1972, pp. 94-102.

SEGAL 1976

Segal Charles, "Divino e umano nel *Filottete* di Sofocle", *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 23, 1976, pp. 67-89.

SEGAL 1977

Segal Charles, "Philoctetes and the Imperishable Piety", *Hermes* 105, 1977, pp. 133-158.

SEGAL 1981

Segal Charles, *Tragedy and Civilization. An Interpretation of Sophocles*, Cambridge 1981.

SUSANETTI 2001

Susanetti Davide, *Euripide. Alceste*, Venezia 2001.

SUSANETTI 2011

Susanetti Davide, *Catastrofi politiche. Sofocle e la tragedia di vivere insieme*, Roma 2011.

SUSANETTI 2018

Susanetti Davide, *La felicità degli antichi. Idee e immagini di una buona vita*, Milano 2018.

WINNINGTON-INGRAM 1980

Winnington-Ingram Reginald P., *Sophocles. An interpretation*, Cambridge 1980.

La cornice dei canti di gioia delle tragedie di Sofocle: forma e scena

Daniela Milo

ABSTRACT: The paper's aim is to analyze the circumstances preceding and following the explosion of joy in some Sophocles's plays, in which a peculiar choral song, defined as 'hyporcheme' is found. These sections are very important to understand the *Stimmung* of the context close to the 'hyporchemic' songs. Therefore we notice, for example, an affinity, in particular, between *Antigone*, *Trachiniae* and *Oedipus the King*. The *Ajax*, instead, although it has some similarities with the *Antigone*, is a unique case.

I cosiddetti 'canti iporchematici' nelle tragedie di Sofocle sono sezioni corali caratterizzate dall'espressione, sia a livello formale, sia a livello di gestualità, di un improvviso empito di gioia: esso può nascere da una inattesa notizia, portata generalmente da un nunzio o da qualcuno che ne assume funzione, o dalla illusione di felice esito di una situazione in seguito alla *rhexis* di un personaggio, a un colloquio tra due personaggi - anche personaggio e corifeo -, e che sembra far ben sperare per la vicenda¹. In realtà gli eventi porteranno, subito dopo, alla imminente catastrofe, il cui impatto emotivo risulta più forte proprio perché pre-

¹ DE FALCO 1958 analizzò la funzione degli 'iporchemi' sofoclei arrivando alla conclusione che, al di là delle loro caratteristiche formali, essi fossero, quanto a funzione drammatica, dei veri e propri stasimi, segnando comunque un momento di pausa o di frattura nella vicenda, nonché l'inizio di una nuova situazione; DALE 1950 chiari il rapporto tra stasimo e iporchema soprattutto in merito alla tipologia di danza e alla possibile interpretazione del termine 'stasimo' come canto da fermo del coro (vd. anche DI MARCO 1973-1974, pp. 345-348). CENTANNI 1991 dedicò un saggio ai cosiddetti 'corali infraepisodici', negando loro la funzione di stasimo, e includendo in questa categoria il canto astrofico di Sofocle, *Trachiniae* 205-224, su cui vd. *infra*. Diversamente DE LUCIA 1997, che non vedeva nei sette canti individuati dalla Centanni come 'infraepisodici' tutte le caratteristiche che la studiosa elencava, e li contestualizzava pertanto in maniera diversa e in base alle loro singole specificità. Per le forme della lirica corale nel teatro attico, cf. PERUSINO, COLANTONIO 2007; SWIFT 2010; RODIGHIERO 2012: ai fini del nostro discorso, di rilievo il capitolo sullo stasimo iporchematico dell'*Aiace* (vd. *infra*) e le osservazioni sull'iporchema ivi contenute (pp. 56-60, ma vd. anche pp. 156-162).

ceduto, secondo l'uso peculiare dell'arte drammatica sofoclea², da tali canti di gioia³. L'attributo 'iporchematico' riporta alla *performance* dell'antica lirica corale: quando impiegato dalla critica in relazione ad alcune tipologie di coro tragico, esso fa riferimento a un canto accompagnato da danza mimata, legato a Apollo e/o Dioniso, con riferimenti a situazioni di gioia improvvisa⁴: tali tipologie non erano incluse da Aristotele nelle parti strutturali della tragedia⁵.

La disamina dello 'schema' che assume la situazione che precede e segue l' 'esplosione' della gioia nelle tragedie di Sofocle con questa peculiare tipologia di corale (*Antigone*, *Trachinie*, *Edipo re*, *Aiace* e, seppure in misura circoscritta, *Filottete*)⁶, e che chiameremo per convenzione 'cornice', lascia emergere da un lato alcuni tratti comuni, a livello formale in senso ampio, e a livello di 'situazione scenica', dall'altro ben individuabili specificità che contrassegnano e, in un certo senso, anticipano anche il 'tono' del canto che le seguirà, e che trovano ragion d'essere nel singolo contesto drammatico. In particolare, affinità – che saranno nel discorso specificate – si colgono tra *Antigone*, *Trachinie* e *Edipo re*, drammi in cui la sezione che precede e segue il canto si articola in uno scambio tra due, o addirittura tre; nell'*Aiace*, diversamente, il cosiddetto 'iporchema' è introdotto dalla *Trugrede* dell'eroe⁷. I paralleli tra i drammi in oggetto lasciano intendere un uso, da parte del poeta, di particolari moduli scenici e formali con variazioni consapevoli, e funzionali alla specificità della singola situazione.

² Vd. già KRANZ 1933, p. 213; PERROTTA 1935, pp. 156-157; RODE 1971, p. 107.

³ Vd. PERROTTA 1931, pp. 145-147; DI BENEDETTO-MEDDA 1997, pp. 276-278: «Data la natura luttuosa delle vicende tragiche, le occasioni di gioia erano rare ed esse erano superate dallo sviluppo ulteriore degli eventi o addirittura si rivelavano come una illusione». Gli studiosi includono nella categoria degli 'iporchemi' sofoclei solo il quinto stasimo dell'*Antigone*, il secondo dell'*Aiace*, il terzo dell'*Edipo re* e il corale ai vv. 205-224 delle *Trachinie*, cogliendo poi nel secondo stasimo delle *Trachinie* e nel primo dell'*Elettra* un tono di «fiduciosa attesa» (p. 277). Ma vd. *infra*, nota 21.

⁴ Dal punto di vista stilistico, si nota spesso l'impiego di verbi e termini che alludono a movimento e euforia. A volte queste liriche sono astrofiche, come Sofocle, *Trachinie* 205-224 (vd. DALE 1950; DALE 1968). Si vedano anche le sezioni di commento relative ai canti esaminati nelle edizioni citate a riferimento per ciascuno di essi. Vd. anche, per un'analisi dei corali sofoclei qui presi in esame, POHLSANDER 1964; DALE 1971, pp. 34-35; DALE 1981, pp. 16-41; DALE 1983, pp. 211-212.

⁵ Aristotele, *Poetica* 12, 1452b 14-27 (vd. DALE 1950; DI MARCO 1973-1974, pp. 345-346; HENRICHS 1994-1995, pp. 59-60; GRANDOLINI 1995). In generale le fonti antiche non conoscono l'iporchema come parte strutturale della tragedia; se ne parla in fonti lessicografiche e bizantine (in merito alla relativa discussione vd. KOLLER 1954, pp. 166 ss.; DI MARCO 1973-1974; MILO 2006, pp. 167-168). Sull'iporchema in generale come genere lirico, vd. SMYTH 1977, pp. 41-44; NERI 2004, p. 42. Vd. anche *infra*, nota 21.

⁶ L'ordine di citazione dei drammi segue quello dato nel presente contributo. Discorso diverso per l'*Elettra* (vv. 472-501, vd. FINGLASS 2007, p. 239, n. 32, e 2011, p. 342): il breve stasimo primo esprime la fiducia presaga del coro in merito al sogno di Clitemestra e all'avvento di Dike (vd. CRISCUOLO 2012, pp. 142-143), fiducia che non sarà delusa: il canto manca, forse non a caso, di quei riferimenti 'formali' riconducibili alle categorie corali classificabili come 'iporchemi'. Per i tratti 'iporchematici' e i riferimenti alla danza nelle quattro tragedie sofoclee indicate, vd. anche HENRICHS 1994-1995, pp. 73 ss., che accosta in particolare *Aiace* e *Trachinie*.

⁷ Cf. Sofocle, *Aiace* 646-692, su cui vd. *infra*.

1. Antigone

Nell'*Antigone* il corale espressione di gioia (vv. 1115-1152, si tratta dello stasimo quinto, costituito da due coppie strofiche in responsione)⁸ è preceduto da un animato scambio di Creonte con il corifeo (vv. 1091-1114): questa sezione è in sostanza il commento dei due personaggi alla terribile profezia di Tiresia, chiusa con una dura condanna della *hybris* di Creonte (vv. 1089-1090). Il dialogo tra i due, molto concitato, ha come esito l'invio dei servi, con le asce, sulla collina, da parte di Creonte, e l'annuncio, di questi, dell'intenzione di portarsi di persona a liberare Antigone. Questo breve dialogo risponde all'urgenza del momento e alla svolta inaspettata dell'azione⁹.

La sezione presenta schema circolare, in quanto le parole finali di Creonte, che lascia spazio al canto del coro con la consapevolezza che è bene osservare, fino al termine della propria vita, le leggi stabilite (vv. 1113-1114 δέδοικα γὰρ μὴ τοὺς καθεστῶτας νόμους / ἄριστον ἢ σῶζοντα τὸν βίον τελεῖν), sembrano evidentemente riprendere l'ammonimento del corifeo, all'inizio dello scambio con Creonte stesso, sulla veridicità delle tremende profezie di Tiresia (vv. 1091-1094 ἀνὴρ, ἄναξ, βέβηκε δεινὰ θεσπίσας / ἐπιστάμεσθα δ', ἐξ ὅτου λευκὴν ἐγὼ / τήνδ' ἐκ μελαίνης ἀμφιβάλλομαι τρίχα, / μὴ πῶ ποτ' αὐτὸν ψεῦδος ἐς πόλιν λακεῖν, "L'indovino se n'è andato, o mio sovrano, lanciando tremende profezie. E ben sappiamo, fin da quando questi miei capelli da neri son diventati grigi, come non abbia mai vaticinato il falso nella nostra città")¹⁰. Si osservi che il corifeo parla di δεινὰ a proposito delle profezie di Tiresia (v. 1091): a δεινὰ risponde νόμους di Creonte (v. 1113), a conferma del rovesciamento nella struttura circolare, poiché il νόμος era Creonte, ma ora il rispetto dei νόμοι significa rispetto dei δεινὰ di Tiresia. Già prima della chiusura della sezione, inoltre, Creonte aveva espresso la consapevolezza, ammansito e intimorito dalle parole del vate, di non dover lottare, pur suo malgrado, contro il destino (vv. 1105-1106 οἴμοι· μόλις μὲν, καρδίας δ' ἐξίσταμαι / τὸ δρᾶν· ἀνάγκη δ' οὐχὶ δυσμαχητέον)¹¹. Sembra ripetersi, ma in maniera 'rovesciata', lo schema dell'*Aiace*, in cui il coro riprende l'affermazione iniziale dell'eroe (vd. *infra*).

Il modulo osservato da Sofocle in questa situazione è il seguente: scambio di battute tra due, in questo caso corifeo e Creonte, in cui si dà il commento su un evento determinante – la profezia di Tiresia –; indecisione timorosa del prota-

⁸ Vd. GRIFFITH 1999, pp. 313-317, da cui si riproduce il testo.

⁹ GRIFFITH 1999, p. 311: «The irregular structure of this short dialogue is effective in bringing out the urgency and unexpected shift of direction. There is no stichomythia, no regular pattern to the exchanges, no gradual buildup. After Teiresias' final *rhexis*, formalities are abandoned, and the decision comes swiftly».

¹⁰ Traduzione, per l'*Antigone*, di FERRARI 1982.

¹¹ Cf. Sofocle, *Trachinie* 492 θεοῖσι δυσμαχοῦντες (vd. GRIFFITH 1999, p. 312).

gonista sul da farsi; impulso all'azione, dato dall'altro personaggio dialogante (il corifeo) che, di fatto, induce il protagonista a superare le sue perplessità. A livello tematico, la sezione 'preparatoria' è incentrata sulla constatazione della potenza degli dèi, che provoca reverenziale timore da parte dei personaggi: questo si traduce nel tono misurato che si coglie nel successivo stasimo, soprattutto se messo a confronto con il corale 'iporchematico' delle *Trachinie*, e con il secondo stasimo dell'*Aiace* (vd. *infra*): il corale dell'*Antigone* ha infatti carattere prevalentemente cletico ed è una preghiera a Dioniso¹². L'arrivo dell' ἄγγελος (v. 1155), così come era già avvenuto nell'*Aiace*, riporta alla cupa realtà, con l'annuncio della morte di Emone. Ma, come si vedrà, Sofocle varierà il modulo.

Il tono, dunque, della sezione preparatoria, la sua struttura drammatica, le scelte stilistiche e lessicali (v. 1095 τράσσομαι¹³ φρένας, che allude allo sconvolgimento destato nell'animo dal furore bacchico; vv. 1103-1104 συντέμνουσι γὰρ / θεῶν ποδώκεις τοὺς κακόφρονας Βλάβαι, e v. 1106 ἀνάγκη δ' ουχὶ δυσμαχητέον, che esprimono consapevolezza sgomenta delle sciagure mandate, anche d'improvviso, dagli dèi), vanno ad anticipare quanto espresso nello stasimo iporchematico, in cui si celebra la potenza della divinità, e di Dioniso in particolare.

La sezione di 'chiusura' che segue il corale, e che è individuabile ai vv. 1155-1182, è divisa tra il nunzio e il corifeo; si apre con una breve meditazione dell'ἄγγελος sulla instabile e infelice sorte umana, in relazione alle vicende tebane: "Voi che abitate presso le case di Cadmo e di Anfione, non c'è stato mortale che non si possa di volta in volta elogiare o deprecare. Senza tregua la sorte abbatte il fortunato e risolve l'infelice; e quanto durerà la situazione attuale, nessuno può predire¹⁴. Prima Creonte appariva, almeno a me, invidiabile: aveva salvato dai nemici questa terra tebana, e conquistato il potere assoluto governava la città, fiorendo della nobile semente dei suoi figli. E ora tutto è perduto. Quando

¹² Sui motivi innocenti in questo canto vd. RODIGHIERO 2012, pp. 152-165: il canto presenta lo schema consueto di combinazione degli elementi cletici, cioè invocazione, attributi e segmento narrativo, infine preghiera. Per lo studioso non soddisfa la definizione di 'iporchema' (vd. KITZINGER 2008, pp. 65-66), configurandosi questo canto dell'*Antigone* come un vero e proprio inno a Dioniso: egli infatti riscontra in esso la mancanza di alcuni elementi (ad es. «autoreferenzialità del coro alla propria danza» e uso di un determinato lessico di gioia) e la presenza di una coscienza controllata da parte del coro (pp. 160-161). Il canto, un inno, assolve comunque alla funzione di pausa gioiosa, contrassegnata da speranzosa attesa (si segnala, fra il molto, per cui si rinvia alla rassegna di RODIGHIERO 2012, pp. 159 e 160; DI BENEDETTO-MEDDA 1997, pp. 251 e 276; GRIFFITH 1999, p. 313, che ne evidenziava il carattere concitato e ottimistico; JOUANA 2007a, p. 461, e 2007b, p. 117, n. 23). Vd. anche MILO 2006, pp. 172-173.

¹³ Pregnante è l'uso del verbo τράσσω, che indica in questo caso il forte sconvolgimento dell'animo (cf. Eschilo, *Agamennone* 1216, *Coefore* 289; Euripide, *Ippolito* 969). Nello stasimo iporchematico delle *Trachinie* (vd. *infra*) ricorre il composto ἀνατράσσω, *unicum* in tragedia e di uso medico (cf. Ippocrate, *Malattie delle donne* 1.74.104 e *Aforismi* 4.70, su cui vd. MILO 2006, pp. 163-164 e nota 19).

¹⁴ Cf. Simonide, fr. 244 Poltera (= 521 Page); Sofocle, *Aiace* 131-132, *Trachinie* 129-131.

un uomo ha smarrito le gioie dell'esistenza, si può dire che non vive più, ma è come un morto che respira. Accumula pure ricchezze nella tua casa, vivi col fasto di un re: ma se la gioia è spenta, non darei per tutto il resto, in cambio della felicità, neppure l'ombra di un fumo¹⁵. Il tema centrale è la caducità della vita umana, applicata nello specifico a Creonte e alla sua *hybris*¹⁶. Nella sezione di 'coda', in particolare, il poeta insiste sulla gioia, la felicità, in alternanza, per l'uomo, all'infelicità: chi ha perso le ἡδοναί della vita, è assimilato a un morto vivente (v. 1167 ἔμψυχον ἡγοῦμαι νεκρόν); a nulla valgono ricchezze o fasti regali, se la gioia è lontana (vv. 1169-1171 ἐὰν δ' ἀπῆ / τούτων τὸ χαίρειν, τᾶλλ' ἐγὼ καπνοῦ σκιᾶς / οὐκ ἂν πριαίμην ἀνδρὶ πρὸς τὴν ἡδονήν).

Segue poi una sezione in sticomitia (vv. 1172-1182) che segna il crescendo della tensione fino all'annuncio della morte di Emone¹⁷, con la conclusione da parte del corifeo sulla veridicità della profezia di Tiresia (v. 1178 ὦ μάντι, τοῦπος ὡς ἄρ' ὀρθὸν ἦνυσας): il cerchio dunque si chiude.

Dall'analisi della 'cornice' del canto iporchematico dell'*Antigone*, sembra potersi affermare che Sofocle abbia costruito una sezione caratterizzata dalla riflessione sulla caducità della vita dell'uomo dinnanzi all'invitta potenza divina, e questo prima dell'annuncio della catastrofe: il canto che essa racchiude viene a configurarsi come una celebrazione di Zeus e della divinità cadmea per eccellenza, Dioniso. La sezione precedente il canto presenta un vivace dialogo a due; così quella che segue, in cui però la breve *rhesis* del nunzio (vv. 1155-1171) prepara la notizia ferale che sarà appresa nella sezione sticomitica (vv. 1172-1182), immediatamente precedente l'ingresso in scena del nuovo personaggio, Euridice. I vv. 1155-1182 chiudono la 'cornice': al dialogo Creonte-corifeo corrispondono infatti la *rhesis* del nunzio e la sticomitia (segno di incalzante ansia di sapere del corifeo per la notizia che il nunzio reca), che mostra l'impiego, da parte del poeta, di un diverso strumento di costruzione del dialogo, quanto mai espressivo per il

¹⁵ Cf. Sofocle, *Antigone* 1155-1171 Κάδμου πάροικοι καὶ δόμων Ἀμφίονος, / οὐκ ἔσθ' ὅποιον στάντ' ἂν ἀνθρώπου βίον / οὐτ' αἰνέσασαι' ἂν οὔτε μεψαίμην ποτέ· / τύχη γὰρ ὀρθοὶ καὶ τύχη καταρρέπει / τὸν εὐτυχοῦντα τὸν τε δυστυχοῦντ' αἰεί, / καὶ μάντις οὐδεὶς τῶν καθεστῶτων βροτοῖς. / Κρέων γὰρ ἦν ζηλωτὸς, ὡς ἔμοι, ποτέ, / σώσας μὲν ἐχθρῶν τήνδε Καδμείαν χθόνα, / λαβῶν τε χώρας παντελεῖ μοναρχίαν / εὐθυνη, θάλλων εὐγενεῖ τέκνων σπορᾶ· / καὶ νῦν ἀφεῖται πάντα. καὶ γὰρ ἡδοναὶ / ὅταν προδῶσιν ἀνδρες, οὐ τίθημι' ἐγὼ / ζῆν τούτων, ἀλλ' ἔμψυχον ἡγοῦμαι νεκρόν. / πλοῦτε τε γὰρ κατ' οἶκον, εἰ βούλει, μέγα, / καὶ ζῆ τύραννον σχῆμι' ἔχων· ἐὰν δ' ἀπῆ / τούτων τὸ χαίρειν, τᾶλλ' ἐγὼ καπνοῦ σκιᾶς / οὐκ ἂν πριαίμην ἀνδρὶ πρὸς τὴν ἡδονήν.

¹⁶ Il tema si inserisce, peraltro, nella riflessione, sviluppata sensibilmente nell'*Antigone*, sul mutamento repentino del destino dell'uomo, che aveva già trovato ampio spazio nella ieraticità dei moduli innodici del secondo stasimo (vv. 583-625). Cf. in particolare, per la presenza di moduli innodici, i vv. 604-625, su cui vd. MILO 2010.

¹⁷ GRIFFITH 1999, p. 323, nota la sapiente costruzione della scena da parte di Sofocle: «The scene is skilfully paced: first the Messenger introduces himself and the main points of his news (1155-71); then a brief stichomythia provides the stark facts (1172-9)». L'arrivo di Euridice porterà alla lunga *rhesis* del messaggero (vv. 1192-1243).

momento drammatico (e scenico). Insomma, questo dialogo a due, stesso modulo ma funzionalizzato diversamente, è parte integrante della ‘cornice’.

2. *Trachinie*

Il caso delle *Trachinie* appare caratterizzato da maggiore impulso drammatico che enfatizza, anche a livello di movimento fisico¹⁸ e di espressione verbale, la profonda, ma illusoria emozione, provocata in Deianira dalla buona notizia portata dal nunzio trachinio del ritorno di Eracle vittorioso¹⁹. E, in effetti, la ‘cornice’ (vv. 180-204 e 225-247, ma cf. anche vv. 248-313 per una visione d’insieme della situazione scenica), movimentata, racchiude un canto in cui i riferimenti alla danza sono particolarmente accentuati²⁰. È il cosiddetto ‘stasimo iporchematico’ di vv. 205-224²¹. La scena è divisa tra Deianira e il nunzio trachinio latore di buone nuove, lui che di fretta accorre dalla signora per essere il πρώτος ἄγγελος (vv. 180, 190) di una notizia che ritiene felice per la donna. La preparazione all’esplosione della gioia avviene secondo una *climax* che segna un accrescimento di aspettative, scandita da uso di termini ed espressioni di rilievo in tal senso: il nunzio ‘scioglierà’ l’affanno timoroso di Deianira (v. 181 ὄκνου²² σε λύσω), poiché lo sposo tornerà presto a casa (vv. 185-186 τάχ’ ἐς δόμους σοῦς τὸν πολύζηλον πόσιν / ἦξειν). Deianira chiude la sezione con poche battute (vv. 200-204) immediato preludio del successivo ‘iporchema’, poiché esorta le ancelle a darsi al canto e alla danza per la notizia insperata, ora che Zeus finalmente,

¹⁸ Sull’importanza e la valenza semantica del linguaggio dei gesti nelle *Trachinie*, vd. CONCA 2005. La traduzione dei passi delle *Trachinie* riportati è mia

¹⁹ L’arrivo di Lica dopo il canto di gioia porterà notizia della distruzione di Ecalia: si tratterà di una falsa buona notizia, perché Ecalia era stata distrutta non per vendetta di Eracle della schiavitù presso Onfale, voluta da Zeus, e di cui riteneva responsabile Eurito, re di Ecalia (vv. 252-280), ma poiché Eurito non aveva concesso all’eroe la propria figlia. Deianira apprenderà la verità solo dopo, rivelatale dal nunzio trachinio, che smentirà il racconto menzognero di Lica. Cf. anche v. 348, in cui il nunzio trachinio definisce Lica οὐ δίκαιος ἄγγελος.

²⁰ Cf. vv. 216 αἶρομαι, 220 ὑποστρέφων ἄμυλλαν. Vd., per una analisi accurata della dimensione della danza, particolarmente accentuata in questo corale, e del linguaggio della *performance* rituale, HENRICHS 1994-1995, pp. 79-85.

²¹ DE FALCO 1958 includeva fra gli iporchemi sofoclei anche lo stasimo a vv. 633-662 (vd. *supra*, nn. 1 e 3). Ma non si tratta, come discusso in altra sede, di un canto di gioia vero e proprio, anzi, esso risulta soffuso di malinconia e presenta sinistre allusioni (l’Eta, il filtro del Centauro: vd. EASTERLING 1982, p. 51; MILO 2006, p. 170). Il canto a vv. 205-224 è astrofico (vd. *supra*, n. 5, e MILO 2006, in particolare pp. 161-170. Per una discussione sulla colometria del canto, vd. POLIZIO 2004): la struttura astrofica contribuisce al carattere mimetico dell’iporchema, che svolgerebbe in questo caso la funzione di attore (vd., per le possibilità espressive del coro nei canti astrofici, GENTILI 1995, pp. 37-38). Elementi di contatto tra questo corale delle *Trachinie* e l’iporchema di Pratina (su cui vd. NAPOLITANO 2000) sono stati individuati da D’ALESSIO 2007, pp. 109-110. Il testo delle *Trachinie* è riprodotto dall’edizione di EASTERLING 1982.

²² Il ‘timore’, la ‘paura’, sono elementi che contrassegnano fin dal prologo il personaggio di Deianira e vengono indicati o allusi grazie a una determinata sfera semantica (vd. MILO 2018).

dopo tanto tempo, ha concesso una gioia (vv. 200-201 ἸΩ Ζεῦ, τὸν Οἴτην²³ ἄτομον ὃς λειμῶν ἔχεις, / ἔδωκας ἡμῖν ἀλλὰ σὺν χρόνῳ χαράν)²⁴. La ‘gioia’ si esprime secondo una triplice prospettiva: quella di Deianira, pur segnata da espressione di dubbio, quando si domanda il perché dell’assenza di Eracle, e se questi abbia buona sorte (v. 192 αὐτὸς δὲ πῶς ἄπεστιν, εἴπερ εὐτυχεῖ), per manifestarsi poi nella parte finale (vv. 200-204); quella del nunzio, che è segnata dal piacere di essere il primo latore di una buona nuova, e contrassegnata da una forte concitazione, anche a livello espressivo (v. 180 πρῶτος ἀγγέλων; vv. 189-191 τοῦ δ’ ἐγὼ κλυῶν / ἀπῆξ’, ὅπως σοι πρῶτος ἀγγελίας τάδε / πρὸς σοῦ τι κερδάναιμι καὶ κτῶμην χάριν); quella, infine, della folla curiosa che si accalca attorno a Lica per sapere, secondo il proprio piacere (vv. 196-197 τὸ γὰρ ποθοῦν²⁵ ἕκαστος ἐκμαθεῖν θέλων / οὐκ ἄν μεθεῖτο, πρὶν καθ’ ἡδονὴν κλύειν). La breve scena a vv. 180-204 è importante anche perché prepara la situazione di vv. 335 ss., cioè il momento in cui il nunzio smaschera le bugie di Lica²⁶.

In questo dramma, insomma, la sezione che funge da ‘cornice’ al canto di vv. 205-224 è perfettamente in linea con il tono di questo, in cui i riferimenti alle divinità, Apollo, Dioniso, sono accompagnati da un movimento di danza che traspare anche dall’impiego dei termini peculiari e allusivi al movimento scenico, oltre che dal commento dell’antico scoliaste, che definiva il canto un μελιδάριον, in cui le coreute danzano perché spinte dalla gioia²⁷. Nelle *Trachinie*, il modulo della cornice è così strutturato: scambio tra il nunzio (che annuncia l’arrivo imminente di Eracle) e Deianira, cui segue il canto iporchematico; la sezione successiva è segnata dall’arrivo di Lica, che reca la notizia, apparentemente gioiosa, della distruzione di Ecalia. Il modulo è dunque variato rispetto all’*Antigone*, poiché nelle *Trachinie* la sezione che precede il canto iporchematico è più breve e divisa solo tra il Deianira e il nunzio, laddove nell’*Antigone* essa si presenta notevolmente dilatata in quanto la parte strettamente precedente l’iporchema è preparata dal teso dialogo Creonte-Tiresia e dalla profezia di Tiresia, e lo scambio Creonte-corifeo ne risulta come un’appendice, ma con il mutato atteggiamento del re, poiché ne riprende contenuti e riflessioni. La parte che segue il canto

²³ Il Monte Eta ha in questa tragedia un grande rilievo drammatico, rimandando innanzitutto all’extrascena, a Eracle, ma soprattutto a Zeus (vd. EASTERLING 1982, p. 103; CRISCUOLO 2016b, pp. 188-189 e n.15; MILO 2018, p. 319 e n. 22).

²⁴ Come osservava PERROTTA 1931, p. 144, la manifestazione di gioia da parte di Deianira è molto più sobria dell’espressione del suo dolore.

²⁵ LLOYD-JONES, WILSON 1990a pongono *crucis* in questo luogo (vd. anche LLOYD-JONES, WILSON 1990b, p. 156), ma successivamente, sulla base della resa di Wilamowitz di Euripide, *Eracle* 269, ammettono la possibilità che la lezione sia corretta (vd. LLOYD-JONES, WILSON 1997, pp. 90-91; vd., per la discussione, anche EASTERLING 1982, p. 102).

²⁶ Vd. EASTERLING 1982, p. 100.

²⁷ Cf. *scholium*. *ad* v. 216, (Xenis, p. 99 = Papageorgius, p. 293, 8-10): ἀείρομαι οὐδ’ ἀπόσωμαι μετρωρίζομαι ἐν τῷ χορευεῖν εἰς τὸν ἄερα καὶ ἄνω αἴρωμαι· τὸ γὰρ μελιδάριον οὐκ ἔστι στάσιμον ἀλλ’ ὑπὸ τῆς ἡδονῆς ὀρχοῦνται.

iporchematico in entrambi i drammi, consiste nella *rhexis* di un ἄγγελος, la cui funzione, nelle *Trachinie*, è assolta da Lica, nuovo messaggero (vv. 248-290), ma preparata dall'immediato intervento di Deianira che, dopo il corale, pronuncia poche battute, riallacciandosi direttamente a quanto affermato dalle coreute nei versi conclusivi (vv. 222-224 "Ah, ah, Peana! Ecco, ecco, cara donna: per te è possibile vedere chiaramente queste cose davanti agli occhi")²⁸, in cui riferisce della sua personale constatazione dell'arrivo di Lica con lo stuolo delle prigioniere: questo particolare, oltre a creare un forte legame tra il canto astrofico e la sua 'cornice', rafforza il senso di percezione dello stuolo delle prigioniere da parte di Deianira, che, con termini che denotano enfasi visiva, assume un linguaggio che è naturale in un messaggero²⁹. Dopo le brevi battute di Deianira, il discorso ingannatore di Lica è preparato, in un crescendo di tensione, da uno scambio tra lui e la donna (vv. 232-247), in cui ella pone solo domande incalzanti, cui Lica risponde con finta rassicurazione (cf. in particolare vv. 229-231 e 234-235)³⁰. Si ha qui dunque il modulo del doppio messaggero: il primo veridico, che induce una gioia vera, poiché egli crede che la notizia che porta sia davvero buona; il secondo, Lica, che reca, mentendo consapevolmente, una notizia di gioia che è costruita su una menzogna³¹.

Ai vv. 200-204 Deianira parla infatti di 'gioia' (χαρά)³² concessa da Zeus: l'illusione di gioia è anche nelle parole che dopo il canto rivolge a Lica (vv. 225-228

²⁸ Sofocle, *Trachinie* 222-224 ὦ ἰὼ Παιάν· ἴδ', ὃ φίλα γύναι. / τὰδ' ἀντίπρωρα δὴ σοι / βλέπειν πάρεστ' ἐναργῆ.

²⁹ Vd. SEALE 1982, pp. 187-189.

³⁰ In questi versi (Ἐγωγέ τοί σφ' ἔλειπον ἰσχύοντά τε / καὶ ζῶντα καὶ θάλλοντα κοῦ νόσω βαρύν) νόσος appare termine profondamente ironico perché investito di due livelli di senso: ad es., ai vv. 445-446 (Ὡστ' εἶ τι τῶμῳ τ' ἀνδρὶ τῆδε τῆ νόσω / ληφθέντι μεμπτός εἰμι, κάρτα μαινομαι) Deianira così definisce la passione erotica che ha portato Eracle a distruggere Ecalia; mentre lo stesso termine, ovviamente, concorrerà a designare la terribile agonia dell'eroe morente a causa del veleno dell'Idra: cf. ad es. ἀποτίβατος ἀγρία νόσος al v. 1030, ο ἡ τάλαινα διάβορος νόσος al v. 1084.

³¹ Come osservava PERROTTA 1931, p. 152: «La ragione della doppia ambasceria è evidente: Sofocle vuol ottenere un doppio effetto scenico e poetico. Prima, vuole che Deianira abbia soltanto una buona notizia di cui possa gioire (messaggio del Trachinio e messaggio di Lica); poi, che Deianira si turbi e s'addolori quando sa d'esser tradita (rivelazione del Trachinio e confessione di Lica). L'azione si svolge in quattro scene costruite parallelamente a due a due». Lo studioso individuava nell'uso di questa tecnica da parte di Sofocle l'effetto di ottenere contrasti, secondo un modulo tipico della sua arte drammatica. La tecnica drammatica del doppio messaggero è ripresa da Sofocle nell'*Edipo re* (vd. *infra*, nota 52): il servo di Corinto corrisponde all'anonimo nunzio trachinio, giunti entrambi per portare una buona nuova; il servo di Laio corrisponde invece a Lica: cfr. anche JOUANA 2007a, pp. 353-356, che discute sull'importanza di questi personaggi minori, servili, ai fini della costruzione drammatica. Un accurato studio sul parallelismo fra *Trachinie* ed *Edipo re* a proposito del modulo del doppio messaggero, che diventa cogente soprattutto per la interazione tra i due messaggeri e il personaggio protagonista, è stato dedicato da PAYNE 2000, che vi aggiunge anche il *Filottete*, in merito alla interazione tra Neottolema, il falso mercante e Filottete stesso (vv. 220-627, vd. *infra*). Vd. anche SUSANETTI 2011, che osserva che la scena dell'annuncio è investita della «categoria del doppio» (p. 57, ma vd. anche pp. 52 ss.).

³² Vd. EASTERLING 1982, p. 103. Vd. *infra*, n. 34.

ὄρω, φίλαι γυναῖκες, οὐδέ μ' ὄμματος³³ / φρουρὰν παρήλθε τόνδε μὴ λείσσειν
στόλον· / χαίρειν δὲ τὸν κήρυκα προῦννέπω, χρόνῳ / πολλῶ φανέντα, χαρτὸν
εἴ τι καὶ φέρεις, “Lo vedo, mie care, né sfugge al mio occhio vigile il non vedere
questo stuolo: mi rivolgo all’araldo dicendo: ‘gioia a te’, apparso dopo lungo tem-
po, se davvero ci porti qualche gioia”). Come accade nell’*Antigone*, la parte che
segue il corale presenta riferimenti, anche linguistici, alla gioia³⁴.

Ancora riferimento ad una situazione di gioia, che però stavolta sembra De-
ianira voglia imporsi – già presaga della sventura –, è a vv. 293 ss., dopo il rac-
conto menzognero di Lica: “e come non rallegrarsi di tutto cuore, sentendo della
fortunata impresa del mio sposo? La mia gioia si accorda per forza alla sua vit-
toria. Però in chi ben ragiona esiste anche il timore che avere buona sorte possa
un giorno portare a cadute” (vv. 293-297 πῶς δ' οὐκ ἐγὼ χαίρουμ' ἄν, ἀνδρὸς
εὐτυχῆ / κλύουσα πρᾶξιν τήνδε, πανδίκῳ φρενί; / πολλῆ ἴσ' ἀνάγκη τῆδε τοῦτο
συντρέχειν. / ὅμως δ' ἔνεστι τοῖσιν εὖ σκοπούμενοις / ταρβεῖν τὸν εὖ πράσσοντα
μὴ σφαλῆ ποτε)³⁵. Nelle *Trachinie*, a differenza che nell’*Antigone*, si tratta sempre
di una gioia illusoria: nell’*Antigone* il poeta sembra contemplare la possibilità di
una vita felice, se non sconvolta dai colpi inaspettati della sorte; nelle *Trachinie*
il pessimismo appare radicale e anche i riferimenti diretti alla gioia sono sempre
inseriti in un contesto di ironia drammatica³⁶. Si osservi infine che la notizia che
dà l’avvio alla *performance* del canto iporchematico è improvvisa e inaspettata,
poiché il coro annunzia l’arrivo del messaggero coronato di ghirlanda che dun-
que pronunzierà verisimilmente parole di gioia, senza che prima vi fosse stato
in qualche modo un preavviso, o sentore della buona (ma falsa) notizia (vv. 178-
179 εὐφημίαν νῦν ἴσχ', ἐπεὶ καταστεφῆ / στείχονθ' ὄρω τιν' ἄνδρα πρὸς χαρὰν
λόγων); anzi questo annunzio³⁷ aveva addirittura interrotto la lunga *rhexis* del

³³ Non a caso Sofocle qui impiega il verbo ὄρω e l’espressione ὄμματος φρουρά a indicare la chiarezza della ‘visione’ di Deianira che sta per apprendere la verità. Vd. DAVIES 1991, p. 105: «The positive ὄρω is stressed through being followed by a negative phrase conveying the same idea: cfr. 235 below. Positive and negative are regularly linked by a particle in such circumstances».

³⁴ I termini di cui Sofocle fa uso in questi contesti sono: ἠδονή (v. 197), χαρά (vv. 179 e 201), χαρτὸν (v. 227), τὸ χαίρειν (v. 228, ma vd. *supra* per l’*Antigone*). DAVIES 1991, p. 105, nota, citando le osservazioni di Fraenkel ai vv. 251 ss. dell’*Agamennone* di Eschilo, che in questi versi χαῖρε esce fuori dagli schemi cristallizzati di formula di saluto per recuperare il suo significato originario. EASTERLING 1982, p. 107, a proposito dei vv. 225-225, osserva che χαίρειν e χαρτὸν enfatizzano il tema della gioia (cf. anche vv. 179-180; 201-202; 293). Vd. *supra*, n. 32.

³⁵ In Sofocle, *Elettra* 1457, Elettra dice a Egisto, felice per la falsa notizia della morte di Oreste (v. 1456 Ἡ πολλὰ χαίρειν μ' εἶπας οὐκ εἰωθότως): “Gioisci pure se in essa trovi motivo di gioia” (v. 1457 Χαίροις ἄν, εἴ σοι χαρτὰ τυγχάνει τάδε). Anche in questo caso l’espressione è fortemente allusiva e pregevole di ironia tragica (vd. CRISCUOLO 2012, pp. 69-70).

³⁶ Per riflessioni sulla categoria dell’ironia tragica, vd. DE ROMILLY 1996; GARZYA 1997; RISPOLI 1992; CRISCUOLO 2016a, p. 171.

³⁷ Vd. ANGELI BERNARDINI 2007, che analizza i versi dell’annunzio della vittoria militare di Eracle contro Eurito anche dal punto di vista delle strategie linguistiche, mettendo in evidenza che il nunzio trachinio si comporta come un araldo ufficiale (pp. 75-76) e rilevando l’importanza, dal punto di vista comunicativo, più che drammaturgico, dei vv. 187-199 (p. 77). Il successivo canto

primo episodio in cui Deianira stava esprimendo la sua inquietudine esistenziale (vv. 141-177)³⁸. Nell'*Antigone* l'esplosione della gioia riceve invece una maggiore 'preparazione'.

3. *Edipo re*

Nell'*Edipo re* Sofocle, per la sezione che è preludio al canto di gioia (vv. 1086-1109³⁹, terzo stasimo), fa uso di un modulo assai simile a quello già sperimentato nell'*Antigone*, in quanto esso si gioca su un breve scambio tra il corifeo ed Edipo (vv. 1073-1085): i versi sono però qui caratterizzati, a differenza che nell'*Antigone*, dalla forte ansia conoscitiva di Edipo⁴⁰, che imputa il comportamento di Giocasta a superbia e a vergogna per aver scoperto la presunta umile origine del marito (vv. 1078-1079 Αὐτῆ⁴¹ δ' ἴσως, φρονεῖ γὰρ ὡς γυνὴ μέγα, / τὴν δυσγένειαν τὴν ἐμὴν αἰσχύνεται), e insiste nella determinazione a sapere⁴². E se senz'altro condivisibile è l'affermazione di De Falco che il breve successivo corale (vv. 1086-1109), rivolto al Citerone, che di certo l'indomani sarà celebrato come "conteraneo e padre di Edipo" (v. 1092), è una «viva preghiera a Febo perché l'origine di Edipo risulti regale, anzi divina»⁴³, è tuttavia da precisare che la tensione si gioca, nell'antistrofe, su una serie di incalzanti domande sulla maternità di Edipo (vv. 1097-1109): il canto iporchematico riprende insomma l'ansia conoscitiva che aveva animato la sezione precedente, pur indirizzandola verso un esito di gioia,

di vv. 205-224 viene interpretato come un «canto di propiziazione e di riconoscenza», proprio di contesti connessi a successi militari. Ne individua tuttavia la destinazione «decisamente varia e non facilmente classificabile» (p. 79).

³⁸ Il primo episodio, con la lunga *rhesis* di Deianira (vv. 141-177), riprende, completa e chiarisce quanto già espresso nel prologo (vd. MILO 2018).

³⁹ L'ottimistica esultanza del coro sembra contrastare con la solennità delle invocazioni del divino potere e dell'ordine cosmico, nonché con la sacralità dell'invocazione a Zeus del secondo stasimo (EIDINOW 2011, p. 58, su cui vd. FINGLASS 2018, p. 492, che osserva opportunamente che il canto non allenta la tensione, bensì la accresce).

⁴⁰ DI BENEDETTO 1983, p. 88, coglie in questa breve *rhesis*, anche nel peculiare uso verbale, una pacata e fiduciosa volontà di conoscenza. Vd. *infra*, n. 48.

⁴¹ Per la lezione αὐτῆ, vd. FINGLASS 2018 (da cui si riproduce il testo dell'*Edipo re*), pp. 144 e 489.

⁴² Cf. Sofocle, *Edipo re* 1076-1085: Ὅποια χρῆζει ῥηγνύτω· τοῦμόν δ' ἐγώ, / κεῖ σμικρόν ἐστι, σπέρμ' ἰδεῖν βουλήσομαι. / Αὐτῆ δ' ἴσως, φρονεῖ γὰρ ὡς γυνὴ μέγα, / τὴν δυσγένειαν τὴν ἐμὴν αἰσχύνεται. / Ἐγὼ δ' ἐμαυτὸν παῖδα τῆς Τύχης νέμων / τῆς εὖ διδούσης, οὐκ ἀτμασθήσομαι. / Τῆς γὰρ πέφυκα μητρός· οἱ δὲ συγγενεῖς / μὴνές με μικρὸν καὶ μέγαν διώρισαν. / Τοιόσδε δ' ἐκφῶς οὐκ ἂν ἐξέλθοιμ' ἔτι / ποτ' ἄλλος, ὥστε μὴ ἔκμαθ' εἶν τοῦμόν γένος. "Si sprigionino tutti i mali del mondo, ma io voglio conoscere la mia origine, per umile che sia. Lei forse, superba come tutte le donne, si vergogna della mia umile origine. Ma io, che mi considero figlio della fortuna benefica, non per questo mi sentirò diminuito. La fortuna è mia madre, e i mesi nati con me volta a volta mi fecero e umile e grande. Se tale è la mia nascita, non la potrò mai modificare. Perché non dovrei indagare la mia origine?" (traduzione, per l'*Edipo re*, di FERRARI 1982).

⁴³ DE FALCO 1958, p. 57.

indicando in Ninfe, unitesi agli dei, le possibili madri⁴⁴. Ma la cupa e ancora inconscia consapevolezza di Edipo sull'esito della sua ricerca, che è proprio la 'molla' che lo spinge a indagare, sembra non essere colta dal coro, che si dà al canto festoso, pur avendo espresso ansia angosciosamente presaga per la improvvisa uscita in scena di Giocasta. Siamo al culmine dell'ironia tragica: lui, che dovrebbe essere il figlio della Tyche benefica (vv. 1080-1081 Ἐγὼ δ' ἑμαυτὸν παῖδα τῆς Τύχης νέμων / τῆς εὖ διδούσης, οὐκ ἀτιμασθήσομαι)⁴⁵, sta per acquisire piena consapevolezza della sua sciagura. Se il modulo precedente il canto è simile a quello impiegato dal poeta nell'*Antigone*, non altrettanto dicasi per il canto iporchematico in sé, che presenta maggiori affinità con quello delle *Trachinie*, poiché si colloca in un momento di forte tensione drammatica cui segue l'illusoria gioia del coro, che crollerà con il nuovo episodio, denuncia della catastrofe⁴⁶.

Il modulo drammatico che segue il canto si rivela piuttosto complesso, e costituisce il quarto episodio (vv. 1110-1185). Come nelle *Trachinie*, il personaggio protagonista (Edipo) pronuncia qualche battuta (vv. 1110-1116 "Se anche a me, o vecchi, è lecito fare una congettura, mi par di vedere, pur non avendolo mai incontrato prima d'ora, il pastore che da tempo cerchiamo: la sua tarda età ben si accorda a quella di quest'uomo, e poi riconosco dei servi miei in coloro che lo conducono. Ma certo tu, che già in passato hai visto il pastore, lo devi sapere meglio di me")⁴⁷: si tratta di una breve *rhexis* che, insieme a quella di vv. 1073-1085, costituisce un «ultimo sprazzo di illusione (che trova espressione anche nell'iporchema del Coro dei vv. 1086-1109)»⁴⁸. Edipo dunque è proiettato direttamente nella nuova scena, portando la sua attenzione sul vecchio servo di Laio che sta arrivando. Come Deianira, Edipo vede arrivare qualcuno, cui è legata una aspettativa, ma, a differenza che nelle *Trachinie*, la situazione qui è più concitata: se anche Deianira, come Edipo, richiama l'attenzione sul nuovo personaggio in entrata, ella appare animata sempre dal dubbio timoroso e da riserva sulla 'gioia' che porta il nunzio; non così per Edipo, che pare non riflettere, spinto da quell'impulsività aggressiva che contrassegna il suo *ethos*, e animato da desiderio di conoscere l'identità del nuovo venuto; a tal scopo chiama in causa anche

⁴⁴ Gli dèi invocati (Pan, Apollo, Hermes, Dioniso) sono legati a regioni montuose e questo giustifica la loro presenza in un canto dedicato al monte Citerone; la presenza di Apollo tuttavia conferisce al canto un tono sinistro, se si pensa alle parole di Edipo a vv. 1329-1330 ("Fu Apollo, Apollo, cari, che ha compiuto per me patimenti atroci"; vd. FINGLASS 2018, pp. 492-493).

⁴⁵ Vd. FINGLASS 2018, pp. 490-492.

⁴⁶ Ma di questo si è già discusso in altra sede (vd. MILO 2006, p. 173).

⁴⁷ Εἰ χρὴ τι κάμει μὴ συναλλάξαντά πω, / πρέσβεις, σταθμᾶσθαι, τὸν βοτήρ' ὄρᾶν δοκῶ, / ὄνπερ πάλαι ζητοῦμεν· ἔν τε γὰρ μακρῶ / γήρα ξυνάδει τῶδε τάνδρι σύμμετρος, / ἄλλως τε τοὺς ἄγοντας ὡπερ οἰκέτας / ἔγνωκ' ἑμαυτοῦ· τῆ δ' ἐπιστήμη σύ μου / προὔχοις τάχ' ἄν που, τὸν βοτήρ' ἰδὼν πάρος.

⁴⁸ DI BENEDETTO 1983, p. 88 (ma vd. anche le pp. 89-90 per la caratterizzazione in senso intellettualistico di Edipo). Vd. *supra*, n. 40

il messo di Corinto, e si rivolge poi al corifeo, che avrebbe dovuto vederlo già in passato (vv. 1115-1116 τῆ δ' ἐπιστήμη σύ μου / προὔχοις τάχ' ἄν που, τὸν βοτῆρ' ἰδὼν πάρος)⁴⁹. Di poi una animata sezione (Edipo, messo di Corinto e servo di Laio)⁵⁰, che si concluderà (v. 1185) con l'uscita di scena dei tre con la raggiunta consapevolezza da parte di Edipo. Il modulo dell'*Edipo re* è dunque più complesso: corifeo-Edipo; canto iporchematico; Edipo, scambio di battute tra Edipo, il messo di Corinto e il servo di Laio. Tuttavia, mentre nell'*Edipo re* «le verità nascoste vengono a galla», nelle *Trachinie* «la scoperta di Deianira nell'interrogatorio di Lica non comporta – come per Edipo – una catastrofe così immediata»⁵¹.

La 'cornice' del canto iporchematico di questa tragedia appare dunque caratterizzata da forte ansia conoscitiva, resa dall'impiego di soluzioni drammatiche più concitate: questo tono si riscontra, pure a livello di scelte stilistiche, nel relativo corale, in particolare ai vv. 1091-1109, e si esprime anche a livello sintattico con l'incalzare di interrogative⁵². Nel quarto episodio, anche se emerge un tono più pacato rispetto alla forte concitazione emotiva della parte finale del terzo (vv. 1073-1085) e del corale di vv. 1086-1109⁵³, si 'realizza' la piena conoscenza da parte di Edipo.

⁴⁹ Vd. DAWE 1982, p. 209, a proposito del rapporto tra ἐπιστήμη e σοφία per quello che concerne Edipo: «For all his acknowledged mental superiority, when it comes to certain vital questions of factual knowledge, Oedipus is inferior to the Chorus, as he here admits. We are concerned now with specific (hence τῆ) ἐπιστήμη, not with σοφία: contrast 501-2».

⁵⁰ Che ci sia richiamo tra questa sezione e quella che precede la cornice è dimostrato anche dal fatto che nello scambio tra Edipo e il servo di Laio vengono richiamati alcuni temi sociali che comparivano nel suo dialogo con il messaggero (vd. PAYNE 2000, p. 406).

⁵¹ SUSANETTI 2011, p. 57. La sezione divisa tra Edipo e il servo di Laio, nuovo nunzio (vv. 1110-1122) è piena di verbi e termini che alludono al vedere e alla conoscenza (vv. 1111, 1115, 1116, 1117, 1120-1122); questi ricorrono, con una distribuzione meno densa, nella sezione divisa tra Edipo, messo di Corinto e servo di Laio (vv. 1123-1185: in particolare vv. 1128, 1133, 1134, 1142, 1151, 1155, 1183). Di ampio impiego soprattutto ὄραω (con i composti εἰσοράω e κατοράω), poi βλέπω (con il composto προσβλέπω), γινώσκω e μανθάνω.

⁵² Sicuramente, rispetto alla scena che precede, e che segue, il corale allenta la tensione (vd. DAWE 1982, p. 205 «The Chorus' baseless optimism in the ensuing ode provides a brief relaxation of tension between the two scenes of interrogation: the first with the messenger, the second with the herdsman»), ma fa comunque eco alla necessità, per Edipo, di sapere.

⁵³ Così FINGLASS 2018, p. 501: «The excitement of the song, and of the final part of the preceding episode, is displaced by a more serious and focused mood; after all the talk of divinities at play, the anonymous Herdsman arrives». Lo studioso rileva la peculiarità di questa scena per il ruolo del servo di Laio, confrontando le sue informazioni e la sua caratterizzazione con la scena in cui Edipo aveva appreso altre informazioni da un personaggio di *status* inferiore, il messo di Corinto (vv. 924 ss.): «Both episodes involve elements more at home in comedy, demonstrating the extraordinary versatility of a playwright who could incorporate such material even as his drama marched to its tragic conclusion» (p. 502). Vd. anche *supra*, n. 31.

4. Aiace

Diverso il caso dell'*Aiace*. In questo dramma, infatti, il canto a vv. 693-718, secondo stasimo⁵⁴, espressione della gioia provata dai marinai di Salamina, che paiono realmente convinti della veridicità delle parole dell'eroe, non è preceduto da un dialogo, bensì da un monologo, che costituisce un intero episodio, il secondo: egli infatti, nella lunga *Trugrede* o 'terzo monologo' (vv. 646-692), *the deception speech*, ha lasciato intendere, come è noto, ben altro rispetto alle sue reali intenzioni. L'esultanza del coro, nel breve canto successivo (vv. 693-718), dai toni 'iporchematici', è dunque schietta⁵⁵: a chiusura della lirica (vv. 713-717 Πάνθ' ὁ μέγας χρόνος μαραίνει / κούδὲν ἀναύδατον φατίσαιμ' ἄν, / εὗτέ γ' ἐξ ἀέλπτων / Αἴας μετανεγνώσθη / θυμῶν Ἀτρείδαις μεγάλων τε νεικέων)⁵⁶, i marinai di Salamina riprendono, con una variazione però nell'uso del verbo, l'affermazione di Aiace a vv. 646-649⁵⁷, con la constatazione che il μέγας χρόνος consuma ogni cosa, e tutto ci si potrebbe attendere se Aiace ha smesso la

⁵⁴ Per un'accurata analisi stilistica e metrica dello 'stasimo iporchematico' dell'*Aiace*, vd. RODIGHIERO 2012, pp. 19-60. Lo studioso propone tra l'altro di abbandonare questa definizione, in quanto a suo avviso troppo legata a evidenziare aspetti di *performance* sfrenata nata dalla gioia (p. 57). Ne individua pertanto gli elementi peculiari sottolineandone il carattere composito e difficilmente definibile, nato innanzitutto dalla scarsa specificità del termine ὑπόρχημα e dalla sua duttilità (pp. 59-60).

⁵⁵ FINGLASS 2011 vi individua i toni di un inno cletico: il coro infatti menziona alcune divinità di cui invoca l'aiuto; la forma metrica e la brevità dell'ode potrebbero richiamare alcuni canti di culto attici (p. 341). Il coinvolgimento dei marinai di Salamina è totale (vd. anche SEALE 1982, pp. 159-160).

⁵⁶ Per il concetto cf. Simonide, fr. 88.2-3 West² ὁ τοι Χρόνος ὄξυς ὀδόντας, / καὶ πάντα ψήχει καὶ τὰ βιαιότατα, e anche Erodoto, *Storie* 5.9.3. Per μαραίνω in Sofocle, cf. *Edipo a Colono* 1260. L'espressione racchiude, in una struttura a chiasmo, l'idea della potenza del tempo, che genera tutto ma al contempo occulta: vd. FINGLASS 2011, p. 329, per i numerosi luoghi tragici citati a confronto.

⁵⁷ Questi versi furono definiti da Perrotta, insieme ai vv. 669-680, «una piccola lirica» (cf. vv. 646-649 Ἄπανθ' ὁ μακρὸς κἀναριθμητὸς χρόνος / φύει τ' ἄδηλα καὶ φανέντα κρύπτεται· / κοῦκ ἔστ' ἄελπτον οὐδὲν, ἀλλ' ἀλίσκεται / χῶ δεινὸς ὄρκος χαὶ περισκελεῖς φρένες). Nell'affermazione di una legge universale di natura, Aiace tende a giustificare il suo (finto) pentimento (vd. PERROTTA 1935, pp. 150-154). La presenza di forme liriche è uno dei quattro elementi che lo studioso individuava nella *Trugrede* di Aiace (gli altri sono: la finzione; l'affermazione di cose vere; l'amfibologia e l'ironia, p. 149). DI BENEDETTO 1983, pp. 49-53, coglie le differenze tra i due luoghi: nel primo passo, a vv. 646-648, dove c'è una eco del carne archilocheo sull'eclissi di sole (fr. 122 West²), viene enunciato un principio di alternanza, nella improvvisa scomparsa della luce; a vv. 666-677, invece, «al fenomeno evocato volta per volta non segue il suo contrario (che certo si può astrattamente immaginare, ma è significativo che esso non sia enunciato da Aiace)» (p. 50): Aiace si rende conto delle norme da cui è regolato il mondo, naturale e umano, e che il σωφρονεῖν consiste nell'adeguarsi a tali norme, ma ciò non è valido per lui. Si tratta della formulazione di un principio unilaterale, e Aiace non vi si può adeguare. Lo studioso vede dunque nell'enunciazione delle leggi naturali a vv. 666-677 un forte coinvolgimento emotivo da parte dell'eroe (significativo in tal senso il passaggio dalla prima persona singolare alla prima persona plurale).

sua ira⁵⁸: un'importante spia linguistica presente nelle ultime parole del coro fa comprendere che gli anziani marinai nulla hanno inteso circa le reali intenzioni di Aiace, e questo rende naturalmente più forte l'effetto di gioia illusoria⁵⁹; Aiace usa, a esprimere la relatività dell'esistenza, le forme verbali φύει e κρύπτεται (v. 647); il coro impiega invece μαράβνει, "consuma" (v. 714), in relazione al "lungo tempo", e spera così che si sia 'consumata' anche l'ira di Aiace. Anche in questo caso, insomma, v'è una sorta 'cornice circolare'. Il tempo apre la riflessione di Aiace, il tempo chiude, con una ripresa stilistica che presenta una variazione di rilievo, la riflessione del coro, che è un canto di gioia dunque, ma sicuramente più composto⁶⁰ - ne è stata notata «la funzione eminentemente religiosa»⁶¹ -, e con una ironia tragica⁶² che, a differenza che nelle *Trachinie*⁶³ e nell'*Edipo re*, non investe la consapevolezza del coro, totalmente ignaro, e 'illuso'⁶⁴, ma viene percepita solo dagli spettatori coscienti della falsità delle parole di Aiace. Anche in questo caso, la sezione successiva al canto corale (vv. 719-786) vede protagonista un nunzio, come nell'*Antigone*⁶⁵: questi, a differenza della prassi tragica, non racconterà della morte di Aiace, che avverrà a scena vuota e per così dire 'in diretta'⁶⁶. Il nunzio, messo di Teucro, è in cerca dell'eroe per riferirgli di Teu-

⁵⁸ Ma in realtà Aiace è fermo nel suo proposito e fedele alla sua natura (vd. JOUANNA 2007a, p. 519). L'ironia presente in questo discorso di Aiace e il paragone tra le forze cosmiche e quelle sociali (Aiace nella sostanza smentisce l'applicabilità sociale del principio enunciato dell'alternanza cosmica) è stata bene messa in luce da SUSANETTI 2011, pp. 31-34.

⁵⁹ L'ironia presente in questa sezione dell'*Aiace* è fortissima, ed è l'elemento che dà unità a tutto il discorso (vd. già PERROTTA 1935, p. 155, che coglie dal monologo di Aiace tratti talmente scoperti di ironia da affermare che «il monologo dimostra che Aiace non sa fingere; che ogni finzione è contraria alla sua natura»). Si tratta tuttavia in questo caso di una ironia amara sul proprio destino più che di una ironia aggressiva nei riguardi dell'altro (vd. JOUANNA 2007a, p. 473).

⁶⁰ Vd. MILO 2006, p. 172.

⁶¹ RODIGHIERO 2012, p. 24.

⁶² Vd. RODIGHIERO 2012, pp. 20-21, che si sofferma in particolare sul primo verso (v. 693), giambico, dello stasimo, in cui «in una sorta di struttura chiasmica d'apertura il poeta ha bisogno di ribadire l'inevitabile e prevedibile stato di esultanza dei marinai al séguito dell'eroe» (p. 20). Lo studioso evidenzia il pregnante impiego di περιχάρης ai fini dell'ironia tragica e discute sulla possibilità che il canto del coro cominciasse a v. 694 (pp. 22 ss.), parlando di «una sorta di 'doppio inizio', o di 'falsa partenza', con l'inno vero e proprio che ha origine dall'invocazione a Pan» (p. 24).

⁶³ DI MARCO 2009, pp. 184 s., indicava in *Aiace* 693-718 e *Trachinie* 205-224 (su cui vd. anche RODIGHIERO 2004, p. 165) due chiari esempi di 'canti iporchematici'.

⁶⁴ SEALE 1982, p. 161: «Ironically, their joy is founded on an almost visible impression of the truth and god's favour».

⁶⁵ Vd. RODIGHIERO 2012, pp. 28-29. Vd. anche JOUANNA 2007a, p. 349-350, che accosta *Aiace* e *Antigone* per la capacità dei marinai di Salamina, e della guardia di Creonte, di passare dal dispiacere alla gioia: mentre nell'*Aiace* questo contrasto si realizza tra due canti del coro, il primo e secondo stasimo, separati da una breve scena parlata, nell'*Antigone* c'è l'opposizione di due scene parlate, separate da un canto del coro, dopo il quale la guardia esprime piena soddisfazione per aver catturato Antigone (vv. 388-400). Ma le analogie si arrestano qui.

⁶⁶ Ma nell'*Aiace* il modulo impiegato dal poeta per la 'rappresentazione' del suicidio è un *unicum*: vd. DI BENEDETTO, MEDDA 1997, pp. 290-291; REHM 2002, pp. 123-138; MILO 2004-2005, pp. 86-87;

cro e delle ingiurie a lui rivolte dagli Argivi per colpa di Aiace, e interloquisce dunque, dopo una breve *rhexis* (vv. 719-734), ad *incipit* del terzo episodio, con il corifeo (vv. 735-747) che gli annunzia l'uscita di Aiace dalla tenda (vv. 735-736)⁶⁷. La seconda, e più lunga *rhexis* del nunzio (vv. 748-783), condanna la *hybris* in generale, e in particolare quella di Aiace, che si era procurato l'ira di Atena. A conclusione, il nunzio riferisce della necessità che passasse il giorno funesto per la salvezza dell'eroe (vv. 778-779), esprimendo timore dell'avvenuta morte di questi (vv. 782-783 Εἰ δ' ἄπεστερήμεθα, / οὐκ ἔστιν ἀνήρ κείνος, εἰ Κάλχας σοφός). Le parole del messo di Teucro suonano al coro come funeste, sicché nessuno può gioirne (v. 786 ζυρεῖ γὰρ ἐν χρῶ τοῦτο, μὴ χαίρειν τινά). Il coro dunque, a chiusura della sezione, smentisce quella gioia acclamata e impetuosa cui aveva dato sfogo nel canto iporchematico. C'è in questa tragedia un modulo che Sofocle riprenderà, in maniera inversa, nell'*Antigone* (vd. *supra*)⁶⁸. La *rhexis* del nunzio si pone infatti nell'*Aiace* in posizione opposta rispetto alla profezia di Tiresia nell'*Antigone*, dove le dure parole dell'indovino precedono l'iporchemata: qui invece le parole del nunzio, latrici comunque di una profezia, quella di Calcante, seguono il canto. Ma l'analogia con l'*Antigone* non si esaurisce qui. Sofocle sembra ancora aver giocato a rovescio: nell'*Antigone* infatti alla profezia di Tiresia erano seguite concitate parole tra Creonte e il corifeo, parole che avevano avuto come esito l'invio di servi per liberare Antigone, invio tuttavia vano e tardivo. Qui, nell'*Aiace*, c'è la seconda, lunga *rhexis* del messo di Teucro, che equivale a una profezia, poiché riporta le parole di Calcante, ma segue poi una sezione (vv. 787-814) con un concitato dialogo tra il coro e il personaggio – Tecmessa – con l'aggiunta di un terzo, cioè il nunzio (messo di Teucro), già

MEDDA 2013, pp. 26-36, che osserva la presenza in questa tragedia di un «addensarsi di forzature nella tecnica drammatica»; questo procedimento «testimonia una vitale ricerca del poeta, che puntava a tradurre in dato visuale e in concreta organizzazione dello spazio scenico l'eccezionalità della natura di Aiace e il suo progressivo, ineluttabile distacco dagli altri esseri umani» (p. 26). La *Trugrede* contiene per lo studioso chiare indicazioni dello spazio extrascenico verso il quale l'eroe è diretto e che si configura ormai come il solo spazio possibile per la sua dimensione (pp. 34-35). Vd. ancora MEDDA 2015, in particolare pp. 159-164; ZANETTO 2015, pp. 275 e 278, che pure sottolinea il carattere innovativo della 'messa in scena' della morte del protagonista in questa tragedia. Si vedano ancora, per un proficuo dibattito sulle questioni riguardanti il suicidio di Aiace, MAUDUIT 2015, che individua elementi testuali che rimandano alla 'identificazione' del luogo del suicidio; FERRARI 2015, per una discussione sulle diverse possibilità di messa in scena del suicidio (vd. anche LIAPIS 2015, in particolare pp. 130-140, per ulteriori argomenti sul cambio di scena); FINGLASS 2015 e MARTINELLI 2015, per le problematiche legate alla spada.

⁶⁷ Il messo di Teucro «inverte di nuovo la polarità» tra gli spazi scenici: la tenda, che avrebbe potuto essere il luogo del suicidio, ora diviene luogo della salvezza dell'eroe, che però dalla tenda, in concomitanza con la nuova dimensione spirituale da lui assunta, è definitivamente uscito. La presenza di avverbi di luogo in questa sezione del messo di Teucro accentua tale aspetto (vd. MEDDA 2013, p. 48).

⁶⁸ PERROTTA 1935 riteneva, invertendo la cronologia dei due drammi, che Sofocle nell'*Aiace* riprendesse un modulo già sperimentato nell'*Antigone* (pp. 156-157 e 161-184).

presente. Segue al dialogo un invio da parte del personaggio (Tecmessa) di qualcuno (i due semicori), per una ricerca (di Aiace), nella speranza di poter evitare l'irreparabile. Ma ormai è troppo tardi. Due invii tardivi, dunque, che seguono un vivace dialogo tra due, o tre personaggi, dopo una profezia. Nell'*Antigone* prima del canto, nell'*Aiace* dopo il canto. Il modulo si rivela di particolare e sofisticato effetto e drammaticamente efficace, strutturando il racconto del messo di Teucro in due *rheseis* separate da un dialogo con il coro⁶⁹. È presente anche qui, nella seconda *rhesis* del messo, come nell'*Antigone*, la condanna della tracotanza umana (vv. 758-763 Τὰ γὰρ περισσὰ κἀνόνητα σώματα / πίπτειν βαρείαις πρὸς θεῶν δυσπραξίαις / ἔφασχ' ὁ μάντις, ὅστις ἀνθρώπου φύσιν / βλαστῶν ἔπειτα μὴ κατ' ἀνθρώπων φρονῆ. / Κεῖνος δ' ἀπ' οἴκων εὐθὺς ἐξορμώμενος / ἄνους καλῶς λέγοντος ἠυρέθη πατρός)⁷⁰.

5. *Filottete*

Nella sua disamina sugli 'iporchemi' sofoclei, Vittorio De Falco non includeva il canto a vv. 391-402 (= 507-518) del *Filottete*, con l'argomento che le sue caratteristiche formali non rientravano in quelle che egli individuava come peculiari – danza, riferimento a Dioniso e Apollo, tono esagitato, dato dall'uso di determinati espedienti stilistici, come, ad esempio, l'anafora ripetuta – degli 'stasimi iporchematici', definizione che, pur specificando la natura formale differente di questi canti, salvaguardava la loro funzione di frattura dell'azione, 'stasimi' appunto⁷¹. I due brevi corali – separati da circa cento versi – presenti nel primo episodio del *Filottete*, scandiscono due diversi momenti dell'incontro tra l'eroe greco e il giovane Neottolemo⁷². Si tratta di «canto antistrofico a di-

⁶⁹ Vd. FINGLASS 2011, p. 352.

⁷⁰ "I mortali che non sanno conservare la misura, inutili a se stessi, cadono in gravi sciagure per opera degli dèi, spiegava il profeta: chiunque, pur nato con natura di uomo, non pensi poi con mente umana. Aiace, subito al partire dalla casa paterna, mostrò la sua dissennatezza, sebbene il padre lo ammonisse con sagge parole" (traduzione di Maria Pia Pattoni in MEDDA, PATTONI 1997).

⁷¹ Vd. *supra*, n. 1.

⁷² Il primo canto (vv. 391-402) segna la demarcazione tra il ricordo doloroso del passato (vv. 254-316) e la prospettiva di una speranza futura, evidenziata in particolare con le parole di supplica insistente che Filottete rivolge a Neottolemo (vv. 468-506); il secondo canto (vv. 507-518) segna invece una svolta nella situazione con la finta decisione di Neottolemo (ma che verrà confermata), di condurre con sé Filottete (vd. DE LUCIA 1997, p. 249). Sui cori del *Filottete*, vd. FERROTTA 1935, p. 406, che ne rileva il carattere peculiare: «Quando Sofocle scrisse il *Filottete*, gli stasimi avevano il carattere di vere e proprie battute d'aspetto: spesso il Coro non accompagnava più l'azione, nè la commentava, nè serviva ad essa; ma preferiva raccontare qualche mito che solo lontanamente fosse connesso con l'argomento del dramma». PAYNE 2000, pp. 412-418, ritiene che il *Filottete*, ai vv. 220-627, risenta dell'influsso delle *Trachinie* e dell'*Edipo re*, in merito alle relazioni tra Neottolemo, Filottete e il falso mercante: Neottolemo avrebbe il ruolo del primo messaggero, tra v. 220 e v. 541, mentre il falso mercante il ruolo di secondo messaggero, nelle scene tra v. 542

stanza»⁷³, caratterizzato da una particolare forma compositiva e da un contenuto simile, cioè l'espressione dell'odio verso gli Atridi e Odisseo: nel primo l'odio è basato su una finzione, quella di Neottolema, che inganna Filottete sull'affronto che essi gli avrebbero arrecato, con la consegna delle armi di Achille a Odisseo; nel secondo invece su un sentimento vero, quello di Filottete, ostile ai Greci. Se è indubbio che una differenza tra i due canti si coglie nel personaggio in oggetto, Neottolema nel primo caso e Filottete nel secondo⁷⁴, è da osservare che il 'momento di gioia' concerne nello specifico il secondo dei corali considerati: mentre il «brevissimo inno alla Terra Madre» di vv. 391-402⁷⁵ non ha alcun elemento che possa ricondursi a una situazione di esultanza, essendo il breve canto esclusivamente un commento del coro sulle parole (finte) di odio di Neottolema verso gli Atridi, per quanto caratterizzato da «grande violenza emotiva»⁷⁶, non altrettanto pare potersi dire per il secondo canto (vv. 507-518)⁷⁷, in cui, pur man-

e v. 627: a differenza che nelle due tragedie più antiche, l'impiego di questo modulo da parte di Sofocle non produce una azione significativa, ma piuttosto una 'oscurità' che sarà svelata solo dalla epifania di Eracle.

⁷³ DE LUCIA 1997, p. 247.

⁷⁴ DE LUCIA 1997, p. 249. Questi canti infraepisodici assolvono alla funzione di intensificare alcuni momenti di passaggio o alcune tensioni all'interno di un episodio. Vd. anche DE FALCO 1958, pp. 89-98 (seguito da GENTILI 1984-1985, p. 30; CENTANNI 1991, pp. 31 ss.), che individuando alcuni canti episodici (Sofocle, *Elettra* 585 ss.; Euripide, *Ippolito* 362-372 = 669-679, *Supplici* 271 ss., 918 ss.), ne riconduceva comunemente la funzione a quella di stasimo (stesso discorso che faceva per i cosiddetti 'iporchemi' sofoclei).

⁷⁵ Sofocle, *Filottete* 391-402 Ὁρεστέρα παμβῶτι Γᾶ, / μᾶτερ αὐτοῦ Διός, / ἃ τὸν μέγαν Πακτωλὸν εὐχρυσὸν νέμεις, / σὲ κάκει, μᾶτερ πότνι, ἐπηδῶμαν, / ὅτ' ἐς τόνδ' Ἀτρεϊδᾶν / ὕβρις πᾶσ' ἐχῶρει, / ὅτε τὰ πάτρια τεύχεα παρεδίδοσαν, / ἰὼ μάκαιρα ταυροκτόνων / λεόντων ἔφεδρε, τῷ Λαρτίου, / σέβας ὑπέρτατον, "Terra, signora dei monti, nutrice di tutto, madre dello stesso Zeus, tu che possiedi il grande Pattòlo ricco d'oro, te anche laggiù, madre santa, invocavo, quando l'arroganza degli Atridi si riversava tutta su lui, quando davano ad altri le armi paterne, o tu che beata ti siedevi sui leoni che sbravano i tori, le davano al figlio di Laerte, onore supremo" (traduzione, per il *Filottete*, di Giovanni Cerri in AVEZZÙ 2003, da cui si riproduce anche il testo greco). RODIGHIERO 2012, p. 154, riscontra in questo breve corale «elementi di genere assai codificati».

⁷⁶ AVEZZÙ 2003, pp. 205-206, che evidenzia la peculiarità di questo «pezzo lirico», dal tessuto metrico giambo-docmiaco, in cui il coro si manifesta testimone della consegna delle armi a Odisseo. Siamo a un momento di massima espressione dell'intrigo, che induce il coro a sanzionare la menzogna con una invocazione solenne alla madre Terra; il *pathos* del lamento tragico viene qui privato del suo primo significato e coinvolto nel gioco di realtà e apparenza proprio grazie al coro, che con il suo canto rende strumento di tradimento la sacralità della preghiera (vd. REINHARDT 1976, pp. 189-190, che osserva come l'antistrofe, a vv. 507-518, si spinga ancora oltre in questa direzione). Vd. anche SUSANETTI 2011, pp. 129-130.

⁷⁷ Sofocle, *Filottete* 507-518 Οἴκτιρ', ἀνάξ· πολλῶν ἔλε-/ξεν δυσοίστων πόνων / ἄθλ', ὅσσα μηδεὶς τῶν ἑμῶν τύχοι φίλων. / εἰ δὲ πικρούς, ἀνάξ, ἔχθεις Ἀτρεϊδᾶς, / ἐγὼ μὲν, τὸ κείνων / κακὸν τῶδε κέρδος / μετατιθέμενος, ἔνθαπερ ἐπιμέμονεν, / ἐπ' εὐστόλου ταχείας νεῶς / πορεύομαι' ἄν ἐς δόμους, τὰν ἐκ θεῶν / νέμεσιν ἐκφυγῶν, "Abbi pietà, signore; tante prove ha narrato di pene impossibili, che nessuno dei miei amici abbia a soffrire! Se davvero detesti, signore, gli odiosi Atridi, io volgerei a suo vantaggio il male fatto da loro; lì dove egli desidera lo porterei con buona nave veloce, a casa sua, e così schiverei la punizione divina". Si tratta di «un canto mosso, emotivo, eccitato» (AVEZZÙ 2003, p. 221).

tenendo una certa ambiguità, data dall'evolversi stesso della situazione che porta a un intrecciarsi di verità e inganno⁷⁸, il coro supporta la preghiera di Filottete a Neottolema (vv. 468-506) di portalo via con sé. Questo canto è seguito da uno scambio Neottolema-Filottete-Coro (vv. 519-541), prima dell'ingresso in scena del falso mercante (v. 542)⁷⁹, ed è contrassegnato, nella sezione finale, da tono di esultanza⁸⁰, con fiduciosa letizia e sollievo di Filottete per la nuova prospettiva di vita (vv. 530-538 "Il giorno più bello, l'uomo più caro! Cari anche voi marinai, come posso mostrarvi nei fatti, che avete acquistato un amico? Andiamo, ragazzo, ma dopo aver baciato la soglia della mia casa assurda⁸¹, perché tu possa capire da dove sono scampato, come sono stato forte! Credo davvero che nessun altro avrebbe sopportato tutto questo, anche soltanto a guardare: necessità m'ha insegnato a rassegnarmi al male")⁸². La sezione è caratterizzata dall'uso di una serie di espedienti stilistici, come epanafore e apostrofi, che rendono il momento di gioiosa concitazione emotiva⁸³. Di poi l'annuncio, dato dal coro, dell'arrivo dello straniero accompagnato da un marinaio (vv. 539-541 "Aspettate! Cerchiamo di capire! Ecco due uomini, l'uno è un tuo marinaio, l'altro è uno straniero: prima ascoltateli, poi andrete alla grotta!")⁸⁴.

L'analisi delle 'cornici' di questi peculiari canti corali in uso nei drammi sofoclei esaminati consente di proporre alcune considerazioni:

⁷⁸ Vd. CRISCUOLO 2016c, p. 308: siamo in presenza di «un mirabile intreccio di inganno e verità, che coinvolge anche il coro, di cui è questa accorata, ma ambigua supplica». L'azione procede, e Neottolema mette in atto il suo inganno, nonostante l'istintiva simpatia per Filottete: il coro «coglie, come già visto, nella supplica l'occasione di conciliare l'ordine di Odisseo con le esigenze dell'umanità» (p. 313).

⁷⁹ L'arrivo del falso mercante non segue subito il breve canto, né il coro esprime una speranza in relazione al suo arrivo: la sua comparsa in scena è infatti un trucco escogitato per sembrare un evento inatteso, più che l'arrivo reale di una figura che porta notizie vere. Piuttosto, il falso mercante continua sulla linea dell'inganno già perpetrato ai danni dell'eroe, in una «all-encompassing atmosphere of deceit» (PAYNE 2000, p. 415).

⁸⁰ Precede questi versi un breve colloquio tra il Coro e Neottolema (vv. 519-529), che segna la maturazione da parte di quest'ultimo, dopo un tentennamento, della decisione di portare via con sé Filottete. Sulle ragioni dell'esitazione di Neottolema, vd. AVEZZÙ 2003, pp. 222-224.

⁸¹ La lezione dei manoscritti è εἰσοίκησιν, di cui non si hanno altre attestazioni: la forma più accettata è la congettura ἐξοίκησιν (Frederking, su cui vd. LLOYD-JONES, WILSON 1990b, p. 191; cf. Sofocle, *Edipo a Colono* 27, su cui vd. LONG 1968, pp. 33-34): Filottete sta definendo la sua abitazione con un ossimoro "casa senza casa"; «è la gioia che gli detta quest'immagine divertita» (AVEZZÙ 2003, p. 227).

⁸² Sofocle, *Filottete* 530-538 Ὡ φίλτατον μὲν ἦμαρ, ἠδιστος δ' ἀνὴρ, / φίλοι δὲ ναῦται, πῶς ἂν ὑμῖν ἐμφανῆς / ἔργῳ γενοίμην ὡς μ' ἔθεσθε προσφιλεῖ; / Ἴωμεν, ὦ παῖ, προσκύσαντε τὴν ἔσω / ἄοικον ἐξοίκησιν, ὡς με καὶ μάθης / ἀφ' ὧν διέζων ὡς τ' ἔφυν εὐκάρδιος. / Οἶμαι γὰρ οὐδ' ἂν ὄμμασιν μόνην θεῶν / ἄλλον λαβόντα πλὴν ἐμοῦ τληναί τάδε· / ἐγὼ δ' ἀνάγκη προὔμαθον στέργειν κακά.

⁸³ Vd. AVEZZÙ 2003, p. 226.

⁸⁴ Sofocle, *Filottete* 539-541 Ἐπίσχετον, μάθωμεν· ἄνδρε γὰρ δύο, / ὁ μὲν νεῶς σῆς ναυβάτης, ὁ δ' ἀλλόθροος, / χωρεῖτον, ὧν μαθόντες αὐθις εἰσῖτον.

a. i canti di ‘gioia’ sono puntualmente preparati e conclusi, nel teatro sofocleo, da sezioni, più o meno lunghe, che presentano, come visto, caratteristiche ben individuabili, e che si pongono in linea con il tono del canto stesso, sicché pare opportuno che l’analisi dei cosiddetti ‘corali iporchematici’ venga inserita in un modulo più ampio, che consenta di cogliere le peculiari situazioni sceniche e i più o meno evidenti richiami testuali, che stabiliscono una rete di relazioni tra parte corale e parte recitata;

b. tra le tragedie prese in esame, si possono stabilire affinità, che consentono, a un’analisi conclusiva, di avvicinare, per alcuni aspetti, le *Trachinie* all’*Edipo re*: mi riferisco in particolare alla sezione che segue il corale di gioia, la cui modulazione è assai simile, con le battute pronunciate dal personaggio (Deianira/Edipo), prima dell’arrivo di un servitore di nuove o responsabile di una svolta drammatica; nell’*Edipo* però il modulo è reso più complesso anche dal dialogo tra Edipo, il messo di Corinto e il servo di Laio, laddove nelle *Trachinie* il dialogo si svolge tra Deianira e Lica; da rilevare inoltre un altro elemento di affinità: in entrambi questi drammi il coro pare avere embrionale consapevolezza dell’imminente catastrofe. L’*Edipo re* e l’*Antigone* sono assimilabili invece per l’affinità, nello specifico, della sezione che precede il corale, divisa tra il corifeo e il protagonista. A parte, come è emerso dalla analisi, il caso dell’*Aiace*, che tuttavia pare aver fornito il modello per l’*Antigone*, che riprende lo ‘schema circolare’ ma ‘a rovescio’, e che condivide con l’*Antigone* il legame tra la riflessione sulla *hybris* umana (nelle *rheseis* rispettivamente del nunzio e di Tiresia) e il canto di ‘gioia’: l’analogia dunque è formale e tematica.

c. Tali sezioni ‘preliminari’ e ‘di coda’, in cui si è indagato alla ricerca della specificità di un modulo, si rivelano dunque importanti per l’intelligenza della situazione ‘drammatica’, poiché aiutano a comprendere - con una breve incursione nell’‘officina’ del poeta, che consente di conoscerne meglio gli strumenti e di apprezzarne più compiutamente gli effetti - la *Stimmung* del contesto prossimo a canti dalle peculiari caratteristiche formali, che, per convenzione, si possono definire ‘iporchematici’.

Bibliografia

ANGELI BERNARDINI 2007

Angeli Bernardini Paola, “L’annuncio della vittoria militare di Eracle contro Eurito in Soph. *Trach.* 178-224”, *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 85.1, 2007, pp. 75-80.

AVEZZÙ 2003

Avezzi Guido, *Sofocle, Filottete*, introduzione e commento di Pietro Pucci, testo critico a cura di Guido Avezzi, traduzione di Giovanni Cerri, Milano 2003.

CENTANNI 1991

Centanni Monica, *I canti corali infraepisodici nella tragedia greca*, Roma 1991.

CONCA 2005

Conca Fabrizio, "La gestualità nelle *Trachinie*", *Vichiana* 7.1, 2005, pp. 174-183.

CRISCUOLO 2012

Criscuolo Ugo, *Guida alla lettura dell'Elettra di Sofocle*, Napoli 2012.

CRISCUOLO 2016a

Criscuolo Ugo, "Introduzione alle *Trachinie*", in Criscuolo Ugo, *Studi sulla tragedia greca*, Napoli 2016, pp. 167-184.

CRISCUOLO 2016b

Criscuolo Ugo, "Le *Trachinie*: seconde considerazioni", in Criscuolo Ugo, *Studi sulla tragedia greca*, Napoli 2016, pp. 185-222.

CRISCUOLO 2016c

Criscuolo Ugo, "Lettura del *Filottete* di Sofocle", in Criscuolo Ugo, *Studi sulla tragedia greca*, Napoli 2016, pp. 277-326.

D'ALESSIO 2007

D'Alessio Giovan Battista, "Ἐν ἰδοῦ: ECCE SATYRI (PRATINA, PMG 708 = TrGF 4 F 3). Alcune considerazioni sull'uso della deissi nei testi lirici e teatrali", in Perusino Franca, Colantonio Maria (a cura di), *Dalla lirica corale alla poesia drammatica. Forme e funzioni del canto corale nella tragedia e nella commedia greca*, Pisa 2007, pp. 95-128.

DALE 1950

Dale Amy M., "Stasimon and Hyporcheme", *Eranos* 48, 1950, pp. 14-20 (= *Collected Papers*, Cambridge 1969, pp. 34-40).

DALE 1968

Dale Amy M., *The Lyric Metres of Greek Drama*, Cambridge 1968² (1948).

DALE 1971

Dale Amy M., *Metrical Analyses of Tragic Choruses, I: Dactylo-Epitrite*, London 1971.

DALE 1981

Dale Amy M., *Metrical Analyses of Tragic Choruses, II: Aeolo-Choriambic*, London 1981.

DALE 1983

Dale Amy M., *Metrical Analyses of Tragic Choruses, III: Dochmiac-Iambic-Dactylic-Ionic*, London 1983.

DAVIES 1991

Davies Malcolm, *Sophocles, Trachiniae*, Oxford 1991.

DAWE 1982

Dawe Roger D., *Sophocles, Oedipus rex*, Cambridge 1982.

DE FALCO 1924

De Falco Vittorio, "Osservazioni sull'iporchema in Sofocle", *Rivista indo-greco-italica* 8, 1924, pp. 1-24 (= *Studi sul teatro greco*, Napoli 1958² [1943], pp. 56-88).

DE FALCO 1958

De Falco Vittorio, *Studi sul teatro greco*, Napoli 1958² (1943).

DE LUCIA 1997

De Lucia Roberto, "Coralì infraepisodici: un problema ancora aperto", in Criscuolo Ugo, Maisano Roberto (a cura di), *Synodia. Studia humanitatis Antonio Garzya septuagenario ab amicis et discipulis oblata*, Napoli 1997, pp. 245-254.

DE ROMILLY 1996

de Romilly Jacqueline, *La tragedia greca*, Bologna 1996 (edizione originale: *La tragédie grecque*, Paris 1970).

DI BENEDETTO 1983

Di Benedetto Vincenzo, *Sofocle*, Firenze 1983.

DI BENEDETTO, MEDDA 1997

Di Benedetto Vincenzo, Medda Enrico, *La tragedia sulla scena. La tragedia in quanto spettacolo teatrale*, Torino 1997.

DI MARCO 1973-1974

Di Marco Massimo, "Osservazioni sull'iporchema", *Helikon* 13-14, 1973-1974, pp. 326-348.

DI MARCO 2009

Di Marco Massimo, *La tragedia greca. Forma, gioco scenico, tecniche drammatiche*, Roma 2009² (2000).

EASTERLING 1982

Easterling Patricia E., *Sophocles, Trachiniae*, Cambridge 1982.

EIDINOW 2011

Eidinow Esther, *Luck, Fate and Fortune. Antiquity and its Legacy*, London, New York 2011.

FERRARI 1982

Ferrari Franco, *Sofocle. Antigone, Edipo re, Edipo a Colono*, Milano 1982.

FERRARI 2015

Ferrari Franco, "Aiace: sette modi per suicidarsi", in Most Glenn W., Ozbek Leila (edd.), *Staging Ajax's suicide*, Pisa 2015, pp. 111-120.

FINGLASS 2007

Finglass Patrick J., *Sophocles, Electra*, Cambridge 2007.

FINGLASS 2011

Finglass Patrick J., *Sophocles, Ajax*, Cambridge 2011.

FINGLASS 2015

Finglass Patrick J., "Second Thoughts on the Sword", in Most Glenn W., Ozbek Leila (edd.), *Staging Ajax's suicide*, Pisa 2015, pp. 193-210.

FINGLASS 2018

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

GARZYA 1997

Garzya Antonio, "L'ironia tragica nel teatro greco del V sec. a. C.", in Garzya Antonio, *La parola e la scena. Studi sul teatro antico da Eschilo a Plauto*, Napoli 1997, pp. 31-45.

GENTILI 1984-1985

Gentili Bruno, "Il coro tragico nella teoria degli antichi", *Dioniso* 55, 1984-1985, pp. 17-35.

GENTILI 1995

Gentili Bruno, *Poesia e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al V secolo*, Roma-Bari 1995³ (1984).

GRANDOLINI 1995

Grandolini Simonetta, "Sophocle. *Trach.* 205-224: peana, ditirambo o iporchema?", *Giornale Italiano di Filologia* 47, 1995, pp. 249-260.

GRIFFITH 1999

Griffith Mark, *Sophocles, Antigone*, Cambridge 1999.

HENRICHS 1994-1995

Henrichs Albert, "'Why should I dance?': Choral Self-Referentiality in Greek Tragedy", *Arion* 3.1, 1994-1995, pp. 56-111.

JOUANNA 2007a

Jouanna Jacques, *Sophocle*, Fayard 2007.

JOUANNA 2007b

Jouanna Jacques, "L'hymne chez Sophocle", in Lehmann Yves (ed.), *L'hymne antique et son public*, Turnhout 2007, pp. 109-132.

KITZINGER 2008

Kitzinger Margaret Rachel, *The Choruses of Sophokles' Antigone and Philoktetes. A Dance of Words*, Leiden-Boston 2008.

KOLLER 1954

Koller Hermann, *Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*, München 1954.

KRANZ 1933

Kranz Walther, *Stasimon: Untersuchungen zu Form und Gehalt der griechischen Tragödie*, Berlin 1933 (rist. Hildesheim 1988).

LIAPIS 2015

Liapis Vayos, "Genre, Space, and Stagecraft in Ajax", in Most Glenn W., Ozbek Leila (edd.), *Staging Ajax's suicide*, Pisa 2015, pp. 121-158.

LLOYD-JONES, WILSON 1990a

Lloyd-Jones Hugh, Wilson Nigel G. (edd.), *Sophoclis fabulae*, Oxonii 1990.

LLOYD-JONES, WILSON 1990b

Lloyd-Jones Hugh, Wilson Nigel G., *Sophoclea. Studies on the Text of Sophocles*, Oxford 1990.

LLOYD-JONES, WILSON 1997

Lloyd-Jones Hugh, Wilson Nigel G., *Sophocles: Second Thoughts*, Göttingen 1997.

LONG 1968

Long Anthony A., *Language and Thought in Sophocles. A Study of Abstract Nouns and Poetic Technique*, London 1968.

MARTINELLI 2015

Martinelli Maria Chiara, "Aiace e la spada", in Most Glenn W., Ozbek Leila (edd.), *Staging Ajax's suicide*, Pisa 2015, pp. 211-219.

MAUDUIT 2015

Mauduit Christine, "Scénario pour un suicide", in Most Glenn W., Ozbek Leila (edd.), *Staging Ajax's suicide*, Pisa 2015, pp. 47-74.

MEDDA 2013

Medda Enrico, *La saggezza dell'illusione. Studi sul teatro greco*, Pisa 2013.

MEDDA 2015

Medda Enrico, "Uno spazio per morire: riflessioni sceniche sul suicidio di Aiace", in Most Glenn W., Ozbek Leila (edd.), *Staging Ajax's suicide*, Pisa 2015, pp. 159-179.

MEDDA, PATTONI 1997

Medda Enrico, Pattoni Maria Pia, *Sofocle. Aiace, Elettra*, Milano 1997.

MILO 2004-2005

Milo Daniela, "Note sulla messa in scena della violenza nella tragedia greca", *Rendiconti dell'Accademia di Archeologia Lettere e Belle Arti (Società Nazionale di Scienze Lettere e Arti in Napoli)* 73, 2004-2005 (2006), pp. 79-103.

MILO 2006

Milo Daniela, "Sofocle, *Trachinie* 205-224", *Vichiana* 8.2, 2006, pp. 161-178.

MILO 2010

Milo Daniela, "Sul secondo stasimo dell'*Antigone* di Sofocle", *Vichiana* 12.1, 2010, pp. 6-24.

MILO 2018

Milo Daniela, "Deianira, i presagi, la paura: il prologo delle *Trachinie* di Sofocle", in De Poli Mattia (a cura di), *Il teatro delle emozioni: la paura* (Atti del primo Convegno Internazionale di Studi, Padova 24-25 maggio 2018), Padova 2018, pp. 315-333.

NAPOLITANO 2000

Napolitano Michele, "Note all'iporchema di Pratina (PMG 708 = TrGFI 4 F 3)", in Cassio Albio Cesare, Musti Domenico, Rossi Luigi Enrico (a cura di),

- Synaulia. Cultura musicale in Grecia e contatti mediterranei*, Napoli 2000, pp. 111-155.
- NERI 2004
Neri Camillo, *La lirica greca: temi e testi*, Roma 2004.
- PAYNE 2000
Payne Mark E., "Three double messenger scenes in Sophocles", *Mnemosyne* 53.4, 2000, pp. 403-418.
- PERROTTA 1931
Perrotta Gennaro, *Le donne di Trachis*, Bari 1931.
- PERROTTA 1935
Perrotta Gennaro, *Sofocle*, Messina-Firenze 1935 (rist. 1965).
- PERUSINO, COLANTONIO 2007
Perusino Franca, Colantonio Maria (a cura di), *Dalla lirica corale alla poesia drammatica. Forme e funzioni del canto corale nella tragedia e nella commedia greca*, Pisa 2007.
- POHLSANDER 1964
Pohlsander Hans A., *Metrical Studies in the Lyrics of Sophocles*, Leiden 1964.
- POLIZIO 2004
Polizio Sara, "Sul canto infraepiscodico di S. Tr. 205-224", in Medaglia Silvio M. (a cura di), *Miscellanea in ricordo di Angelo Raffaele Sodano*, Napoli 2004, pp. 303-326.
- REHM 2002
Rehm Rush, *The Play of Space. Spatial Transformation in Greek Tragedy*, Princeton 2002.
- REINHARDT 1976
Reinhardt Karl, *Sofocle*, Genova 1976 (edizione originale: *Sophokles*, Frankfurt am Main, 1943 [1933]).
- RISPOLI 1992
Rispoli Gioia M., *L'ironia della voce*, Napoli 1992.
- RODE 1971
Rode Jürgen, "Das Chorlied", in Jens Walter (Hrsg.), *Die Bauformen der griechischen Tragödie*, München 1971, pp. 85-115.
- RODIGHERO 2004
Rodighiero Andrea, *Sofocle. La morte di Eracle (Trachinie)*, Venezia 2004.
- RODIGHERO 2012
Rodighiero Andrea, *Generi lirico-corali nella produzione drammatica di Sofocle*, Tübingen 2012.
- SEALE 1982
Seale David, *Vision and Stagecraft in Sophocles*, Chicago 1982.

SMYTH 1977

Smyth Herbert W., "Iporchema", in Calame Claude (a cura di), *Rito e poesia corale in Grecia. Guida storica e critica*, Roma-Bari 1977, pp. 39-44 (edizione originale: *Greek Melic Poets*, London 1904, [New York 1963], pp. LXIX-LXXV).

SUSANETTI 2011

Susanetti Davide, *Catastrofi politiche. Sofocle e la tragedia di vivere insieme*, Roma 2011.

SWIFT 2010

Swift Laura A., *The Hidden Chorus. Echoes of Genre in Tragic Lyric*, Oxford 2010.

ZANETTO 2015

Zanetto Giuseppe, "How to Kill Oneself like an Ajax", in Most Glenn W., Ozbek Leila (edd.), *Staging Ajax's suicide*, Pisa 2015, pp. 273-286.

Una riflessione sulla parte finale del terzo episodio e sul terzo stasimo dell'*Edipo re*

Classe IV Dc dell'I.I.S. "C. Marchesi" di Padova
prof.ssa Maria Antonietta Ciano, prof. Giangiuseppe Gerevini

1. Introduzione

Nel nostro percorso scolastico abbiamo avuto modo di confrontarci con diversi testi teatrali. In particolare, nel corso dell'anno, abbiamo letto ed analizzato alcune opere dei maggiori esponenti della drammaturgia ateniese del V secolo.

Cogliendo nello spunto proposto da questo convegno uno dei fili conduttori del nostro studio, abbiamo ritenuto più suggestivo individuare la passione della gioia in un testo tragico piuttosto che in uno comico, al fine di analizzarlo in un contesto più insolito. A seguito di una lettura più ravvicinata, abbiamo potuto osservare come, anche all'interno di altri testi tragici, il motivo si proponga più volte.

La cosa non deve peraltro stupire: nella *Poetica* aristotelica viene prescritta alla tragedia un'adeguata "complessità"; donde l'esclusione di tre tipi di *fabula*: «è chiaro in primo luogo che non bisogna siano rappresentati sulla scena, in atto di passare dalla felicità alla infelicità, uomini dabbene, non potendo ciò ispirare terrore né pietà, ma soltanto ripugnanza; secondo, che non vi siano rappresentati in atto di passare dalla infelicità alla felicità uomini malvagi, essendo questo, fra tutte, la cosa più aliena dallo spirito tragico [...] in quanto non suscita alcun sentimento né di pietà né di terrore; e finalmente, terzo, neanche bisogna che essa rappresenti uomini estremamente malvagi cadere dalla felicità nella infelicità» (Aristotele, *Poetica* 1452b 33-1453a 3, traduzione di VALGIMIGLI 1973, p. 218).

Il protagonista tragico adeguato è dunque quel "tipo intermedio" cui la sfortuna tocca non per vizio o depravazione ma per un qualche errore di giudizio [ἀμαρτία]. Personaggio che si trova nello stato di chi goda di grande reputazio-

ne e prosperità.

Abbiamo dunque una situazione iniziale (S), che viene trasformata in una situazione contraria (S'), per effetto dell'azione (A) di un personaggio necessariamente appartenente alla cerchia degli amici o dei familiari del protagonista: né un nemico, né qualcuno che gli sia indifferente.

Aristotele procede quindi enumerando sei forme di ἀναγνώρισις, e la forma eminentemente atta a produrre l'effetto tragico non è quella che procede da un artificio, ma da un incidente verosimile, inatteso ma consequenzialmente legato a quanto precede.

La complessità tragica implica dunque un punto singolare – passaggio dal culmine della gioia all'infelicità o viceversa; e tale punto singolare della *fabula* trova attuazione esemplare, secondo Aristotele, nella rivelazione del vecchio mandriano a Edipo. La gioia di Edipo si rovescia: siamo così giunti a un punto di singolarità.

Solo per offrire pochi esempi, nella drammaturgia eschilea, specificatamente nel quinto episodio dell'*Agamennone*, la furia omicida di Clitemnestra, dopo l'uccisione del marito, si traduce in un grido euforico di gioia, e i fiotti di sangue vengono paragonati alla rugiada.

Ancora: Cassandra, una delle protagoniste delle *Troiane* di Euripide, ha un improvviso moto di gioia dopo aver scoperto che sarà schiava di Agamennone: infatti, grazie alle sue capacità divinatorie, è consapevole che sarà parte della futura rovina della famiglia degli Atridi.

Fra più testi differenti, abbiamo scelto di soffermarci sull'*Edipo re* di Sofocle, sia per il ruolo capitale che la teorizzazione aristotelica gli affida – e sappiamo del ruolo di modello che la teorica della *Poetica* esercita per lungo tempo – sia perché il tema della gioia vi stride con l'inesorabile tragicità che caratterizza la vicenda del protagonista.

Dopo la lettura integrale dell'opera e la sua analisi in classe, abbiamo proseguito con una traduzione contrastiva del passo che ci è sembrato più emblematico: la parte conclusiva del terzo episodio ed il terzo stasimo. Ci siamo per questo avvalsi delle traduzioni di Ferrari, Cantarella e Valgimigli. Inoltre, al fine di battere strade differenti, tentando una lettura più legata alla filosofia e meno alla storia della letteratura, abbiamo chiesto la collaborazione del prof. Gian Giacomo Gerevini. Ci siamo infine valsi dell'assistenza del dott. Roberto Caruso, responsabile del laboratorio teatrale del nostro Istituto, per la presentazione.

Il passo scelto è l'ἄκμῃ dell'azione, il momento che precede la καταστροφή. La tensione drammatica è esasperata dal fatto che Edipo abbia già tutti gli elementi per conoscere la verità sulla sua origine, dopo aver ascoltato le parole di Tiresia, di Giocasta e del messaggero di Corinto.

2. Testo greco e traduzione

Οιδίπους

ὅποια χρήζει ρηγνύτω· τούμὸν δ' ἐγώ,
 κεί σμικρὸν ἔστι, σπέρμ' ἰδεῖν βουλήσομαι.
 αὕτη δ' ἴσως, φρονεῖ γὰρ ὡς γυνὴ μέγα,
 τὴν δυσγένειαν τὴν ἐμὴν αἰσχύνεται.
 ἐγὼ δ' ἑμαυτὸν παῖδα τῆς Τύχης νέμων 1080
 τῆς εὖ διδούσης οὐκ ἀτιμασθήσομαι.
 τῆς γὰρ πέφυκα μητρός· οἱ δὲ συγγενεῖς
 μῆνές με μικρὸν καὶ μέγαν διώρισαν.
 τοιόσδε δ' ἐκφύς οὐκ ἂν ἐξέλθοιμ' ἔτι 1085
 ποτ' ἄλλος, ὥστε μὴ ἔκμαθεῖν τούμὸν γένος.

Χορός

εἶπερ ἐγὼ μάντις εἰμι
 καὶ κατὰ γνώμαν ἴδρις,
 οὐ τὸν Ὀλυμπον ἀπείρων, ὦ Κιθαιρών,
 οὐκ ἔσει τᾶν αὔριον 1090
 πανσέληνον, μὴ οὐ σέ γε καὶ πατριώταν Οιδίπου
 καὶ τροφὸν καὶ ματέρ' ἀὔξειν,
 καὶ χορεύεσθαι πρὸς ἡμῶν, ὡς ἐπὶ ἧρα φέροντα
 τοῖς ἐμοῖς τυράννοις. 1095
 ἰήιε Φοῖβε, σοὶ δὲ ταῦτ' ἀρέστ' εἶη.

τίς σε, τέκνον, τίς σ' ἔτικτε
 τᾶν μακραιώνων ἄρα
 Πανὸς ὀρεσσιβάτα πατρὸς πελασθεῖς;
 ἢ σέ γ' εὐνάτειρά τις 1100
 Λοξίου; τῷ γὰρ πλάκες ἀγρόνομοι πᾶσαι φίλαι·
 εἶθ' ὁ Κυλλάνας ἀνάσσων,
 εἶθ' ὁ Βακχεῖος θεὸς ναίων ἐπ' ἄκρων ὀρέων σ' εὐ-
 ρημα δέξατ' ἔκ του 1105
 Νυμφᾶν Ἑλικωνίδων, αἷς πλεῖστα συμπαίζει.

Edipo

Scaturisca ciò che deve; io vorrò conoscere, anche se umile, la mia origine.
 Quella forse si vergogna dei miei bassi natali, perché è superba come tutte le
 donne. Io, che considero me stesso figlio della fortuna, quella che dispensa
 bene, non sarò privato dell'onore. Sono nato da questa madre, i mesi nati con
 me mi definirono piccolo e grande. Essendo nato tale, mai più potrei venir fuori
 diverso, così da non voler conoscere fino in fondo la mia origine.

Coro

Se io sono indovino
 E acuto di mente,
 Citerone, no certo non ignorerai, l'Olimpo mi sia testimone,
 che durante il plenilunio di domani
 ti esalterò come conterraneo,
 nutrice e madre di Edipo;
 e sarai da me celebrato con danze
 perché hai fatto cose gradite ai miei signori.
 Febo soccorritore, possa questo esserti caro.

Quale, figlio, quale tra le ninfe
 longeve ti generò,
 congiungendosi con Pan errante per i monti? È Pan tuo padre?
 Oppure qualche sposa del Lossia,
 a lui infatti sono care tutte le distese ricche di pascoli;
 o il signore del Cillene,
 oppure il dio del furore bacchico che abita le cime dei monti
 ti ha accolto come scoperta inaspettata
 da una delle Ninfe dell'Elicona con cui sovente si diletta?

3. *Analisi*

Il passo si divide in due parti: il discorso di Edipo e il terzo stasimo, un breve ὑπόρχημα cantato dal Coro e dedicato ad Apollo.

La prima battuta del discorso di Edipo è la risposta alla preoccupazione del coro, colpito dal dolore e dal silenzio di Giocasta, che il re fraintende, presagi di molti mali; già nel dialogo precedente egli è convinto che la preghiera pressante della sposa di non indagare oltre sulla sua origine sia determinata dal rifiuto dei suoi umili natali; ora il re prende le distanze da Giocasta accusandola di superbia e contrappone al μέγα φρονεῖν della donna la determinazione di *vedere il suo seme* anche se μικρόν. La ricerca di Edipo, motore dell'azione drammatica, in questo passo è evidenziata dalla presenza di verbi attinenti alla sfera della conoscenza. All'inizio si utilizza ἰδεῖν che ha un'accezione pragmatica poiché rimanda alla percezione visiva; alla fine invece si trova ἐκμαθεῖν, che sottolinea la sua perseveranza nel voler scoprire la sua origine. Ma l'ambito semantico più significativo, in questo passo come in tutto il dramma, è quello legato alla stirpe. Ora Edipo è privo di ogni relazione col γένος, la sua potrebbe essere δυσγένεια ma non ne ha paura perché si riconosce figlio della Τύχη. Al δυσ- viene contrapposto il termine εὖ nel quale si concentra il motivo della gioia, fulcro del nostro ragionamento. Edipo si ritiene figlio della Fortuna dispensatrice di bene: pur

essendo di nascita ignota, è stato cresciuto da re, è diventato re per i suoi meriti e non potrà mai essere ἄλλος rispetto al τοιόσδε che è stato fino ad ora. Già nel prologo il sacerdote aveva elogiato la vocazione salvifica di Edipo per la città di Tebe, salutandolo come portatore di buona fortuna.

Ἱερεύς

ἴθ', ὦ βροτῶν ἄριστ', ἀνόρθωσον πόλιν,
 ἴθ', εὐλαβήθηθ'. ὥς σε νῦν μὲν ἦδε γῆ
 σωτήρα κλήζει τῆς πάρος προθυμίας·
 ἀρχῆς δὲ τῆς σῆς μηδαμῶς μεμνώμεθα
 στάντες τ' ἐς ὀρθὸν καὶ πεσόντες ὕστερον. 50
 ἀλλ' ἀσφαλεία τήνδ' ἀνόρθωσον πόλιν·
 ὄρνιθι γὰρ καὶ τὴν τότ' αἰσίῳ τύχην
 παρέσχες ἡμῖν, καὶ τανῦν ἴσος γενοῦ.

Sacerdote

E dunque tu, ottimo fra gli uomini, risollewa la città e salva la tua fama: perché ora questa terra ti chiama salvatore per lo zelo che le dimostrasti un giorno. Del tuo regno non ci avvenga di ricordare che risorgemmo solo per cadere di nuovo. No, salva questa città definitivamente. Con lieti presagi ci offristi la salvezza: mostrati anche oggi quale fosti allora.¹

Questa convinzione viene ripresa nei versi successivi: Edipo sa che non perderà la sua τιμή, ovvero l'essere parte e guida della comunità cittadina. Egli, in quanto nato dalla Fortuna, riconosce il Tempo come suo "consanguineo", perché attraverso di esso la sorte si esplica.

Il coro intona allora un ὑπόρχημα, un inno di gioia. Si lascia travolgere dalle parole di Edipo, e ancora una volta rimane fedele al suo re; così ha fatto anche quando ha preso le distanze dalle accuse di Tiresia: l'indovino, nel primo episodio, individua, dopo molte reticenze, Edipo come μίασμα.

Τειρεσίας

ἄληθεις; ἐννέπω σὲ τῷ κηρύγματι 350
 ὧπερ προεῖπας ἐμμένειν, κάφ' ἡμέρας
 τῆς νῦν προσαυδᾶν μήτε τοῦσδε μήτ' ἐμέ,
 ὥς ὄντι γῆς τῆσδ' ἀνοσίῳ μιάστορι.

Tiresia

Davvero? E allora ti suggerisco di attenerti all'editto che tu stesso hai proclamato, e di non rivolgere d'ora in poi la parola né a costoro né a me: perché sei proprio tu l'essere immondo che ha contaminato questa terra.

¹Tutte le traduzioni dell'*Edipo re* sono tratte da FERRARI 1982.

Ma il coro rimane perplesso alle parole dell'indovino:

Χορός

δεινὰ μὲν οὖν, δεινὰ ταρασσει σοφὸς οἰωνοθέτας
οὔτε δοκοῦντ' οὔτ' ἀποφάσκονθ'· ὅ τι λέξω δ' ἀπορῶ. 485

πέτομαι δ' ἐλπίσιν οὔτ', ἐνθάδ' ὄρων οὔτ' ὀπίσω.

τί γάρ ἢ Λαβδακίδαις

ἢ τῷ Πολύβου νεῖκος ἔκειτ', οὔτε πάροιθέν ποτ' ἔγωγ' 490

ἔμαθον, πρὸς ὅτου δὴ βασιανίζων βασιάνῳ

ἐπὶ τὰν ἐπίδαμον φάτιν εἶμ' Οἰδιπόδα Λαβδακίδαις

ἐπίκουρος ἀδήλων θανάτων.

Coro

Paurosamente, sì, paurosamente mi ha turbato l'augure esperto; ma credergli non posso e nemmeno sconfessarlo: cosa dire non so.

Nell'ansia mi libro se guardo al presente, se guardo al passato.

Che discordia scoppiò

fra i Labdàcidi e il figlio di Polibo nel presente o in passato, mai ho saputo;

e così non ho prova che ragione mi dia d'intaccare la fama che fra il popolo brilla

di Edipo, per vendicare gli oscuri delitti nella casa di Labdaco.

Eppure Tiresia è parte integrante della storia di Tebe; infatti, in tutte le tragedie legate al ciclo tebano, la figura di Tiresia appare come simbolo, voce, coscienza religiosa della città di Labdaco: lo troviamo accanto a Cadmo, mitico fondatore di Tebe, nelle *Baccanti* e nell'*Antigone*, come antagonista di Creonte.

In questo come in altri passi della tragedia, sono presenti precisi riferimenti geografici con forte valenza simbolica. Rilevante è quello al Citerone, le cui pietre furono usate per costruire le mura di Tebe: qui Agave e le donne della città si riunirono per celebrare i riti in onore di Dioniso; questo monte è il luogo dove Edipo fu abbandonato nei suoi primi giorni di vita e poi salvato da un pastore; e sempre qui sciolse l'enigma della Sfinge, conquistando così il potere regale. Perciò il Citerone diventa simbolo della nascita e rinascita del protagonista; infatti il Coro lo definisce conterraneo, nutrice e madre di Edipo attraverso un climax ascendente, sottolineato da un *enjambement* (vv. 1089-1090). Ma nella rete di rimandi che caratterizza la tragedia, il Citerone è già nelle parole di Tiresia, nel crescendo di predizioni con cui incalza il re, quando evoca ad Edipo l'orrore delle sue nozze:

Τειρεσίας

βοῆς δὲ τῆς σῆς ποῖος οὐκ ἔσται λιμήν, 420

ποῖος Κιθαιρῶν οὐχὶ σύμφωνος τάχα,

ὅταν καταίσθῃ τὸν ὑμέναιον, ὄν δόμοις

ἄνορμον εἰσέπλευσας, εὐπλοίας τυχῶν;

Tiresia

Quale piaga non sarà un porto alle tue grida, qual Citerone non farà eco alla tua voce, quando comprenderai l'imeneo a cui veleggiasti in questa casa, con fortunata rotta ma sfortunato approdo?

L'antistrofe dell'iporchema si apre con un'allitterazione e una forte anafora del τίς, che enfatizzano la domanda del Coro riguardo all'origine di Edipo: il loro re non può esser nato che dall'unione tra una ninfa con qualche divinità. Il Coro avanza diverse ipotesi sull'identità del padre: Pan, dio del mondo altro e selvaggio; il Lossia, amante e protettore dei pascoli; Hermes, anch'egli allevato su un monte; infine Bacco, che discende da Cadmo, fondatore della città.

«Che cos'è dunque Edipo? Come il suo proprio discorso, come la parola oracolare, Edipo è doppio, enigmatico», scriveva Jean-Pierre Vernant in un testo ormai classico². Niente affatto, obietterà Clément Rosset, nella cui filosofia il concetto della singolarità e quello, correlativo, del doppio giocano un ruolo essenziale:

Tragedia della coincidenza e non dell'ambiguità, il testo di Sofocle si svolge nel senso di un ritorno implacabile verso l'unico che elimina, scena dopo scena, l'illusione di una duplicità possibile. Sicché il tragico sofocleo non è affatto legato al doppio senso ma, al contrario, alla sua eliminazione progressiva³.

Se quindi volessimo anticipare quel che risulterà dalla lettura che Rosset conduce della vicenda di Edipo, dovremmo dire: esiste certo un breve istante di gioia, immediatamente precedente la *καταστροφή*. Non si tratta però delle consuete riflessioni sulla caducità della gioia, della sua effimera consistenza né, come nella versione aristotelica, del suo rovesciamento catartico. Il carattere istantaneo della gioia dipende dal rifiuto della contingenza del reale, dall'illusione momentanea del doppio, che lo sviluppo della forma tragica trae qui dal contenuto oracolare. Tanto che Edipo darà poi espressione a quella che, in termini psicopatologici, potremmo individuare come una rivendicazione tipicamente delirante: pretenderà, in altre parole, di essere stato ingannato dall'oracolo che gli aveva certo annunciato il suo destino, ma obliquamente.

Rosset tornerà due volte sull'*Edipo re*: la prima volta ne *Le réel et son double* (ROSSET 1976), la seconda, più sinteticamente, ne *l'Objet singulier* (ROSSET 1979).

Non deve pertanto sorprendere che, all'osservazione di Vernant citata sopra, Rosset possa obiettare: procedendo così, si cade nella medesima illusione del doppio – nel rifiuto della singolarità del reale – di cui Edipo era già stato vittima. L'argomento di Rosset si trova sviluppato nel capitolo de *Le réel et son double*

² VERNANT, VIDAL-NAQUET 1972, p. 107.

³ ROSSET 1976, p. 39.

intitolato “L’illusion oraculaire: l’événement et son double”. Qual è dunque questo “doppio dell’evento”, prima occorrenza di uno sdoppiamento che verrà poi rinvenuto nelle illusioni della metafisica e in quelle della psicologia?

Una semplice illustrazione del “doppio dell’evento” e dell’illusione oracolare può esser trovata in Esopo, *Il figlio e il leone (dipinto)*, di cui mette conto riportare qui il testo:

Un vecchio molto apprensivo, che aveva un unico figlio, animoso e amante della caccia, lo vide in sogno perire sotto gli artigli di un leone. Temendo che quanto aveva sognato potesse avverarsi, e che il sogno fosse veritiero, fece preparare un bellissimo appartamento, sito nella parte alta dell’edificio, e li teneva segregato il figlio. Per rendergli la cosa più gradevole, aveva fatto anche decorare l’abitazione con immagini di animali di ogni sorta, tra cui era stato rappresentato anche un leone. Ma quando il giovane le guardava, sentiva crescere in sé la frustrazione. Un giorno, poi, fermandosi vicino al leone, “Scelleratissima bestia” – disse – “per colpa tua e di quel sogno di mio padre sono stato rinchiuso come si fa con le donne: che cosa ti dovrei fare?”, Com’ebbe detto, avventò la mano contro la parete, quasi volesse accecare il leone. Ma, essendogli conficcata sotto l’unghia una scheggia, gli provocò un acuto dolore e un’inflammazione che diventò poi un ascesso; dopo di che gli venne una gran febbre, che lo condusse rapidamente alla morte. Così il leone, benché solo dipinto, uccise costui, al quale l’espedito del padre non giovò affatto.

La favola insegna che quanto è destinato a qualcuno, dev’essere da lui accettato coraggiosamente e senza artifici, perché egli non vi si potrà sottrarre.

Non a caso Rosset menziona, dopo aver riportato la favola nella versione di Esopo, la sua ripresa ne *L’horoscope*, sottolineando come La Fontaine trarrà dalla vicenda una morale affatto opposta: quel che a Esopo pare l’effetto del destino è effetto di *hasard*, della contingenza o del caso.

La struttura della favola è comune a un gran numero di narrazioni che inscenano realizzazioni di oracoli solo mediante il gesto che intende sventarne l’effettuazione.

È Slavoj Žižek, in un diverso contesto, a riprendere quasi letteralmente le narrazioni trascelte da Rosset, aggiungendone una tratta dalla science fiction, il racconto *The Discovery of Morniel Mathaway* di William Tenn.

Glescu, uno stimato critico d’arte, intraprende nel 2487 un viaggio a ritroso nel tempo, dirigendosi verso lo studio di un pittore del XX secolo, Morniel Mathaway, misconosciuto dai suoi contemporanei ma riconosciuto, cinque secoli più tardi, come un pittore più grande e influente di Rembrandt e Leonardo. Approdato al XX secolo, il critico scopre che Mathaway non è solo un pittore mediocrissimo, bensì un truffatore che gli sottrae la macchina del tempo e parte

verso il futuro. Abbandonato nel XX secolo, Glescu assumerà l'identità di Mathaway e realizzerà, con il nome di quello, le tele che renderanno Mathaway un maestro per il XXV secolo, sulla base del suo ricordo del futuro e dell'influenza che lo stile di Mathaway ha esercitato su di lui. Il critico è il genio misconosciuto di cui era in cerca.

Certo, Žižek intende chiarire, mediante una produzione della *popular culture*, l'asserto lacaniano per cui "la Verità sorge dal suo fraintendimento". Nondimeno, egli raffronta il "caso Mathaway" con la struttura dell'*Edipo re* per giungere alla conclusione che la profezia diviene vera (Mathaway diviene un genio misconosciuto dai contemporanei) solo perché essa viene comunicata a quanti sono in essa coinvolti (in questo caso, il critico d'arte), e solo mediante l'intervento successivo alla profezia, nel tentativo di aggirarla o di eluderne il verdetto (nel caso del racconto di Tenn, solo grazie alla ricerca circa la reale identità di Mathaway), essa trova attuazione:

È per via del tentativo di sottrarsi che il destino previsto trova effettuazione. Senza la profezia, il piccolo Edipo sarebbe vissuto felicemente con i genitori, e non ci sarebbe stato alcun complesso di Edipo.

Ma la nostra attenzione, secondo Rosset, deve cadere su una particolarità più profonda condivisa dalle narrazioni oracolari: il padre della favola di Esopo, se interrogato, avrebbe certamente ammesso di attendersi l'evento della morte del figlio, ma in un altro modo. In tutt'altro modo. Quale sarebbe, però, quest'*altro* modo? Se richiesto di spiegarlo, il padre apprensivo non sarebbe in grado di dire che cosa si attendeva. L'evento ha avuto luogo solo prendendosi gioco della previsione dell'evento, che certo doveva aver luogo, però altrimenti. E nondimeno, è impossibile dire quale sia l'*altro* modo, il doppio, sempre illusorio, del reale singolare.

Certo, a prima vista il caso di Edipo pare più complesso. In primo luogo, esso realizza una sorta di *télescopage*, di reduplicazione della struttura oracolare: il primo oracolo perviene infatti a Laio, e gli comunica che sarebbe stato destino per lui morire per mano del figlio nato da Giocasta. Nella tragedia sofoclea, l'oracolo a Laio è riferito appunto da Giocasta. Il secondo oracolo giunge a Edipo direttamente da Apollo, e riportato da Edipo stesso: esso gli annuncia che giacerà con sua madre e diverrà l'assassino del padre da cui ebbe la vita. È una sorta di doppio inserito nel doppio intrinseco alla struttura oracolare.

Nel prosieguo, Edipo ucciderà il padre e sposerà la madre, ma senza conoscerne le rispettive identità. In breve, l'effettuazione dell'oracolo parrebbe contraddire una versione alternativa dell'evento, dotata stavolta di un contenuto preciso: versione secondo la quale Edipo ucciderà Polibo e sposerà Merope, che ritiene suoi genitori. E tuttavia, si tratta di una prospettiva astratta, come osser-

va Rosset, incapace di concretarsi in una storia reale giacché, non appena Edipo riceve da Apollo l'altro responso, lascia Corinto in tutta fretta e si preclude, così facendo, di alzare la mano su Polibo e di congiungersi con Merope.

La domanda, che non trovava risposta, resta intatta: qual è dunque la seconda versione? Come potrebbe Edipo sbagliarsi, uccidere il padre e sposare la madre, *se non* uccidendo per caso uno sconosciuto e sposando per caso una donna che sono appunto suo padre e sua madre (e quindi senza alternativa)?

Si potrebbe, è vero, formulare un'alternativa che, fondandosi sul secondo oracolo, e ammettendo che Polibo e Merope siano i veri genitori di Edipo, vede quest'ultimo uccidere il padre e sposare la madre vuoi per una disgrazia, vuoi per un per errore. Si potrebbe, per esempio, immaginare uno stato di alterazione qualsiasi in Edipo, ovvero un camuffamento di Polibo e Merope che impedirebbero a Edipo di riconoscere il padre in colui che uccide, e la madre in colei che sposa.

Il tema del camuffamento è d'altro canto profondamente presente – ma a livello simbolico – nel reale destino di Edipo, giacché i suoi veri genitori si sono in qualche modo travestiti sotto tratti estranei, prendendo a prestito dai volti di Polibo e Merope una maschera vivente sotto la quale dissimulano la propria personalità⁴.

Ma, sempre seguendo l'ipotesi per la quale Polibo e Merope sarebbero i genitori di Edipo, costoro non appaiono dissimulati sotto i tratti di altre persone; sarebbero loro a doversi camuffare, o a intervenire in circostanze tali, che Edipo non li riconosca. L'ipotesi, nel caso di Edipo, resta comunque poco credibile: dal momento che Edipo ha abbandonato Corinto ed i genitori per non tornarvi più, dove potrebbe incontrare i genitori mascherati?

Bisognerebbe allora ammettere che Polibo e Merope partano alla ricerca del fuggitivo. Tale nuova ipotesi, ancor più incredibile, non basta comunque a rendere possibile l'omicidio e il matrimonio: giacché Edipo rifuggirà comunque i genitori, ovunque costoro lo possano trovare. La profezia non si potrebbe dunque compiere grazie ad un'alterazione sopravvenuta in Edipo: ne mancherebbe il tempo, Edipo sarebbe sempre già altrove.

Non rimane dunque che la possibilità di uno sbaglio indotto da un travestimento perfetto. Edipo, una sera, uscendo da una taverna tebana ove ha ecceduto nel vino, incontra Polibo che cerca in incognito il figlio, protetto da un travestimento che lo rende irriconoscibile. Edipo lo investe d'ingiurie e lo uccide. Pochi giorni dopo, di nuovo ebbro, incontra una mendicante per strada, se ne invaghisce e la sposa: era Merope, così perfettamente camuffata che dopo parecchi mesi di vita coniugale Edipo ancora non riconosce la madre nella nuova sposa.

⁴ ROSSET 1976, p. 6.

A rigore, queste varianti dell'“altro” evento sarebbero immaginabili, e si potrebbero tratteggiare ancor più forme possibili di realizzazione dell'oracolo. Ma che siffatti itinerari siano possibili o immaginabili non spiega per nulla la sorpresa che accompagna la scoperta della direzione presa, nella realtà, dalla realizzazione dell'oracolo: sorpresa legata alla sensazione, confusa, che l'evento reale abbia preso il posto di un evento più atteso e più probabile. Sebbene il padre apprensivo della favola di Esopo non possa dare alcuna precisazione intorno al modo quale il figlio amato sarebbe potuto morire, esso sarebbe contrassegnato, nell'aspettativa, da una probabilità superiore a quella della morte del figlio per opera del leone dipinto. Ma, nel caso di Edipo, tutte le versioni possibili paiono, e con buona ragione, ben più improbabili della versione reale, che tuttavia sorprende. Se Polibo e Merope fossero effettivamente i genitori di Edipo, la realizzazione dell'oracolo dovrebbe seguire viluppi assai più complicati ed inattesi di quelli improntati dalla versione reale.

L'ipotesi di una paternità fittizia, secondo cui Polibo e Merope non sono i veri genitori di Edipo, rappresenta insomma la via più semplice per passare dall'oracolo alla realizzazione.

Supponendo, in altre parole, che si realizzi la versione alternativa del destino di Edipo, quella meno inattesa e più conforme alla forma dell'oracolo, essa non spiccherebbe a sua volta su molte altre di cui si scorgerebbe, e con buone ragioni, la maggior probabilità?

Tutto quello che è qui *immaginabile* è più complesso ed improbabile di quanto non sia l'evento reale. Se la parola dell'oracolo può esser detta “obliqua”, la via per cui Edipo realizza il suo destino è per contro la via retta per eccellenza.

In conclusione, l'effettuazione dell'oracolo sorprende perché cancella un'altra effettuazione: “altro” di cui non ci siamo in realtà mai formati la minima idea. Il breve istante della gioia di Edipo è sospeso a questo doppio impassibile, consiste nel rifiuto del reale in nome di un suo doppio di cui, a differenza di quanto pensa Vernant, possiamo solo dire che esso è un nulla. Per qualche cosa, in qualche cosa qualcuno (Edipo) si inganna: Edipo si attende qualche cosa di cui l'uccisione di Laio e il congiungimento con Giocasta avrebbero preso il posto. Eppure, l'unico inganno risiede nell'illusione di essere stato giocato, di essere stato ingannato: «Relizzandosi, l'evento non ha fatto altro che realizzarsi. Esso non ha preso il posto di un altro evento»¹.

Bibliografia

CANTARELLA 1982

Cantarella Raffaele, *Sofocle. Edipo re*, Milano 1982.

¹ ROSSET 1976, pp. 32-33.

FERRARI 1982

Ferrari Franco, *Sofocle. Edipo re* Milano 1982.

LOWRY 1947

Lowry Malcolm, *Under the Volcano*, New York 1947.

MENGUE 1981

Mengue Philippe, "Clément Rosset: de la pensée du simple à l'allégresse", *Critique* 409-410, 1981, pp. 595-619.

PADUANO 1994

Paduano Guido, *Sofocle, Seneca e la colpa di Edipo*, Torino 1994.

ROSS 1995

Ross David, *Aristotle*, London 1995.

ROSSET 1976

Rosset Clément, *Le réel et son double*, Paris 1976.

ROSSET 1979

Rosset Clément, *L'objet singulier*, Paris 1979.

VALGIMIGLI 1973

Plebe Armando, Valgimigli Manara, *Aristotele. Opere, X: Retorica, Poetica*, traduzione italiana di Plebe Armando (*Retorica*) e Valgimigli Manara (*Poetica*), Roma, Bari 1973.

VALGIMIGLI 1976

Valgimigli Manara, *Sofocle. Edipo re*, Milano 1976.

VERNANT, VIDAL-NAQUET 1972

Vernant Jean-Pierre, Vidal-Naquet Pierre, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris 1972.

VERNANT, VIDAL-NAQUET 1991

Vernant Jean-Pierre, Vidal-Naquet Pierre, *Mito e tragedia due*, Torino 1991.

ŽIŽEK 1989

Žižek Slavoj, *The Sublime Object of Ideology*, London 1989.

Euforia euripidea: mania straniante e *performance* di genere

Caterina Di Daniel

ABSTRACT: The aim of this study is to highlight the importance of the unusual joyful emotion called euphoria, which emerges as a theme peculiar to the euripidean theatre. Starting from a psychiatric definition of euphoria and its phenomenology, the main stages of this *tópos* are analyzed through passages of *Suppliants*, *Trojan Women* and *Bacchae*. We then underline the thematic relevance of euphoria, its exclusive bond with feminine characters capable of “overflowing their gender”, and the dramatic strategies which rely on the representation of a joyful frenzy. Therefore, we examine especially how this generates a moment of critical reflection in the external audience thanks to an alienation effect.

1. Punto di partenza e punto d'arrivo

La data della prima rappresentazione delle *Baccanti* euripidee rimane incerta, collocata tra il 405 e il 400 a.C, dopo la morte dell'autore, che l'aveva composta qualche anno prima. Nella tragedia cui il poeta sembra affidare un messaggio testamentario, compare anche un motivo che Euripide aveva già collaudato anni prima: la mania euforica di un personaggio femminile.

Nell'esodo Agave, figlia di Cadmo, madre di Penteo, accorre in città esultando, attirando l'attenzione di tutti i Tebani, e in particolare di Cadmo, sulla propria gioia e sulla gloriosa impresa che è riuscita a compiere con le proprie mani: cacciare e dilaniare una belva feroce, un leone montano, che in realtà è suo figlio Penteo. Questa felicità non è un'emozione simulata: si tratta di una gioia vera e genuina, intimamente provata dal personaggio che è in preda all'euforia bacchica, a una mania dovuta a uno stato allucinatorio e alterato, che Dioniso stesso ha determinato. A questa gioia frenetica, che Agave ostenta e ribadisce a più riprese (vv. 1198-1199, 1258), alla quale Agave chiede che anche il padre partecipi, gli altri personaggi non corrispondono però la stessa emozione, così

come nemmeno gli spettatori: l'effetto grottesco della gioia spettacolarizzata in una situazione di atroce dolore produce uno straniamento dell'*audience* interna ed esterna al dramma. C'è di più: è noto che nelle *Baccanti* si assiste ad un gioco sapiente e insinuante di Euripide sulle *performances* di genere intese nel senso butleriano del termine². Se Dioniso è il dio dell'identità fluida e indefinibile, anche i personaggi del dramma rivelano una camaleontica capacità di aderire a stereotipi femminili e maschili a seconda dei momenti³. Come Penteo si sveste della sua maschera di virile e tirannico sovrano, assumendo le sembianze di una baccante, così Agave si trasforma in una sanguinaria cacciatrice che ricerca l'approvazione paterna e si definisce μάκαιρα (v. 1180), "felice", perché ha abbandonato la spola e il telaio per una più grande impresa (vv. 1235-1237). Agave, però, anche se baccante, risulta isolata e alienata nella sua follia euforica: lo stesso coro di baccanti asiatiche prende le distanze da quanto ella afferma, ironizzando sulla sua felicità (vv. 1184, 1188, 1200)⁴. Ad Agave non spetta un μακαρισμός, né un banchetto festoso che ne riconosca la fortuna e il valore, bensì solo il pianto e le lacrime (v. 1162). Il padre, Cadmo, invece che provare orgoglio per le abilità venatorie della figlia, parla del suo arrivo come di una ὄψιν οὐκ εὐδαίμονα (v. 1232), "una visione non felice", e si augura che Agave e le sue sorelle non si destino più da quello stato di euforica alterazione percettiva (v. 1259-1262). Infine, attraverso un interrogatorio che ha la parvenza di una seduta psicoterapica, Cadmo conduce la figlia fuori dal delirio, fino al recupero dell'identità (vv. 1265-1277)⁵.

È inutile precisare che l'intera tragedia riflette l'orizzonte rituale del dionisismo e che questo culto prevedeva un'alterazione emotiva che nella sua manifestazione esteriore assomigliava molto a quella che gli psichiatri chiamano "mania euforica"; tuttavia, mentre quest'ultima è sintomo di un disturbo psicotico che in qualche maniera emargina la persona, il fedele di Dioniso sperimentava la condizione euforica durante la *trance*, in maniera temporanea e all'interno di un rito collettivo riconosciuto da tutti.

Quella che abbiamo testé rievocato attraverso le *Baccanti* è solo l'ultima occorrenza di un tema caro al tragediografo: la follia e l'alterazione percettiva, infatti, ricorrono nel *corpus* euripideo⁶. C'è la possibilità che Euripide, in quanto impegnato analista dell'animo umano, abbia sentito una particolare attrazione per il delirio euforico e lo abbia osservato con attenzione, poiché i personaggi da lui rappresentati in preda a tale psicosi agiscono esattamente secondo quanto è

² Vd. BUTLER 1990.

³ Vd. SUSANETTI 2010, pp. 29-32.

⁴ Vd. SUSANETTI 2010, p. 271.

⁵ Per un'analisi dettagliata di questa scena si veda DEVEREUX 1970.

⁶ Si pensi alla follia omicida di Eracle e alla vendetta di Medea nelle tragedie omonime, alle allucinazioni di Fedra nell'*Ippolito* o di Oreste nell'*Ifigenia in Tauride* e nell'*Oreste*.

descritto anche da psichiatri che hanno studiato la mania euforica osservando decine di pazienti. Inoltre, sembra che negli ambienti intellettuali dell'Atene di V secolo a.C. fosse abbastanza acceso il dibattito sulla pazzia e sulla sua origine patologica o divina, dibattito che coinvolgeva medici, filosofi, sofisti e poeti⁷.

Lo scopo di questo studio è chiarire che valenze tematiche abbia il tema della mania euforica in Euripide e che tipo di emozione gioiosa sia, perché si presenti sempre in relazione a personaggi femminili in qualche modo "debordanti" e a quali strategie drammatiche risponda.

2. *L'euforia morbosa: fenomenologia e differenze rispetto alla trance dionisiaca*

Innanzitutto, sarà necessario chiarire cosa si intende per mania euforica⁸. Si tratta di un'emozione sicuramente gioiosa, ma caratterizzata da un entusiasmo esagerato e instabile, che talvolta vira repentinamente all'aggressività e alla depressione. Essa può essere indotta da sostanze alteranti oppure può essere causa di una condizione patologica, e apparire come sintomo di disturbi psicotici. Essa si presenta ad esempio nel bipolarismo e nella schizofrenia e può anche essere una manifestazione di traumi profondi che l'individuo inconsciamente rimuove. Nel caso si tratti, dunque, di un sintomo patologico, si presenta secondo uno schema riconoscibile: il maniaco è di umore eccessivamente lieto, euforico, appunto, senza una ragione apparentemente valida. Egli manifesta una gioia che alle altre persone pare esagerata, fino a risultare inquietante. L'euforico infatti appare eccitato, si muove in maniera frenetica, esasperando la mimica facciale e i gesti, correndo e ridendo. Nello stato euforico vi è inoltre un'importante componente ludica: il maniaco recita una parte, spettacolarizza la propria euforia, vive nella dimensione della *performance*. In questo senso egli commette degli errori di giudizio sulla realtà, perché si crea uno spazio di finzione e immaginazione nel quale cerca di coinvolgere gli altri, ostentando una disinibizione espansiva che talvolta infastidisce. Gli altri, però, non sono veramente parte dello spettacolo euforico, poiché il maniaco è intimamente egocentrico e non ha

⁷ Vd. GUIDORIZZI 2010, pp. 63-110: se già Democrito ed Eraclito avevano riflettuto sulla natura della ψυχή e sull'ένθουσιασμός, nel V secolo a.C. il dibattito si infittisce di voci attraverso la tragedia, la medicina e la sofistica. Euripide nelle *Baccanti* (vv. 298-309) mostra di conoscere già la suddivisione della follia divina in sottocategorie, similmente a quanto poi ci sarà esplicitato da Platone in *Fedro* 265a-c. Sarà infatti soprattutto Platone a riflettere sul tema nello *Ione*, nella *Repubblica*, nel *Fedro*. Per una trattazione completa e sistematica dell'argomento, corredata dalle fonti, rimandiamo appunto al succitato Guidorizzi, a NOVARA 2013, e a PADEL 1995. Invece, per una panoramica più ampia sul tema della follia in letteratura a partire da Omero e dalla tragedia greca fino alla modernità si veda PADUANO 2018.

⁸ La descrizione della mania euforica che qui riassumiamo si deve a GIANNINI, CASTROGIOVANNI 1977, in particolare pp. 16-23; 128-136; 218-222.

interesse a comunicare con loro, bensì si serve di essi per il proprio spettacolo. Un altro aspetto centrale nella definizione della mania euforica è la cosiddetta "totipossibilità", ossia la sensazione che il maniaco ha di poter fare qualsiasi cosa, di essere forte e capace, di non dover sottostare a nessun vincolo sociale o etico. Per questa ragione il maniaco è in distonia rispetto alla realtà: trasgredisce ogni istanza di autocontrollo e inibizione, fino a risultare molesto e a violare norme basilari del vivere civile. La totipossibilità, differentemente da quanto avviene a scopo religioso nel rituale dionisiaco, non è controllata da un codice rituale e non si manifesta all'interno di una dimensione sociale e collettiva, ma ha come fine l'affermazione egoistica di se stessi, senza alcun tipo di istanza sociale. Il linguaggio del maniaco, poi, è logorroico, tendenzialmente monologico, procede per associazioni analogiche anche inaspettate e brillanti, il tono della voce è alto. Talvolta, il turbinio delle immagini e delle fantasticherie maniacali può essere interrotto improvvisamente da scoppi d'ira o dal turpiloquio. Per quanto concerne la percezione del tempo, si è notato che l'euforico agisce all'insegna della velocità: egli è proiettato nel futuro, fagocita e volatilizza il presente con le sue azioni e le sue parole, cancella recisamente il passato; mentre nella dimensione spaziale, in virtù della totipossibilità ogni oggetto e ogni luogo gli appaiono più vicini, più raggiungibili: per questo esprime la massima mobilità orizzontale, senza accorgersi di possibili ostacoli o della fatica degli spostamenti. Senza avvertire il senso del pericolo, sente, inoltre, la necessità di muoversi ed esprimersi nella dimensione verticale, che gli permette di elevarsi al di sopra dei propri traumi e superare la propria finitezza, nel tentativo di dimostrarsi superiore agli altri e migliore anche a se stesso e di immedesimarsi in una condizione di totale libertà, svincolato da qualsiasi contingenza.

La nostra chiaramente è una visione riassuntiva e necessariamente schematica, poiché lo scopo di questo contributo non è l'analisi psichiatrica. Tuttavia, si noterà come molte delle caratteristiche dell'euforico fin qui elencate ritornino anche nella descrizione del comportamento di Agave nell'esodo delle *Baccanti*: dalla logorrea alla totipossibilità, dalla spettacolarizzazione della gioia al tentativo di coinvolgere gli astanti nella propria *performance*.

Si diceva, però, che la scena delle *Baccanti* è solo l'ultima delle manifestazioni di questo motivo euripideo e a nostro avviso non è nemmeno la più incisiva, proprio perché l'euforia maniacale che vi è rappresentata risulta iscritta nell'orizzonte del dionisiaco e dunque l'effetto tragico e destabilizzante è dovuto solo in misura minore all'elemento euforico, che in qualche modo appare giustificato e smorzato, perché comprensibile in quell'ambito rituale. Tuttavia, una comunanza tra la *trance* dionisiaca e l'euforia morbosa c'è ed era manifesta a Euripide, poiché i personaggi femminili che ritrae in questo stato sono tutti assimilati a menadi.

Come è noto, la *trance* permette il raggiungimento di una transitoria felicità, ignota a chi è padrone di se stesso e del proprio senno. L'esperienza della follia *τελεστική*, "iniziatica", conduce infatti ad una particolare sensazione di beatitudine: è risaputo che tra gli scopi del rito dionisiaco vi è quello di riproporre una primigenia felicità, che l'iniziato può perseguire attraverso l'abbandono agli istinti normalmente repressi; in secondo luogo la collettività del rito può prospettare il ritorno a una comunità egualitaria attraverso un'esperienza regressiva che annulli, anche solo temporaneamente, differenze sociali, generazionali, personali e, soprattutto, le sofferenze della vita ordinaria⁹.

L'euforia del maniaco, anche se a livello inconscio, risponde a istanze molto simili e si manifesta attraverso modalità analoghe, ma conduce, di contro, all'isolamento e all'alienazione dell'individuo, in quanto essa è subito individuata dalla comunità come una condizione patologica del singolo.

3. Volo dell'euforia, abisso della disperazione: il suicidio di Evadne nelle Supplici

Forse la prima occorrenza dell'euforia in Euripide si può rintracciare nelle *Supplici*, tragedia datata al più tardi nel 421 a.C. Come è noto, il quinto episodio delle *Supplici* desta da sempre problemi interpretativi. La figura di Evadne, la vedova suicida di Capaneo, appare improvvisamente sulla scena e altrettanto repentinamente scompare, senza che di lei si parli né prima né dopo: il ruolo tematico e la funzione tragica del personaggio e del suo agire sulla scena risultano pertanto estremamente controversi e non si intende immediatamente come possano attagliarsi al resto del dramma. Senz'altro il suicidio di Evadne, sia nelle modalità di rappresentazione sia per la forte carica di *πάθος* lirico in esso trasmessa e legata anche alla sfera dell'*ἔρως*, doveva avere un impatto impressionante sulla platea e contrastava probabilmente i discorsi etici e politici d'impronta più filosofico-ragionativa che gli spettatori avevano ascoltato fino a quel momento¹⁰. All'interno di un'intera tragedia che articola il dolore del lutto, l'atrocità della guerra, e che dispiega le topiche del lamento funebre anche tramite la riproposizione di una *performance* di genere femminile da parte di personaggi maschili¹¹, alla fine, in maniera improvvisa e fulminea compare

⁹ Vd. GUIDORIZZI 2010, pp. 160-161.

¹⁰ Vd. PADUANO 1966, pp. 243-248.

¹¹ Vd. MENDELSON 2002. L'intera trattazione mette in luce i legami simbolici tra le azioni e le parole dei personaggi, i misteri eleusini e il mito di Demetra. Tutti i personaggi del dramma, compresi quelli di sesso maschile, si muovono in tale orizzonte simbolico e l'unica dissonanza è rappresentata proprio da Evadne, che, pur essendo una donna, ripropone invece modelli e simbologie legate all'etica eroica e maschile, incarnata anche da Atena in un finale che sembra capovolgere tutte le aspettative create nel dramma attraverso il dispiegarsi dei valori demetriaci.

questa giovane donna mai menzionata prima. Evadne corre affannata come una baccante (vv. 1000-1001) sul luogo dove è stata allestita la pira funebre del marito morto in battaglia, Capaneo. Ella è sfuggita al controllo paterno, è evasa dalle mura domestiche, ed è corsa in cima a una rupe alta e scoscesa che sovrasta il rogo (vv. 987-988).

Bisogna certamente premettere che Evadne non utilizza molti termini che appartengono al campo semantico della gioia. L'εὐδαιμονία, la "felicità", viene rievocata nell'allucinato ricordo delle nozze, nell'immagine radiosa degli astri, delle fiaccole nuziali e dei canti in onore degli sposi, ricordi che appartengono ormai al passato. Evadne dichiara da subito che la sua intenzione è di gettarsi da quell'altezza sul rogo del marito e terminare così le sue sofferenze con una ἥδιστος θάνατος (v. 1006), "una morte dolcissima". Se quindi l'estrinsecazione della gioia è solo accennata ed è compresente a un dolore disperato¹², tuttavia compare una dimensione di esultanza affermativa e di intensità vitale che ha molteplici tratti in comune con l'euforia, a partire dalla dimensione della spettacolarizzazione: Evadne si pone al centro della scena in un luogo aperto, pubblico, visibile a tutti; con i suoi discorsi in metro lirico concentra su di sé gli sguardi e l'attenzione degli astanti, sfoggiando abiti festosi adatti a una sposa il giorno delle nozze¹³, in vistoso contrasto con la situazione presente, cioè quella di una cerimonia funebre per i caduti in guerra¹⁴; la modalità del suicidio è quanto mai plateale e per certi versi inedita¹⁵, accompagnata da dichiarazioni dissonanti

¹² Vd. DEE 2015, pp. 264, 269, 274-275. Lo studioso ritiene che il comportamento eccessivo di Evadne sia tutto da imputare all'alterazione emotiva provocata dal dolore e che Ifi la descriva come una figlia modello (proprio dopo il suo suicidio) per tentare di riabilitarla agli occhi dell'audience. Tuttavia, pensiamo noi, il lamento pubblico di Ifi potrebbe tessere le lodi della figlia proprio perché il padre è preoccupato di salvare le apparenze e il drammaturgo vuole far riflettere il pubblico sull'ipocrisia degli epitaffi e dei loro τόποι.

¹³ L'associazione tra morte e matrimonio emerge nella letteratura classica con il motivo della vergine sacrificale sposa di Ade, che trova un paradigma mitico proprio nell'episodio del rapimento di Persefone da parte di Ade. Il matrimonio è il momento di una morte simbolica in cui la vergine passa alla vita di donna sposata e in qualche modo si sacrifica volontariamente per la sopravvivenza della società cui appartiene: il matrimonio, così come il cibo cotto e il sacrificio sono marcatori di civiltà, perché servono a contenere e indirizzare istinti e irrazionalità. Si può dire dunque che il suicidio di alcune donne tragiche sposate come Alceste ed Elena (quest'ultima lo vagheggia soltanto) nelle omonime tragedie, rappresenti un ritorno all'esperienza del sacrificio nel momento del matrimonio. Per questo si veda FOLEY 1985, pp. 84-92. Aggiungiamo noi che lo stesso si potrebbe dire di Evadne, con un ulteriore dato significativo, cioè la presenza del fuoco, che appunto ricorda la combustione del sacrificio e la consunzione della carne, quanto mai fortemente presente nelle parole dell'eroina tragica.

¹⁴ Ifi le fa notare che il suo aspetto non si addice a una vedova in lutto: vv. 1054-1057.

¹⁵ DEE 2015, pp. 270 ss.: è inusuale, se non unica la combinazione di fuoco e caduta nel suicidio spettacolare di Evadne, ma singolarmente i due tipi erano già noti. Dee intende provare che l'audience non doveva sentirsi così ripugnata di fronte al gesto di Evadne, perché il suicidio non era un tabù. Nel mito greco esistono diversi personaggi maschili e soprattutto femminili legati al suicidio per caduta da una posizione sopraelevata, come ad esempio Egeo alla falsa notizia

rispetto al suo ruolo di vedova e di donna, e provocatorie, se non addirittura eversive nei confronti dell'autorità paterna e delle norme tradizionali; di fronte al padre, Ifi, che le intima il silenzio, vergognandosi del suo delirio, ella risponde che tutti devono sentire (vv. 1066-1067). S'intende bene come anche la sensazione di totipossibilità espressa dal personaggio sia qui assolutamente evidente, per certi aspetti accostabile alla megalomania: Evadne si autoesalta, affermando che si lancerà nel fuoco per amore di gloria (v. 1015), che da quest'atto risulterà καλλίνικος (v. 1059), "vittoriosa". Ifi non comprende e crede che la figlia voglia dimostrare la sua superiorità nelle opere di Atena e nell'εὐβουλία, (v. 1062), nella "saggezza", in conformità col modello femminile tradizionale, ma Evadne ha in mente un'ἀρετή (v. 1063), un "coraggio", che la assimili ad un guerriero assetato di fama, come lo era il suo tracotante consorte¹⁶:

Ἴφις
 σκευῆ δὲ τῆδε τοῦ χάριν κοσμεῖς δέμας;
 Εὐάδνη
 θέλει τι κλεινὸν οὗτος ὁ στολμός, πάτερ.
 Ἴφις
 ὡς οὐκ ἐπ' ἀνδρὶ πένθιμος πρέπεις ὄρα̃ν.
 Εὐάδνη
 ἐς γάρ τι πρᾶγμα νεοχμὸν ἐσκευάσμεθα.
 Ἴφις
 κᾶπειτα τύμβῳ καὶ πυρᾷ φαίνῃ πέλας;
 Εὐάδνη
 ἐνταῦθα γὰρ δὴ καλλίνικος ἔρχομαι.

della morte del figlio o Saffo per il rifiuto da parte dell'amato Faone. Il suicidio sulla pira del coniuge è stato paragonato a quello delle *suttee* o *sati*, donne indiane che l'esercito macedone aveva osservato mentre si gettavano sulla pira del marito per morire insieme a lui, ma se ci fosse rimasta un'altra tragedia euripidea, il *Protesilao*, nella quale probabilmente Laodamia si suicidava ricercando la fusione con l'ἄγαλμα del marito, potremmo fare qualche considerazione in più. Certo è che a Euripide il motivo del suicidio femminile per amore doveva essere particolarmente caro: si consideri una terza tragedia euripidea, l'*Alcesti*. Sui punti di raccordo tra *Supplici* e *Alcesti* si veda PADUANO 1966, pp. 243 ss. Ad ogni modo, in tragedia il suicidio femminile non avviene mai platealmente, ma sempre dietro la scena, e, fatto salvo il caso di *Alcesti*, esso avviene nel silenzio e nella totale incomunicabilità: LORAUX 1988, pp. 22-23. MONTIGLIO 2000, pp. 244-245: la singolarità del suicidio di Evadne sta proprio nel suo offrirsi agli sguardi e alle orecchie degli astanti, col risultato contrario a quanto avviene per le morti gloriose maschili: nessuno coglie la dimensione della sua gloria e si presta a diffonderne la fama.

¹⁶ Vd. MENDELSON 2002, pp. 203-205. Si aggiunga poi che altre eroine femminili euripidee sono devianti in tal senso: si pensi a Medea o ad *Alcesti*, che a tratti rasentano la mascolinità proprio perché si comportano come guerrieri vendicativi o ricercano un loro spazio di fama e gloria. La gloria tragica delle donne è ambigua, perché, per morire gloriosamente, devono svestirsi dei panni femminili e assumere atteggiamenti solitamente ritenuti come maschili; così anche la gloria di Evadne è straniante, perché vuole contemporaneamente morire da sposa e da guerriero: LORAUX 1988, p. 31.

Ἴφις
νικῶσα νίκην τίνα; μαθεῖν χρήζω σέθεν.
Εὐάδνη
πάσας γυναῖκας ἅς δέδορκεν ἥλιος.
Ἴφις
ἔργοις Ἀθάνας ἢ φρενῶν εὐβουλία;
Εὐάδνη
ἀρετῇ· πόσει γὰρ συνθανοῦσα κείσομαι.
Ἴφις
τί φῆς; τί τοῦτ' αἰνιγμα σημαίνεις σαθρόν;
Εὐάδνη
ἄσσω θανόντος Καπανέως τήνδ' ἐς πυράν.
Ἴφις
ὦ θύγατερ, οὐ μὴ μῦθον ἐς πολλοὺς ἐρεῖς.
Εὐάδνη
τοῦτ' αὐτὸ χρήζω, πάντας Ἀργείους μαθεῖν.

Ifi
Come mai indossi una veste così elegante?
Evadne
Il mio abbigliamento, padre, vuole significare qualcosa di importante.
Ifi
A vederti non sembri in lutto per tuo marito.
Evadne
Infatti, mi sono preparata per un'azione senza precedenti.
Ifi
E allora ti si vede accanto a una tomba e a un rogo?
Evadne
Certo, perché qui avverrà il mio trionfo.
Ifi
Trionfo? Su chi? Voglio saperlo.
Evadne
Su tutte le donne della terra.
Ifi
Per la tua abilità nei lavori femminili o per la tua saggezza?
Evadne
No, per il mio coraggio. Giacerò, morendo, accanto al mio sposo.
Ifi
Cosa dici? Cosa significa questo malsano enigma?
Evadne
Mi getterò sul rogo di Capaneo.
Ifi
Figlia mia, che la gente non senta queste tue parole.
Evadne

Proprio questo voglio, che lo sappiano tutti gli Argivi.
(vv. 1054-1067)¹⁷

Se la sfida alle norme sociali e morali è palese nel sovvertimento di quelli che dovrebbero essere gli atteggiamenti propri del suo sesso, i quali prevedevano appunto il lamento funebre come modalità di espressione del dolore per la perdita e un comportamento di certo più dimesso, non meno impressionante è la carica erotica insita nell'immagine del ricongiungimento con il cadavere di Capaneo sul rogo¹⁸:

[...] σῶμά τ' αἴθοπι φλογμῶ
πόσει συμμείξασσα, φίλον
χρῶτα χρωτὶ πέλας θεμένα,
Φερσεφονείας ἤξω θαλάμους,
σὲ τὸν θανόντ' οὔποτ' ἐμῶ
προδοῦσα ψυχῶ κατὰ γᾶς.

[...] Mi unirò al mio amato,
la carne del mio corpo brucerà
nelle fiamme, insieme con la sua.
Giungerò nella casa di Persefone.
Tu sei morto, ma anche sottoterra
l'anima mia ti sarà vicina.
(vv. 1019-1024)

Evadne indugia sull'ardore della fiamma che fonderà tra loro i corpi dei due sposi, sulla pressione della pelle contro la pelle e accosta in maniera analogica il letto di morte, θαλάμους, con il letto coniugale, θάλαμος (vv. 1019-1022)¹⁹. Il discorso di per sé può risultare inopportuno e scandaloso, ma, come sostiene Mendelsohn, non lo è solo per il luogo e il momento in cui viene pronunciato; lo è anche perché a pronunciarlo è una donna, che dimostra in tal maniera la propria incontinenza sessuale e dimostra di non riconoscersi nel modello della "procreatrice", bensì di considerare l'atto sessuale come finalizzato al piacere e al soddisfacimento di un desiderio amoroso²⁰. Un'ulteriore conferma della ribellione sociale rappresentata da Evadne è altresì il rifiuto di obbedire agli ordini

¹⁷ Si riporta la traduzione da ALBINI 2000.

¹⁸ Si vedano i confronti con *Alcesti* in PADUANO 1966, pp. 243 ss.

¹⁹ LORAUX 1988, pp. 22-28: in tragedia solitamente le donne muoiono fuori dalla scena, lontane dallo sguardo degli spettatori. Esse si defilano in silenzio, ritirandosi nelle stanze dove hanno condotto la loro vita di spose, in particolare nel talamo, ed è solo un messaggero che ne narra la fine. Proprio il talamo, che è il luogo dell'unione carnale e della procreazione coincide con la camera funebre. Il concetto di "morire assieme" particolarmente forte nel personaggio di Evadne, ma presente anche altrove in Euripide (si veda Elena nell'omonima tragedia), implica una dislocazione della vita matrimoniale nell'oltretomba, una coabitazione nella morte.

²⁰ Vd. MENDELSON 2002, p. 201-202.

paterni: già riuscita a scappare dalla casa di Ifi, dove era controllata (vv. 1039-1043), Evadne dichiara la sua totale autonomia e il suo completo disinteresse per la volontà del padre nel momento stesso in cui si getta nel vuoto, facendogli presente che può dire ciò che vuole, tanto non ha modo di fermarla²¹:

Ἴφις
 ἀλλ' οὐδέ τοί σοι πείσομαι δρώσῃ τάδε.
 Εὐάδνη
 ὅμοιον· οὐ γὰρ μὴ κίχης μ' ἔλών χερί.
 καὶ δὴ παρῆται σῶμα – σοὶ μὲν οὐ φίλον,
 ἡμῖν δὲ καὶ τῷ συμπυρουμένῳ πόσει.

Ifi
 Ma io non posso accettare la tua scelta.
 Evadne
 Non importa. Non riuscirai ad afferrarmi con il braccio, a trattenermi. Sono pronta a buttarmi giù. È un dolore per te, ma non per me e per il mio sposo. Moriremo bruciati insieme.
 (vv. 1068-1071)

L'oscenità scandalosa di questo personaggio, che a noi moderni per certi versi può suscitare un sentimento di pietà, incarna la ribellione ad ogni regola, provoca imbarazzo e orrore nell'*audience* interna, anziché approvazione: τί τοῦτ' αἴνιγμα σημαίνεις σαθρόν; (v. 1064, Ifi) "Cosa dici, cosa significa questo malsano enigma?"; ἰὼ, γύναι, δεινὸν ἔργον ἐξεργάσω (v. 1072, coro), "Ah, donna, che azione orribile hai compiuto"; τὸ πάντολμον ἔργον ὄψη τάλας (v. 1075, coro), "Come sei disgraziato. Dover assistere a un gesto così temerario..."²².

Tutti gli elementi finora elencati, che erano stati notati e commentati già dalla critica, sono ricorrenti nella fenomenologia dell'euforia morbosa, che appunto porta il maniaco a sentire di poter fare e dire qualsiasi cosa in qualsiasi contesto; questo suscita però la riprovazione e il disagio di chi assiste alla sua disinibizione. Ci sono poi altri aspetti comuni all'euforia che non sono stati a nostro avviso messi in adeguato risalto. Si tratta nello specifico della spazialità così come è concepita nel delirio euforico. Si è detto sopra come il maniaco in

²¹ Vd. MENDELSON 2002, pp. 198-202; 205-207: lo studioso spiega questa fuga dalla casa paterna e il rifiuto di obbedire come un'affermazione della propria volontà di non risposarsi e di decidere autonomamente del proprio corpo.

²² DEE 2015, pp. 263-264 sostiene che in realtà non potremmo stabilire cosa il pubblico provasse di fronte a questa scena e che è difficile negare che Evadne potesse suscitare pietà nell'*audience* esterna. Dee sostiene anche che le parole di orrore del coro a seguito del suicidio di Evadne esprimono in realtà stupore, non disapprovazione. Noi non siamo pienamente d'accordo con questa affermazione e preferiamo seguire quanto invece afferma Mendelsohn, cioè che Evadne è un personaggio indifendibile con il quale è impossibile identificarsi, per un Ateniese medio, perché è eccessivo e scandaloso.

virtù della totipossibilità veda ogni oggetto molto vicino nello spazio e riesca a proiettarsi con gesti e movimenti veloci sia nella dimensione orizzontale che in quella verticale. Soprattutto per quanto concerne la verticalità il maniaco mira a raggiungerla per elevarsi al di sopra delle proprie miserie e per mostrarsi superiore agli altri, facendo bella mostra di sé²³. Si sa che la salita e la seguente caduta di Evadne la assimilano al marito che aveva cercato tracotantemente di scalare le mura di Tebe e poi era stato fulminato da Zeus²⁴, ma l'efficacia di questa opzione scenografica si spiega anche attraverso la concezione spaziale propria del delirio euforico. La posizione sopraelevata di Evadne, anche se certamente rispecchia quella di Capaneo al momento della morte e la successiva apparizione di Atena nel finale²⁵, riflette esattamente questa dinamica psichica caratteristica dell'euforia morbosa. Nella mente alterata della vedova il salto vertiginoso sulla catasta infuocata è un nonnulla, un solo passo la separa da Capaneo e dalla gloria (vv. 1013-1014 ποδός). Evadne si sente come un uccello, in grado di volare, di librarsi nell'aria, al punto che quella che a tutti appare come un'abissale caduta, a lei sembra un volo (vv. 1045-1047 αιώρημα)²⁶. La similitudine viene colta e continuata anche da Ifi, che già aveva descritto la fuga di Evadne come un balzo (v. 1039 βέβηκε πηδήσασα, "se n'è andata con un balzo"), e ora le chiede quale vento l'abbia condotta in questo luogo:

Εὐάδνη

τί τάσδ' ἔρωτᾶς; ἦδ' ἐγὼ πέτρας ἔπι
 ὄρνις τις ὡσεὶ Καπανεῶς ὑπὲρ πυρᾶς
 δύστηνον αἰώρημα κουφίζω, πάτερ.

Ἴφις

τέκνον, τίς αὔρα; τίς στόλος; τίνος χάριν
 δόμων ὑπεκβᾶσ' ἦλθες ἐς τήνδε χθόνα;

²³ Un accenno di ciò è presente anche nella scena delle *Baccanti*, allorché Agave vuole salire fino ai triglifi della reggia e appendere il suo trofeo di caccia, usando una scala.

²⁴ Vd. MENDELSON 2002, pp. 207-208, ma già molti studiosi prima.

²⁵ Vd. MENDELSON 2002, pp. 219-223: Atena rispecchia Evadne sia come presenza scenica (si manifesta *ex machina*) sia perché è la più sessualmente ambigua tra le divinità femminili. Essa, invece di chiudere il cerchio delle ostilità, contrariamente a quanto avviene nelle *Eumenidi* di Eschilo, sembra vanificare tutti i discorsi "femminili" e pacifici fatti sulla scena, legati al dolore e alla generazione, proponendo una prospettiva invece nettamente di segno maschile e bellicoso: la perpetuazione delle atrocità della guerra. Sull'ambiguità della profezia finale e di Atena si veda anche PADUANO 1966, pp. 230 ss.

²⁶ Vd. LORAUX 1988, p. 20: αιώρημα designa tanto la sospensione e l'oscillazione di chi muore impiccato, quanto la morte per precipitazione e il volo. Può apparire concettualmente divergente l'azione di stare sospesi in alto e quella di precipitare in basso, ma entrambe sono modalità di suicidarsi, e quindi di evadere dal reale, che si ricollegano all'idea del volo e dell'uccello (vd. nota seguente).

Evadne

Perché domandi a loro? Sono qui, sulla rupe. Come un uccello sul rogo di Capaneo spiccherò un volo leggero e doloroso.

Ifi

Figlia mia, qual vento, quale motivo ti ha sospinta a fuggire di casa, a venire qui?

(vv. 1045-1049)

Ella stessa si paragona ad un ὄρνις, “uccello”²⁷, e utilizza il verbo κουφίζω, che non ha il significato di cadere o precipitarsi, ma quello di sollevarsi, perché alleggeriti, e balzare in alto, non in basso. La spazialità verticale attraverso le parole del personaggio si esprime nell’ascesa e non nella caduta. Ed è qui che si torna all’euforia e alla gioia: Gaston Bachelard individua nella *rêverie* di volo e ascesa uno dei desideri inconsci e delle aspirazioni ataviche umane, che si riflette nelle immagini poetiche e artistiche²⁸. Proprio il sogno di volare, di librarsi nell’aria e riuscire a superare la propria finitezza, è da lui ricollegato alla soddisfazione di realizzarsi, alla felicità e alla sensazione di libertà. Di contro, le immagini di caduta e quindi di una spazialità verticale in discesa, esprimono una paura universale connessa al fallimento, all’incapacità e alla mancanza di libertà, al vincolo e al peso dell’esistenza. Il volo di Evadne, la scelta della libertà e della felicità sono però lo specchio di un’euforia morbosa innescata dal trauma della perdita. L’effetto tragico è potente proprio per lo stridente contrasto che si crea attraverso lo straniamento dell’*audience*, che non vede nel movimento di Evadne il volo e l’ascesa, ma l’irreparabile caduta. La forte carica del desiderio ascensionale, universale e condivisibile, si realizza nel suo contrario, ossia in un’accelerazione gravitazionale che infrange quel sogno, vincolando di nuovo il corpo al suo peso, ancorando la materia alla materia.

4. Lucida follia e disperata volontà di rivalsa: Cassandra nelle Troiane

Il terzo elemento di questa rassegna euripidea sarà quello che forse in maniera più chiara e completa rappresenta il motivo dell’euforia: si tratta del primo episodio delle *Troiane*, quello in cui Cassandra sopraggiunge correndo in preda al delirio, come una baccante (vv. 306-307). Anche in questa tragedia, rappresentata per la prima volta in piena Guerra del Peloponneso (415 a.C.),

²⁷ Vd. LORAUX 1988, pp. 20-21: sembra che nel suicidio o nel lamento per la propria sventura le donne tragiche abbiano una speciale propensione per la partenza, la ricerca di un altrove, che spesso si traduce nel desiderio del salto o del volo. In questo senso si può dire che l’immagine dell’uccello non sia un *unicum* in Euripide, anzi: si vedano ad esempio *Medea* 1295, *Ecuba* 1110, *Elena* 1516 e 1478-94, *Ippolito* 733, 759 e 828, *Andromaca* 861-862, *Ifigenia in Tauride* 1088 e 1095-1096, e altre.

²⁸ BACHELARD 1943.

l'azione è molto limitata e il fulcro del dramma è la rappresentazione del dolore, la riflessione sulla funzione del lamento, sulla guerra, la moralità e la politica. Il *setting* è l'accampamento dove le prigioniere troiane, comprese quelle di stirpe regale, lamentano la propria catastrofe, attendendo di conoscere la loro sorte dal greco Taltibio. In esplicito e netto contrasto con l'atmosfera del dramma, appare d'improvviso un'euforica Cassandra. La vergine apollinea, nota per essere una profetessa condannata a non essere creduta, non viene identificata da nessuno come μάντις, "profetessa"²⁹; al contrario, anche prima del suo ingresso, la madre Ecuba esprime preoccupazione e imbarazzo riguardo a questa figlia, ritenuta da tutti folle (vv. 168-172 μαινάς; v. 255 ἐνθεός). Anche Cassandra, come Evadne, domina la scena con una *performance* straniante in cui simula il momento del proprio matrimonio. Impugna fiaccole nuziali, intonando per se stessa l'imeneo e il μακαρισμός che generalmente venivano cantati dai parenti degli sposi. I gesti sono scomposti, concitati, il tono di voce è alto, le espressioni imperative ed esclamative traducono bene la frenesia del personaggio.

Κασάνδρα

Ἄνεχε· πάρεχε.

φῶς φέρ', ὦ· σέβω· φλέγω – ιδού, ιδού –
λαμπάσι τόδ'ἱερόν.

ὦ Ὑμέναι' ἄναξ,

μακάριος ὁ γαμέτας,

μακαρία δ' ἐγὼ βασιλικοῖς λέκτροις

κατ' Ἄργος ἅ γαμουμένα.

Ὑμήν, ὦ Ὑμέναι' ἄναξ.

ἐπεὶ σύ, μᾶτερ, ἐπὶ δάκρυσι καὶ

γόοισι τὸν θανόντα πατέρα πατρίδα τε

φίλαν καταστένουσ' ἔχεις,

ἐγὼ δ' ἐπὶ γάμοις ἐμοῖς

ἀναφλέγω πυρὸς φῶς

ἐς ἀγάν, ἐς αἴγλαν,

διδουῖσ', ὦ Ὑμέναιε, σοί,

διδουῖσ', ὦ Ἐκάτα, φάος,

παρθένων ἐπὶ λέκτροις

ᾗ νόμος ἔχει.

πάλλε πόδα.

αἰθέριον ἄναγε χορόν· εὐᾶν, εὐοῖ,

ὡς ἐπὶ πατρὸς ἐμοῦ

μακαριωτάταις

τύχαις· ὁ χορὸς ὅσιος.

²⁹ MAZZOLDI 2001, pp. 232 e ss.

ἄγε σύ, Φοῖβε, νῦν· κατὰ σὸν ἐν δάφναις
 ἀνάκτορον θυηπολῶ,
 Ὑμῆν, ὦ Ὑμέναι', Ὑμῆν.
 χόρευε, μᾶτερ, ἀναγέλασον,
 ἔλισσε τᾶδ' ἐκέϊσε μετ' ἐμέθεν ποδῶν
 φέρουσα φιλτάταν βάσιν.
 βοάσαθ' Ὑμέναιον, ὦ,
 μακαρίαις ἀοιδαῖς
 ἰαχαῖς τε νύμφαν.
 ἴτ', ὦ καλλίπεπλοι Φρυγῶν
 κόραι, μέλπετ' ἐμῶν γάμων
 τὸν πεπρωμένον εὐνᾶ
 πόσιν ἐμέθεν.

Χορός

βασιλεια, βακχεύουσαν οὐ λήψη κόρην,
 μὴ κοῦφον αἶρη βῆμ' ἐς Ἀργείων στρατόν;

Cassandra

Su la fiaccola, qui: fai luce!
 Ecco, ecco: luce nel tempio!
 Con la mia torcia onoro
 questo luogo sacro.
 Imeneo, Imeneo, dio delle nozze!
 Evviva lo sposo! Evviva me!
 Ad Argo mi sposerò con un re!
 Imeneo, Imeneo, dio delle nozze!
 Mamma, tu non fai altro che piangere
 per la morte del papà, per la nostra patria,
 e allora tocca a me levare la fiaccola,
 fare luce per il matrimonio,
 questa luce è per te, dio delle nozze,
 per te, Ecate, signora dei morti,
 è così che si fa
 quando una ragazza si sposa.

Su le gambe, balla, canta!
 Sì, sì, per Dioniso,
 come ai bei tempi,
 quando c'era il papà!
 Questa è una danza santa.
 Apollo, guidala tu:
 io offro sacrifici nel tuo tempio
 circondato di alloro.

Imeneo, Imeneo, dio delle nozze!
 Balla, mamma cara, e ridi di gioia,
 balla insieme a me,
 segui i miei passi, uno qui, uno lì,
 e poi una bella giravolta.
 Su, tutte in coro, gridate:
 Imeneo, Imeneo, dio delle nozze!

Che si tratti di un'autoesaltazione è evidente; non si intende, però, se il personaggio abbia delle visioni poco nitide e sia in preda a un delirio euforico di tipo più psicologico che profetico o se il suo messaggio sia accuratamente manipolato per una lucida smania di autocelebrazione mascherata da follia per cautela³⁰. Si sa infatti che in nessuna versione del mito è Cassandra a uccidere Agamennone, né si può dire che l'arrivo di Cassandra costituisca il principale movente dell'assassinio di Agamennone da parte di Clitemnestra. Il discorso di Cassandra procede apparentemente dispiegando una retorica di tipo sofisticato e alcune topiche comuni all'epitaffio pubblico, volte a dimostrare qualcosa che sembra di per sé assurdo, cioè che Troia è μακαριώτερα, "più felice", nonostante la sconfitta subita³¹. La vergine dichiara quindi che da adesso in avanti non parlerà più come una menade delirante:

πόλιν δὲ δείξω τήνδε μακαριωτέραν
 ἢ τοὺς Ἀχαιοὺς, ἔνθεος μὲν, ἀλλ' ὅμως
 τοσόδνε γ' ἔξω στήσομαι βακχευμάτων

Voglio dimostrarti questo: noi siamo più fortunati dei Greci. Sarò anche matta, ma adesso so quel che dico: niente deliri, almeno per un po'.

(vv. 365-367)

Ella sostiene che si imponga per le Troiane la necessità di essere felici, perché, mentre i Greci hanno combattuto per anni lontano dalla loro patria e dalle loro famiglie per un motivo futile e inglorioso, i Troiani hanno difeso con onore la loro terra, rimanendo accanto alle proprie famiglie fino all'ultimo istante e ricevendo le esequie funebri dai propri congiunti (vv. 368-405). Nonostante si sforzi di produrre un ragionamento chiaro e trasparente, Cassandra non viene

³⁰ Vd. MAZZOLDI 2001, pp. 232 ss.: Cassandra non vive una *trance* o un'estasi tipica del ruolo di profetessa apollinea, ma è invece associata a immagini e ad un lessico prevalentemente dionisiaco e connesso al delirio. Una possibile ipotesi per spiegare questo apparente controsenso è che Euripide fosse interessato a indagare l'invasamento anche come malattia mentale, per rappresentare la quale sarebbe sembrato più opportuno l'utilizzo del lessico dionisiaco. Vi sono anche molte altre implicazioni metaforiche a seguito di questa scelta, come ad esempio l'idea di un femminile che, grazie al rito dionisiaco, ha un suo spazio di libertà e può dare sfogo ad istinti normalmente repressi.

³¹ Vd. SUSANETTI 2008, pp. 24-26.

recepita in maniera positiva³² e, anzi, tutti ribadiscono la sua infermità mentale e ironizzano sulle sue parole. Il coro la biasima per il suo atteggiamento gioioso (vv. 406-407), Taltibio le dice apertamente che i suoi discorsi sono pericolosi e che, se non fosse perché è pazza ed è consacrata ad Apollo, subirebbe sicuramente una severa punizione (vv. 408-420). Sebbene abbia ricevuto dei chiari avvertimenti e si veda alienata anche dalle Troiane, in maniera ancor più inopportuna, Cassandra, inarrestabile, riprende la sua logorrea monologica: il suo tono diventa provocatorio, aggressivo e sarcastico, arriva perfino a scagliare insulti contro Taltibio (vv. 424-426). Dopo aver predetto il ritorno travagliato di Odisseo, la morte della madre e la propria, Cassandra si affretta a salire sulla nave di Agamennone. Quest'ultima parte del suo intervento è segnata da un'altra variazione metrica: i tetrametri trocaici rendono bene la concitazione e la fretta di quest'uscita di scena. La prigioniera si strappa di dosso le insegne del dio con un gesto plateale e ribadisce che morirà vittoriosa (vv. 460-461 οὐ μακρὰν δέξεσθέ μ', ἦξω δ' ἐς νεκρούς νικηφόρος / καὶ δόμους πέρσασ' Ἀτρειδῶν, ὧν ἀπώλομεσθ' ὕπο, "...ci rivedremo presto! Scenderò tra i morti vittoriosa: gli Atridi ci hanno distrutti, ma io manderò in rovina la loro casa!"). Alla dipartita di Cassandra la regina Ecuba si accascia al suolo.

Il brano appena riassunto è fitto di elementi che indicano un interesse di Euripide per la mania euforica. Cassandra innanzitutto spettacolarizza la propria gioia in maniera inopportuna ed eccessiva, all'interno di un contesto in cui non solo dovrebbe provare disperazione insieme alle altre Troiane, ma dovrebbe stare anche attenta a non innescare una reazione repressiva nei suoi confronti da parte dei suoi aguzzini. La necessità della gioia, argomentata anche con osservazioni che appaiono razionali, la richiesta alla madre e al coro di partecipare alla sua messinscena, gli improvvisi scoppi d'ira e le provocazioni indirizzate a Taltibio, come anche le risate immotivate, la logorrea e l'esaltazione della propria persona in senso egocentrico, rappresentano tutti dettagli comportamentali comuni alla fenomenologia dell'euforia morbosa. Si potrebbe discutere, poi, se la follia di questa Cassandra euripidea sia reale o se sia solo simulata. La follia è ovviamente uno stigma, ma è anche una protezione che rende possibile alla principessa diffondere le proprie profezie senza rischiare ripercussioni violente³³: che si tratti dell'una o dell'altra opzione, Euripide rappresenta comunque

³² Se anche il messaggio di Cassandra appare coerente e filosoficamente accettabile, esso non può trovare accoglimento in un'*audience* che ha vissuto sulla propria pelle e di recente le atrocità della guerra, né tantomeno può essere accettato da Taltibio, che rappresenta un conquistatore. Questo genere di retorica "illuministica" tipica del V secolo a.C. rivela le crepe interne alla sua logica, poiché rimane nel dominio dell'astrazione, rendendosi sorda di fronte alle vere circostanze del presente.

³³ Vd. GUIDORIZZI 2010, pp. 32 e 83-84: il folle anticamente era considerato un posseduto dal dio

una follia che costituisce quindi al contempo una copertura e un veicolo per l'espressione del disagio e della volontà di dichiararsi superiore alla miseria contingente, di riacquisire una dignità nel ruolo di vendicatrice. Anche in questo caso è rievocato il dionisismo, proprio per una figura che in realtà appartiene all'ambito della profezia apollinea: come per Evadne, anche per Cassandra non si può parlare davvero di una dimensione rituale, che avrebbe dovuto essere collettiva; si tratta probabilmente di una metafora funzionale ad esprimere il comportamento della persona euforica³⁴. La reazione di disconoscimento totale dell'*audience* interna produce nell'*audience* esterna il consueto effetto tragico con retrogusto grottesco attraverso lo straniamento, perché il coro ed Ecuba sono portati a distaccarsi da quanto Cassandra dice, intravedendo nel suo comportamento provocatorio solo un altro segno della disgrazia e dell'alienazione; l'*audience* esterna, invece, è costretta per un attimo a riflettere sulla solidità delle proprie categorie interpretative.

5. Alcune possibili conclusioni

Volendo riflettere sugli elementi comuni alle rappresentazioni del femminile euforico che emergono da questa trattazione, sarà necessario tirare le fila su due fattori in particolare, che sembrano fare parte del "pacchetto tematico" sull'euforia in Euripide. Il primo, come si è detto, è senz'altro il dionisismo: il femminile euforico è descritto attraverso il lessico dionisiaco, anche se di fatto non è possibile definire l'euforia come un'esperienza di *trance* collettiva qual era il rito bacchico. Il lessico dionisiaco ben si prestava, evidentemente, a tradurre i comportamenti euforici in immagini note al pubblico e funzionali a ritrarre l'alterazione psichica di chi, rifiutando la realtà e desiderando una liberazione dal proprio dolore, cercasse la gioia nella dissociazione e nella *performance* de-

e, anche se nel V secolo a.C. la follia ormai era considerata una vera malattia della psiche da molti intellettuali che conoscessero il dibattito tra medicina e sofistica, il posseduto secondo il sapere tradizionale rimaneva un "contaminato sacro", un essere ἄγιος e dunque inviolabile. Nelle *Troiane* è la stessa Cassandra a dire di essere ἐνθεός (v. 366), "posseduta", ma la follia di Cassandra non si configura all'interno di un rito di *trance* collettiva. Sicché, all'apparenza ella è una povera disperata che evade i νόμιμα, cioè i comportamenti codificati, e viene considerata perciò malata di mente dal corpo sociale, che individua in lei una patologia idiosincratica.

³⁴ Vd. MAZZOLDI 2001, pp. 238 ss.: Cassandra è baccante secondo due punti di vista, quello dell'*audience* interna e quello della descrizione del personaggio in se stesso. Nel primo caso il lessico dionisiaco qualifica il comportamento del personaggio come patologico sia per i contenuti del suo messaggio che per le modalità espressive, che sono degni di biasimo, vanno censurati e le procurano uno stato di emarginazione. Dal punto di vista del personaggio stesso, invece, Cassandra agisce effettivamente come una menade, perché sovverte i valori della società in cui vive e i codici di comportamento "normali", operando uno stravolgimento che è insito nell'essenza del rituale dionisiaco.

lirante. Proprio il dionisismo, infatti, permetteva attraverso il rito collettivo di sperimentare la *trance* e di raggiungere, anche se solo temporaneamente, uno stato di beatitudine in cui tutti si liberavano dagli affanni della vita sociale, dal peso dell'identità e dalle rigide norme etiche.

Sia Evadne che Cassandra però, non sono baccanti e la loro follia non è *trance* dionisiaca, ma un'euforia solitaria che le differenzia e allontana ancor di più dalla loro comunità: esse appaiono come fuori luogo nel loro contesto e per questo vengono marginalizzate e additate come delle malate di mente. L'euforia è dunque per l'*audience* interna una vera e propria patologia della psiche, anche di fronte al caso di Cassandra, che potrebbe essere ispirata dalla divinità.

Il caso di Agave è invece diverso, perché la sua follia è direttamente collegata alla *trance* dionisiaca, che le procura per un breve tempo l'euforia, ma questa non deriva da una patologia idiosincratca. Eppure, nonostante ciò, il personaggio appare in qualche modo alienato e compatito da coloro che assistono alla scena.

In questo senso forse il razionalismo euripideo si riflette nella prospettiva dell'*audience* interna, che indirettamente orienta gli spettatori alla trivializzazione e alla critica del ruolo dei ministri del sacro (nel caso di Cassandra) e del codice etico eroico (nel caso di Evadne). Rimane comunque sempre un margine di dubbio e un alone di fascino sulla possibilità che la follia rappresenti un'esperienza alternativa sul reale e abbia in sé qualcosa di divino e una genesi misteriosa.

Il secondo elemento sul quale è opportuno soffermarsi è il motivo della simulazione delle proprie nozze. Come si accennava, spesso in Euripide compaiono personaggi femminili "debordanti" e per questo inquietanti, che valicano i confini del proprio genere di appartenenza e minacciano l'ordine androcratico. Sia Agave sia Evadne sia Cassandra aspirano a una rivincita del proprio sesso, a un momento di gloria e di fama che possa in qualche modo porle sullo stesso piano dei protagonisti maschili. Questo momento, però, si riduce ad un fallimento: non solo esse vengono compatite, invece che ammirate, ma vengono anche decisamente rigettate per quella che viene interpretata come una patetica sceneggiata. Malgrado vi siano queste interferenze del codice maschile nel femminile, il motivo delle nozze presente nel quinto episodio delle *Supplici* e nel primo delle *Troiane* rimane nettamente e intrinsecamente legato all'universo femminile. Evadne e Cassandra sono differenti per il ruolo che rivestono nella loro comunità: la prima è una vedova, la seconda è una vergine consacrata ad un dio. Tuttavia, come si è visto, entrambe vagheggiano il momento delle nozze fino a viverlo o riviverlo nella loro immaginazione. Evadne ha già raggiunto lo *status* di donna sposata e ora che è rimasta senza il proprio sposo, viene meno assieme

a lui anche la funzione sociale di lei, la possibilità di procreare e di iscriversi quindi nella “normalità” prescritta dalla società al suo sesso; d’altra parte, però, lo abbiamo visto, ella rifiuta di riconoscersi nel ruolo della procreatrice e, giunta a tal punto di disperazione, non trova una maniera diversa di collocarsi nel suo mondo, se non quella di cercare di aderire al modello eroico maschile e di suicidarsi per ricongiungersi al suo sposo. L’importanza del motivo delle nozze, che ritorna come memoria e anche come messinscena, è da ricondurre ad una *performance* di genere femminile, mentre il motivo della gloria e dell’ἀρετή sono indubbiamente da ricondursi ad una *performance* di genere maschile, sicché i due generi sono indissolubilmente fusi nel personaggio di Evadne, come fuso è il suo corpo sul cadavere di Capaneo. Il caso di Cassandra e delle sue “nozze” con Agamennone è affatto diverso: il matrimonio non sarebbe previsto dal suo ruolo di veggente, né tantomeno dalle contingenze, che la vedono trasformata in prigioniera straniera. Cassandra è vergine ed è una profetessa di Apollo, perciò non dovrebbe varcare mai quella “soglia” rappresentata dal matrimonio, che la condurrebbe alla vita di donna adulta e alla funzione di procreatrice. Nonostante ciò, ella simula il momento delle nozze proprio durante il suo accesso di euforia: in questo secondo caso il motivo della mania euforica serve a rendere ancor più tragico il contrasto tra il reale, cioè uno squallido concubinaggio, e l’ideale, l’emblematico momento del matrimonio per una fanciulla ancora vergine.

In entrambi i personaggi euripidei, però, in virtù della loro appartenenza al sesso femminile e del diverso approccio che essi possono avere verso le nozze, c’è un’ultima considerazione da fare: come si è detto sopra³⁵, le nozze nella vita femminile dell’epoca potevano essere un momento di gioia e di realizzazione per la fanciulla, ma anche una morte simbolica e un’“iniziazione”. Significavano perciò un passaggio cruciale. Gli antichi consideravano la donna come un essere già per sua natura passionale e irrazionale, ma indicavano anche in quali specifici casi essa era più incline a commettere azioni autodistruttive, fino ad arrivare al suicidio, oppure per quali ragioni era portata ad atteggiamenti fuori dalla norma e patologici: all’interno del *Corpus Hippocraticum* il trattatello *La malattia delle vergini* indica nelle παρανδρούμεναι, cioè le “trascurate dagli uomini”, la categoria femminile più soggetta alla psicosi. Vergini e vedove corrispondono a questo profilo³⁶. La pressione sociale su queste categorie, interiorizzata dai soggetti in questione, doveva portare a forme di stress e disadattamento che potevano sfociare in comportamenti patologici. Difficile sarebbe non intravedere nella rappresentazione dell’euforia di Evadne e Cassandra lo specchio di questa visione di origine medica. Se a tali influssi medico-filosofici si aggiunge, nel contesto di produzione delle tragedie, la compresenza di una guerra logico-

³⁵ Vd. *supra*, n. 12.

³⁶ Per una trattazione più approfondita, si veda GUIDORIZZI 2010, pp. 210 ss.

rante, e, sulla scena, la rappresentazione degli effetti di un conflitto bellico, si intenderà ancor meglio quale sia la polemica di Euripide nei confronti degli esiti devastanti della guerra tra Atene e Sparta, che determinava una strage di uomini e faceva letteralmente impazzire le donne.

In conclusione, è possibile affermare che l'euforia è un elemento tipico nella produzione euripidea ed è associata a personaggi femminili cui è affidato il compito di generare nell'*audience* un effetto di straniamento e, dunque, di indurre anche al momento critico-riflessivo, che intacca le categorie di femminile e maschile, di eroismo e disumanità, di felicità e disperazione, di follia come influsso divino o deriva patologica. Questi stessi personaggi euforici sono però isolati all'interno del dramma, appaiono alienati e il loro comportamento sovversivo delle norme tradizionali non è assolutamente condiviso dall'*audience* interna, che rappresenta una società spietata e scettica. L'autorità delle loro parole e delle loro azioni, in quanto figure femminili (dunque irrazionali per convenzione) e perlopiù pazze, in tale prospettiva contestuale risulta del tutto negata: è così possibile al drammaturgo instillare negli spettatori dei dubbi radicali e un vertiginoso relativismo sulla società e i suoi valori, sul mito e sulla religione, senza apparire eccessivo o dissacrante nei confronti della tradizione.

Bibliografia

ALBINI 2000

Albini Umberto, *Euripide, Eraclidi, Supplici*, Milano 2000.

BACHELARD 1943

Bachelard Gaston, *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris 1943.

BUTLER 1990

Butler Judith, *Gender troubles*, New York, London 1990.

DEE 2015

Dee Nicholas, "The athenian reception of Evadne's suicide in Euripides' *Suppliants*", *Illinois Classical Studies* 40, 2015, pp. 263-279.

DEVEREUX 1970

Devereux George, "The psychotherapy scene in Euripides' *Bacchae*", *Journal of Hellenic Studies* 90, 1970, pp. 35-48.

FOLEY 1985

Foley Helen, *Ritual irony, poetry and sacrifice in Euripides*, Ithaca 1985.

GIANNINI, CASTROGIOVANNI 1977

Giannini Aldo, Castrogiovanni Paolo, *L'euforia morbosa*, Milano 1977.

GUIDORIZZI 2010

Guidorizzi Giulio, *Ai confini dell'anima. I Greci e la follia*, Milano 2010.

LORAUX 1988

Loroux Nicole, *Come uccidere tragicamente una donna*, Roma, Bari 1988.

MAZZOLDI 2001

Mazzoldi Sabina, *Cassandra, la vergine e l'indovina, identità di un personaggio da Omero all'Ellenismo*, Pisa, Roma 2001.

MENDELSON 2002

Mendelsohn Daniel, *Gender and the city. Euripides' political plays*, Oxford, New York 2002.

MONTIGLIO 2000

Montiglio Silvia, *Silence in the land of logos*, Princeton 2000.

NOVARA 2013

Novara Enzo, "I Greci e la follia", *Antropoanalisi. Rivista della Società Gruppoanalitica Italiana* 1, 2013.

PADUANO 2018

Paduano Guido, *Follia e letteratura, storia di un'affinità elettiva*, Roma 2018.

PADUANO 1966

Paduano Guido, "Interpretazione delle Supplici di Euripide", *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Lettere, storia e filosofia* II.35, 1966, pp. 193-249.

SUSANETTI 2008

Susanetti Davide, *Euripide. Troiane*, Milano 2008.

SUSANETTI 2010

Susanetti Davide, *Euripide. Baccanti*, Roma 2010.

In un tempo sospeso fra sogno e sorpresa: variazioni di gioia illusoria in Euripide*

Silvia Onori

ABSTRACT: The paper aims to explore the suspended, almost timeless, and apparently illusory dimension where sometimes the emotion of joy is performed on the tragic scene. In particular, I propose to examine how in Euripidean tragedy the feeling of joy is represented through two deeply connected elements: the dream and the surprise. In the recognition scenes of *Iphigenia in Tauris* and *Ion* the disbelief, following the surprise of the recognition, provokes in Iphigenia and Creusa the deceptive suspect that Orestes' and Ion's presence is apparent and groundless as the inconsistent substance of a dream, whereas the source of this unexpected joy is true and real.

Dalla disamina delle numerose scene di riconoscimento e di riunione presenti nel teatro tragico attico si osserva che il tempo, uno dei motivi tipici impiegati dai poeti tragici in tali sezioni drammatiche, sia costantemente richiamato da personaggi a lungo separati che finalmente si ritrovano. Al centro dell'analisi qui condotta, tuttavia, non sarà il noto e già studiatissimo *topos* del tempo trascorso e della conseguente letizia dell'inatteso ricongiungimento, quanto la dimensione sospesa, quasi atemporale e quindi apparentemente illusoria per i personaggi, in cui talvolta l'emozione della gioia si manifesta sulla scena tragica. In particolar modo, mi propongo di indagare come nel teatro euripideo il sentimento della gioia sia declinato secondo due modalità fortemente interrelate: il sogno e la sorpresa.

Prima di prendere in esame due specifiche scene di riconoscimento, la prima tratta dall'*Ifigenia in Tauride*, la seconda dallo *Ione*, è bene soffermarsi preliminarmente su due celebri passi tragici in cui, prima Eschilo poi Euripide, riflettono sul tema del piacere illusorio del sogno e che, per tale ragione, costituiscono una necessaria introduzione all'analisi di seguito proposta.

* Queste pagine hanno tratto giovamento dalla lettura e dagli utili consigli del prof. Michele Napolitano, che per questo desidero ringraziare. Sono sinceramente grata, poi, al caro amico e collega Luigi Di Raimo per aver letto con interesse questo contributo nei pomeriggi di un tempo sospeso nel produttivo e incantevole ambiente di lavoro dell'American Academy in Rome.

1. «*Quanto piace al mondo è breve sogno*»¹1.1. *Fra amara illusione e vano piacere.*

Χο. εὐμόρφων δὲ κολοσσῶν
 ἔχθεται χάρις ἀνδρί-
 ὀμμάτων δ' ἐν ἀχηνίαις
 ἔρρει πᾶσ' Ἀφροδίτα.
 ὄνειρόφαντοι δὲ πενήμονες
 πάρεισι δόξαι φέρου-
 σαι χάριν ματαίαν·
 μάταν γάρ, εὔτ' ἂν ἐσθλά τις δοκῶν ὄρᾶν,
 παραλλάξασα διὰ
 χερῶν βέβακεν ὄψις, οὐ μεθύστερον
 πτεροῖς ὀπαδοῦσ' ὕπνου κελεύθοις.

Co. La grazia delle belle statue
 è odiosa al marito,
 e nella privazione degli occhi
 svanisce ogni gioia d'amore.
 Si presentano in sogno illusioni dolorose
 che apportano un piacere vano;
 ché vanamente, quando un uomo crede
 di vedere liete immagini,
 sfuggendo tra le mani la visione già è andata via,
 accompagnando con le ali i sentieri del sonno².
 (Eschilo, *Agamennone* 416-426)

Nei versi del primo stasimo dell'*Agamennone* il coro riflette sulla reazione di Menelao alla fuga di Elena con Paride. Fra l'illusione della falsa ma auspicata presenza di Elena e la delusione per la sua reale assenza si colloca la menzione dei κολοσσοί al v. 416, poi quella delle visioni oniriche al v. 420: entrambi gli elementi si rivelano per Menelao causa di una χάρις ματαία (v. 422), “una gioia vana, fallace”. I sogni, infatti, alla stregua delle statue, non sono altro che figure di sostituzione della sposa ormai lontana³. Il diletto illusorio di Mene-

¹ La citazione deriva da Petrarca, *Rerum vulgarium fragmenta* 1.14.

² Il testo critico e la traduzione italiana, lievemente modificata in taluni punti, sono citati entrambi secondo la recente edizione di MEDDA 2017, I, pp. 275-276.

³ In questa sede non saranno oggetto della mia analisi le svariate ipotesi esegetiche avanzate dagli editori in relazione ai κολοσσοί di Elena, intesi ora da Fraenkel come κόραι attiche tardo-arcaiche che non riproducevano fedelmente le sembianze della donna, ora pensati invece da Denniston e Page come statue femminili che rievocavano nei loro tratti la bellezza di Elena, provocando quindi in Menelao una dolorosa nostalgia e delusione. Sulla questione cfr. più nel dettaglio: FRAENKEL 1950, pp. 218-219.; DENNISTON, PAGE 1957, p. 107; BRILLANTE 1991, p. 111; VERNANT 2006, pp. 326

lao è alimentato dalla vista di queste liete immagini che senza dubbio evocano la presenza di Elena, ma soltanto per negarla nell'immediato, manifestandosi esclusivamente per dissolversi all'istante, scivolando fra le mani lungo gli alati sentieri di un sogno.

La funzione consolatoria attribuita alla contemplazione della statua della sposa è correlata al piacere temporaneo della visione onirica anche in un noto passo dell'*Alcesti*, ai vv. 348-356, riconosciuto dalla maggior parte della critica come un puntuale parallelo dello stasimo dell'*Agamennone*⁴.

1.2. Da illusoria visione a consolatoria letizia.

ΑΔ. σοφῆ δὲ χειρὶ τεκτόνων δέμας τὸ σὸν
 εἰκασθὲν ἐν λέκτροισιν ἐκταθήσεται,
 ᾧ προσπεσοῦμαι καὶ περιπτύσσων χέρας
 ὄνομα καλῶν σὸν τὴν φίλην ἐν ἀγκάλαις
 δόξω γυναῖκα καίπερ οὐκ ἔχων ἔχειν·
 ψυχρὰν μὲν, οἶμαι, τέρψιν, ἀλλ' ὅμως βάρος
 ψυχῆς ἀπαντλοίην ἄν. ἐν δ' ὀνείρασιν
 φοιτῶσά μ' εὐφραίνεις ἄν· ἡδὺ γὰρ φίλους
 κὰν νυκτὶ λεύσσειν, ὄντιν' ἄν παρῆ χρόνον.

Ad. Effigiato da una mano sapiente d'artista, il simulacro del tuo corpo verrà collocato sul letto, e gettandomi sopra, e abbracciandolo e invocando il tuo nome, mi parrà di avere tra le braccia la mia donna senza averla: fredda gioia, lo so, ma pure capace di alleviare il peso dell'anima. E nei miei sogni

ss. Per una sintesi esauriente della questione vd. ABBATE 2017, pp. 208-210.

⁴ I versi euripidei dell'*Alcesti* sono stati considerati diretti discendenti del modello eschileo dello stasimo dell'*Agamennone* già da PADUANO 1968, pp. 81-83, che a tal riguardo scrive: «Il rapporto tra i due passi è oltremodo singolare, perché quella che potrebbe essere anche una consonanza casuale, si rivela come una probabilissima reminiscenza per il cumulo di due immagini unite assieme, quella della statua e quella del sogno, esattamente come avviene nell'*Alcesti*» (p. 82). In accordo con la medesima interpretazione sono anche FRANCO 1984, p. 133, e ABBATE 2017, pp. 208-209. Al contrario, non è dello stesso parere FRAENKEL pp. 218-219, che guarda con scetticismo a una possibile dipendenza fra i due passi, negando quelle affinità invece più che riscontrabili secondo la maggior parte dei critici. A ogni modo, va ricordato che il motivo della gioia illusoria derivata dalla vista e dal tatto della statua era caratteristico verosimilmente anche del perduto *Protesilao* di Euripide, tragedia nota soltanto attraverso esigui frammenti, in cui doveva essere drammatizzato il mito attestato da Igino, *Fabulae* 103-104. Laodamia, afflitta dalla morte prematura del marito Protesilao e dal suo breve e temporaneo ritorno dall'Ade, fece costruire una statua dello sposo amato e la pose nel talamo. Quando però il padre lo scoprì, fece bruciare il simulacro di Protesilao e Laodamia, allora, si gettò nel rogo ardendo insieme alla statua.

tu verrai a confortarmi. È dolce vedere
 anche in sogno i nostri cari, per il tempo che si può⁵.
 (Euripide, *Alcesti* 348-356)

Prossimo all'addio, Admeto assicura ad Alcesti di porre nel talamo nuziale una scultura che possa ricordare la presenza corporea della moglie, per abbracciarla e chiamarla per nome come se Alcesti fosse ancora lì presente. La ψυχρὰ τέρψις, la "fredda gioia" menzionata al v. 353, derivata dalla vista e dal contatto della statua, è poi integrata dalle visite notturne di Alcesti nei sogni di Admeto. Quest'ultimo, quindi, pur consapevole della sua vanità, si considera ugualmente appagato da un piacere che è declinato fuori dal tempo, nell'atmosfera vaga e indefinita di un sogno irreali e fugace, ma comunque dallo sposo fortemente agognato.

Ora, dalla rapida disamina dei due passi si evince con chiarezza che l'ὄνειρος μάταιος, il sogno vano di Menelao e Admeto, sia un riscatto parziale, consolatorio, e dunque causa di una gioia ingannevole. D'altro canto, tuttavia, mi pare anche utile osservare che, se nell'*Agamennone* il tempo sospeso e felice della visione onirica in realtà non fa che accrescere l'exasperazione del sognatore deludendolo sempre di più, nell'*Alcesti*, seppur ancora sotto il segno dell'inganno, la visione onirica, qui suscettibile di sostituirsi al reale, sembra veramente in grado di confortare il sognatore ὄντιν' ἄν παρῆ χρόνον (v. 356), "per il tempo che si può", ovvero per tutta la durata indefinita del sogno⁶.

Pertanto, se i versi dell'*Agamennone* possono essere considerati non a torto paradigma dell'applicazione del motivo della gioia illusoria sulla scena tragica, in quelli dell'*Alcesti* può rintracciarsi invece una variazione del medesimo *Leitmotiv*.

Dunque, prendendo le mosse proprio dal passo dell'*Alcesti*, ci si propone ora di riflettere su un'altra particolare variazione di gioia ingannevole individuabile nelle scene di riconoscimento dell'*Ifigenia in Tauride* e dello *Ione*. Si noterà infatti che se nella scena di congedo dell'*Alcesti* è proprio il tempo sospeso della visione onirica a suscitare una confortante letizia nel personaggio destinato al distacco, in altre scene, in tal caso di riunione – ad esempio l'agnizione tra Ifigenia e Oreste nell'*Ifigenia in Tauride* e il riconoscimento tra Creusa e Ione nell'omonima tragedia – l'emozione della gioia, scatenata dall'imprevedibilità della sorpresa, sospende il tempo per l'incredulità che la accompagna e la dimensione illusoria del sogno, prima nell'*Alcesti* fonte di piacere, diviene ora motivo di dubbio e di sospetto.

⁵ Il testo critico è qui riportato secondo l'edizione di PARKER 2007, mentre la traduzione italiana, leggermente modificata in qualche punto, è quella di PADUANO 1993, p. 83.

⁶ Come già afferma PADUANO 1968, p. 82: «Χάρις ματαιία è quella di Menelao come ψυχρὰ τέρψις quella di Admeto; ma in Menelao è l'effetto del sogno, che invece nell'*Alcesti* si sottrae al brutale disincantamento e conserva una superstite dolcezza, non conciliabile con l'impressione fisica gelida della statua».

2. «Semblanze agli occhi miei»⁷

2.1. Una gioia senza tempo e... senza luogo.

Ιφ. ὦ φίλτατ', οὐδὲν ἄλλο, φίλτατος γὰρ εἶ,
ἔχω σ', Ὀρέστα, τηλύγετον [χθονὸς] ἀπὸ πατρίδος
Ἄργόθεν, ὦ φίλος.

Ορ. κἀγὼ σε τὴν θανοῦσαν, ὡς δοξάζεται.

Ιφ. κατὰ δὲ δάκρυ, κατὰ δὲ γόος ἅμα χαρᾶ
τὸ σὸν νοτίζει βλέφαρον, ὡσαύτως δ' ἔμόν.

τόδ' ἔτι βρέφος

ἔλιπον ἀγκάλαισι νεαρὸν τροφοῦ

νεαρὸν ἐν δόμοις.

ὦ κρεῖσσον ἢ λόγοισιν εὐτυχοῦσά μου

ψυχά, τί φῶ; θαυμάτων

πέρα καὶ λόγου πρόσω τάδ' ἐπέβα.

Ορ. τὸ λοιπὸν εὐτυχοῖμεν λλήλων μέτα.

Ιφ. ἄτοπον ἡδονὰν ἔλαβον, ὦ φίλαι·

δέδοικα δ' ἐκ χερῶν με μὴ πρὸς αἰθέρα

ἀμπτάμενος φύγη.

ἰὼ Κυκλωπὶς ἐστία, ἰὼ πατρίς,

Μυκίνα φίλα,

χάριν ἔχω ζῶας, χάριν ἔχω τροφᾶς,

ὅτι μοι συνομαίμονα τόνδε δόμοις

ἐξεθρέψω φάος.

If. Carissimo! Carissimo e nulla più!

Sei fra le mie braccia, Oreste,

tu venuto da lontano,

tu venuto dalla terra d'Argo.

Or. E tu che credevo morta sei fra le braccia mie.

If. Lacrima e pianto a gioia commisto

irrorà le tue palpebre, le mie palpebre irrorà.

Ancora infante ti lasciai quel giorno

fra le braccia della nutrice,

fiore appena sbocciato,

nella nostra casa.

Mio cuore,

tu che indicibile fortuna hai conosciuto,

cosa dirò?

Questi sì fausti eventi

ogni parola vincono,

⁷ La citazione deriva da Leopardi, *Canti* 9.6 ("Ultimo canto di Saffo").

ogni portento.

Or. Che insieme ci sia dato d'aver fortuna anche per il futuro!

If. Ho afferrato fra le braccia, mie care, una gioia che non ha luogo.

Ho paura che dalle mani via per l'aria

lui s'invola e mi sfugga.

Oh, focolare dei Ciclopi,

Micene diletta,

grazie per la vita, grazie per avermi nutrita,

grazie perché fecondaste questa luce

della nostra casa, il fratello mio⁸.

(Euripide, *Ifigenia in Tauride* 828-849)

I versi selezionati provengono dall'ultima sezione della più ampia scena di riconoscimento della tragedia: a seguito delle agnizioni dei due fratelli prende avvio un amebico lirico-epirrematico, in cui entrambi i personaggi vengono travolti dall'incontenibile gioia dell'inattesa riunione, quel motivo che, come già indicato, è reiterato fino a farsi topico in svariate scene di riconoscimento, in cui gli abbracci (vv. 829, 831), la sorpresa (vv. 831 ss.), la commozione mista alla gioia (v. 832), l'ineffabilità espressiva (vv. 839-840) e infine l'incredulità unita alla gioia (vv. 841 ss.) si qualificano tutti come elementi tipici.

Dunque, dopo aver mostrato il suo stupore per l'arrivo inaspettato di Oreste, al v. 842 *Ifigenia* confida al coro: ἄτοπον ἦδονᾶν ἔλαβον, ὦ φίλοι, "ho afferrato fra le braccia, mie care, una gioia che non ha luogo"⁹.

Tale espressione, ἦδονῆ ἄτοπος, non altrove attestata in ambito teatrale, è tradotta nelle maniere più varie dai commentatori¹⁰: solo per citare qualche esempio, Cropp propone "miraculous joy"¹¹, Lattimore traduce "a strange thing the joy [...]"¹² e, in accordo nell'attribuire all'aggettivo la medesima accezione semantica di "gioia strana, inconsueta", anche Morwood e Way propongono rispettivamente "strange joy"¹³ e "strange delight"¹⁴. Seguono, poi, la stessa lettura interpretativa anche gli editori francesi Parmentier e Grégoire che traducono "quel plaisir inoui"¹⁵: la gioia è a tal punto inusuale da divenire incredibile.

A eccezione del v. 842 dell'*Ifigenia in Tauride* un'altra occorrenza dell'e-

⁸ Il testo critico è qui citato secondo l'edizione di DIGGLE 1981. La traduzione riportata è quella di FERRARI 1988, pp. 149-150, modificata al v. 842, per la cui analisi e riflessione rimando alle pagine seguenti.

⁹ La traduzione del v. 842 qui proposta è mia.

¹⁰ Stranamente, però, l'espressione non viene notata né quindi compresa fra le formule espressive tipiche dell'emozione della gioia studiate da McDONALD 1978, pp. 146-163 in relazione alla scena di riconoscimento dell'*Ifigenia in Tauride*.

¹¹ CROPP 2000, p. 125.

¹² LATTIMORE 1974, p. 41.

¹³ MORWOOD 1999, p. 25.

¹⁴ WAY 1912, p. 351.

¹⁵ PARMENTIER, GRÉGOIRE 1925, p. 146.

spresione ἡδονὴ ἄτοπος si rintraccia in un passo dell'*Etica Nicomachea*¹⁶ e, più tardi, altre attestazioni possono ritrovarsi nelle opere di Gregorio di Nissa e più di frequente in Giovanni Crisostomo¹⁷.

Dunque, se l'espressione ἡδονὴ ἄτοπος gode soltanto di rarissime attestazioni nell'età contemporanea e di poco successiva a Euripide, l'aggettivo ἄτοπος conta al contrario numerose occorrenze, soprattutto nella prosa di età classica e post-classica. Lo si ritrova in Tucidide¹⁸ nell'accezione di "inappropriato" e "paradossale", ma è di certo impiegato in misura maggiore nella prosa oratoria e filosofica di quarto secolo¹⁹ fino ad arrivare a quella più tarda²⁰, sempre con il valore semantico di "strano, singolare, incredibile".

In ambito teatrale non è mai attestato né in Eschilo né in Sofocle, ma in qualche caso sporadico lo si rintraccia in Euripide, Aristofane e Menandro. L'altra occorrenza euripidea, oltre a quella dell'*Ifigenia in Tauride*, è nello *Ione* al v. 690, in cui ἄτοπος compare due volte in successione: "strano" è definito il responso di Apollo che annuncia "cose assurde".

In Aristofane, invece, è attestato in un caso nelle *Ecclesiazuse* al v. 956, in cui in accostamento con il sostantivo πτόθος designa uno "strano, straordinario" desiderio, e non sorprende quindi ritrovarlo anche negli scritti ippocratici in riferimento a sintomi patologici²¹. Infine, altre due occorrenze si contano negli *Uccelli* al v. 276, in cui a essere definito ἄτοπος è Medo, lo "stravagante" uccello, profeta delle Muse, e al v. 1208, nel quale l'aggettivo accompagna il termine πρῶγμα sempre con il valore di "strano, assurdo".

In commedia menandrea, invece, ἄτοπος è attestato due volte nell'*Aspis* al v. 160 e al v. 436, in cui significa "fuori luogo", "inappropriato", "folle"; conta, poi, altre due occorrenze nel *Dyscolos* ai vv. 288 e 417, in cui nel primo caso è eufemismo di κακόν, "sbagliato", nel secondo è sinonimo di καινόν "nuovo", "inconsueto", "straordinario". Infine, compare negli *Epitrepontes* ai vv. 436 e 1099, nella *Samia* al v. 424 e nel *Misoumenos* ai vv. 319 e 424, ancora una volta con l'accezione di "strano".

¹⁶ Aristotele, *Etica Nicomachea* 6.1149a 14-15. In una riflessione generale sull'impulsività e sull'incontinenza dei desideri fisici a essere definito ἄτοπος è il piacere sessuale che va contro natura.

¹⁷ Gregorio di Nissa, *Occurs.* 46.1168.4; Giovanni Crisostomo, *Ant.* 49.85.26, *HGen.* 53.170.9, 53.382.15, 54.540.32, 54.571.6, *HMt.* 58.645.56, 58.704.9, *HApost.* 60.337.36, *HRom.* 60.517.47, *HPhil.* 62.261.4, *HTi.* 62.684.30, *HHeb.* 63.208.45, etc.

¹⁸ Tucidide, *La guerra del Peloponneso* 2.49.3, 3.38.5.

¹⁹ Cf. Demostene, *Orazioni* 1.26, 4.40, 6.2; Isocrate, *Orazioni* 1.42, 3.2, 4.127, 5.18, 5.41, 10.1, 11.8, 12.92, 12.149, 15.1, 15.74, 15.150, 15.243, 18.14; Senofonte, *Elleniche* 2.3.19, *Memorabili* 2.3.15, *Ciropedia* 2.4.11, 7.2.18; Platone, *Apologia* 26e, 31c, *Filebo* 44b, *Fedone* 59a, 60b, 62d, 64a, 68d, 89a, 98a, 99a, *Cratilo* 391c, 405a, 414c, 416a, 436d, *Teeteto* 142b, 149a, 158c, 161c, 163a, 175a, 190e, 198e, *Sofista* 239c, 240c, 252c, 256b, *Politico* 291a, 291b, 298e, *Parmenide* 129b, 130d, etc.

²⁰ Cf. Plutarco, *Silla* 2.2, *Agesilao* 26.1, 37.6, *Galba* 13.3, *Moralia* 1.4D, 5A; e Diogene Laerzio 2.32, 2.89, 2.93, 3.93, 4.54, etc.

²¹ Ippocrate, *Aforismi* 4.52.2-3, *Epistole* 17.103.

Come si è già osservato, in base alle traduzioni inglesi e francesi citate al v. 842 dell'*Ifigenia in Tauride* ἄτοπος dovrebbe indicare una gioia strana, fuori dall'ordinario. La medesima scelta di traduzione è riflessa in molteplici rese italiane, fra cui anche quella di Ferrari che traduce "gioia impaziente"²². Non credo però che tali scelte di traduzione colgano pienamente il valore dell'aggettivo impiegato nel passo euripideo.

Si rivolga l'attenzione ai vv. 843-844: a mio avviso il piacere di Ifigenia nel vedere e riabbracciare Oreste è descritto come ἄτοπος, letteralmente "senza luogo", perché la fanciulla teme che il fratello, che ha appena stretto fra le sue braccia, possa all'improvviso volar via e sfuggirle dalle mani come se fosse una vana e inconsistente visione. Pertanto, sono propensa a sostenere che la scelta dell'utilizzo dell'aggettivo ἄτοπος non sia casuale né tanto meno scollegata dal fatto che, come osservano non a torto i commentatori, la tematica della dislocazione spaziale pervade questo amebeo e l'intera tragedia.

La traduzione di ἄτοπος nel senso di "straordinario", "eccezionale" non esaurisce a mio parere ogni valore semantico che l'aggettivo qui potrebbe assumere. Ritengo dunque che la gioia di Ifigenia sia definita ἄτοπος, non tanto (o comunque non solo) perché il ricongiungimento con il fratello si rivela improvviso e inaspettato, ma soprattutto (o anche) perché labile e precario. Mi pare utile menzionare una scelta di traduzione distinta da quelle sopra elencate a opera di Carson, che traduce, peraltro in maniera molto interessante, il v. 842 così: "I cannot place the joy I feel, O my friends"²³, in cui il verbo *place* richiama in qualche modo nel suo significato l'accezione spaziale dell'aggettivo ἄτοπος.

Dunque, fonte della gioia di Ifigenia è il contatto, il possesso di Oreste, che finalmente si trova lì con lei, avvolto dalle sue braccia. Il timore che la presenza corporea del fratello possa svanire, rivelandosi una sterile apparenza, un vaneggiamento oppure un sogno della stessa Ifigenia, fa sì che ἡδονή, il piacere provato dalla ragazza, sia ἄτοπος, senza luogo, instabile o forse inconsistente, perché inconsistente si teme che sia la fonte stessa della gioia. In mancanza di un termine corrispondente in italiano che possa soddisfare quest'accezione di ἄτοπος, ritengo sia più opportuno ricorrere al significato etimologico dell'aggettivo, motivo per il quale propongo di tradurre il v. 842 così: "Mie care, ho afferrato fra le braccia una gioia che non ha luogo"²⁴.

²² FERRARI 1988, pp. 149-150.

²³ CARSON 2014, p.40.

²⁴ La possibilità di tradurre più liberamente il verbo λαμβάνω "ho preso/afferrato fra le braccia" è giustificata a mio parere da quanto contenuto nel v. 843: Ifigenia teme che Oreste s'involi e sfugga improvvisamente alla presa delle sue mani. Come già detto sopra rispetto alla tematica della dislocazione spaziale che caratterizza non solo quest'ambeo ma tutta la tragedia, non escluderei che la gioia di Ifigenia sia definita ἄτοπος anche in relazione al luogo d'ambientazione del dramma, la Tauride, come non a torto il prof. De Poli mi ha suggerito nel corso delle giornate di studio padovane. A differenza di altre terre barbare, la Tauride sembra effettivamente presentata

Inoltre, se questa gioia senza luogo, quindi inconsistente come la sostanza di un sogno, è avvertita da Ifigenia fuori dallo spazio reale, perché non anche fuori dal tempo dell'azione? La gioia di Ifigenia sarebbe allora sospesa su due livelli: quello spaziale, in cui la presenza di Oreste, motore della letizia, potrebbe sfumare via da un momento all'altro secondo i timori della ragazza affievolendosi in un'atmosfera evanescente, e in aggiunta quello temporale, perché, per richiamare il v. 356 dell'*Alcesti* citato in precedenza, la felicità di Ifigenia sembra appunto appesa alla durata indeterminata di una visione onirica.

Il sospetto che la felicità reale ed effettiva del momento del ricongiungimento di due personaggi sia puramente illusoria e destinata quindi a sparire di sorpresa, così come di sorpresa si è palesata, concerne anche la scena di riconoscimento di Creusa e Ione.

2.2. Da una gioia insospettata a una gioia sospetta.

Ιω. ὦ φιλάτη μοι μήτηρ, ἄσμενός σ' ἰδὼν
 πρὸς ἄσμενας πέπτωκα σὰς παρηίδας.
 Κρ. ὦ τέκνον, ὦ φῶς μητρὶ κρείσσον ἡλίου
 (συγγνώσεται γὰρ ὁ θεός), ἐν χεροῖν σ' ἔχω,
 ἄελπτον εὐρημ', ὃν κατὰ γὰς ἐνέρων
 χθονίων μέτα Περσεφόνας τ' ἐδόκουν ναίειν.
 Ιω. ἄλλ', ὦ φίλη μοι μήτηρ, ἐν χεροῖν σέθεν
 ὁ καθανῶν τε κοῦ θανῶν φαντάζομαι.
 Κρ. ἰὼ ἰὼ λαμπρὰς αἰθέρος ἀμπτυχαί,
 τίν' αὐδὰν ἀύσω βοάσω; πόθεν μοι
 συνέκυρσ' ἀδόκητος ἡδονά;
 πόθεν ἐλάβομεν χαράν;
 Ιω. ἐμοὶ γενέσθαι πάντα μᾶλλον ἄν ποτε,
 μήτηρ, παρέστη τῶνδ', ὅπως σός εἰμ' ἐγώ.
 Κρ. ἔτι φόβῳ τρέμω.
 Ιω. μῶν οὐκ ἔχειν μ' ἔχουσα; Κρ. τὰς γὰρ ἐλπίδας
 ἀπέβαλον πρόσω.
 ἰὼ <ἰὼ> γύναι, πόθεν ἔλαβες ἐμὸν
 βρέφος ἐς ἀγκάλας;
 τίν' ἀνὰ χέρα δόμους ἔβα Λοξίου;
 Ιω. θεῖον τόδ'· ἀλλὰ τὰπίλοιπα τῆς τύχης
 εὐδαιμονοῖμεν, ὡς τὰ πρόσθ' ἐδυστύχει.
 Κρ. τέκνον, οὐκ ἀδάκρυτος ἐκλοχεύη,
 γόοις δὲ ματρὸς ἐκ χερῶν ὀρίζη.
 νῦν δὲ γενειάσιν πάρα σέθεν πνέω
 μακαριωτάτας τυχοῦσ' ἡδονᾶς.

nel dramma euripideo come una regione collocata fuori dal tempo e dallo spazio.

Io. Madre carissima, che felicità nel rivederti,
nello stringermi al tuo viso felice.

Cr. Figlio mio, luce per tua madre più sfolgorante del sole
(il dio mi perdonerà), ti stringo fra le braccia,
quando non speravo più di trovarti
e credevo dimorassi sotto terra,
con le ombre e Persefone!

Io. Ma fra le tue braccia, madre cara,
io che ero morto ricompaio vivo.

Cr. Oh, distesa luminosa dell'etere,
quali parole devo pronunciare, gridare?
Da dove mi giunge questa gioia inattesa?
Da dove ricevo questa letizia?

Io. Tutto mi sarei immaginato più probabile,
madre, che non scoprire di essere tuo figlio.

Cr. Tremo ancora di paura.

Io. Dubiti forse di avermi, pur tenendomi stretto?

Cr. Sì, le mie speranze le avevo interamente perdute.

Da dove, da dove hai preso, donna,
la mia creatura fra le braccia?

Quali mani lo hanno portato nella casa del Lossia?

Io. Questa è opera del dio. Ma per il futuro auguriamoci buona sorte,
così come siamo stati sfortunati per il passato.

Cr. Figlio, ti ho partorito fra le lacrime,
fra i singhiozzi fosti separato dalle braccia materne.

Ma ora respiro serrandomi alle tue guance
e assaporo la più profonda beatitudine.

(Euripide, *Ione* 1437-1461)

I versi riportati sono tratti dal duetto lirico-epirrematico fra Creusa e Ione, punto culminante della più lunga scena di agnizione che, in quanto tale, presenta tutti quegli aspetti tipici delle scene di riconoscimento già enumerati sopra, quali gli abbracci (vv. 1440, 1443), l'ineffabilità delle parole (vv. 1445-1446), i riferimenti alla lunga separazione dei due personaggi e alla gioia della loro inattesa riunione (vv. 1441, 1447). Pertanto, secondo gli schemi tipici della scena la sorpresa del ritrovamento è espressa da Creusa in più occasioni: al v. 1441 Ione è da lei apostrofato, ἀελπτον εὔρημα, "scoperta insperata", e al v. 1447 il piacere provato alla vista e al contatto del figlio creduto morto è definito ἀδόκητος, "imprevisto", "inatteso".

Tuttavia, di maggiore interesse ai fini della nostra disamina è che, come nell'*Ifigenia in Tauride* così anche nello *Ione*, il personaggio felicemente appagato dall'incontro appena avvenuto si ritrova subito a nutrire qualche timore. L'incredulità che segue la sorpresa del ricongiungimento causa in Creusa la fal-

lace impressione che la vista e il contatto di Ione siano frutto della sua immaginazione: come Ifigenia teme che, pur tenendolo stretto, Oreste s'involi e le sfugga via come una vacua visione, così ai vv. 1451-1453 Creusa, pur stringendo Ione fra le braccia, è ancora incredula e sospettosa di averlo ritrovato per davvero.

Da una gioia insospettabile, perché completamente inattesa, si passa quindi a una gioia sospettata di falsità. L'espressione al v. 1453 μῶν οὐκ ἔχειν μ' ἔχουσα, "dubiti ancora di avermi pur tenendomi stretto?", ricorda, anche se non puntualmente mediante richiami lessicali, la stessa paura di perdere il possesso, il contatto del caro appena ritrovato, dichiarata nei versi dell'*Ifigenia in Tauride*.

Dunque, dalla disamina dei casi proposti si può evincere a mio parere che il *Leitmotiv* della gioia illusoria del sogno, esemplificato in forma paradigmatica nel primo stasimo dell'*Agamennone*, sia impiegato da Euripide secondo particolari variazioni: in un tempo sospeso fra sogno e sorpresa la gioia illusoria è ora (si pensi alla scena di addio dell'*Alceste*) sognata ma appagante come se fosse vera, ora è invece, (si pensi alle scene di riconoscimento dell'*Ifigenia in Tauride* e dello *Ione*) reale ma sorprendente come se fosse un sogno.

Bibliografia

ABBATE 2017

Abbate Albina, *Il sogno nelle tragedie di Eschilo*, Trento 2017.

BRILLANTE 1991

Brillante Carlo, *Studi sulla rappresentazione del sogno nella Grecia antica*, Palermo 1991.

CARSON 2014

Carson Anne, *Euripides. Iphigenia among the Taurians*, Chicago 2014.

CROPP 2000

Cropp Martin, *Euripides. Iphigenia in Tauris*, Warminster 2000.

DENNISTON, PAGE 1957

Denniston John D., Page Denys, *Aeschylus' Agamemnon*, Oxford 1957.

DE POLI 2017

De Poli Mattia, *Iphigenia among the Taurians 725-901: A Study on the Recognition Scene in the Attic Tragedy*, in De Poli Mattia (a cura di), *Euripides. Stories, Texts & Stagecraft*, Padova 2017, pp. 85-100.

DI BENEDETTO 1971

Di Benedetto Vincenzo, *Euripide. Teatro e società*, Torino 1971.

DIGGLE 1981

Diggle James, *Euripidis Fabulae*, II, Oxford 1981.

FERRARI 1988

Ferrari Franco, *Euripide. Ifigenia in Tauride, Ifigenia in Aulide*, Milano 1988.

FRAENKEL 1950

Fraenkel Eduard, *Aeschylus Agamemnon*, 3 voll., Oxford 1950.

FRANCO 1984

Franco Carlo, "Una statua per Admeto", *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 13, 1984, pp. 131-136.

KAIMIO 1988

Kaimio Maarit, *Physical Contact in Greek Tragedy. A Study of Stage Conventions*, Helsinki 1988.

KYRIAKOU 2006

Kyriakou Poulheria, *A Commentary on Euripides' Iphigenia in Tauris*, Berlin, New York 2006.

LATTIMORE 1974

Lattimore Richmond, *Euripides Iphigenia in Tauris*, London 1974.

MARTIN 2018

Martin Gunther, *Euripides. Ion*, Berlin, Boston 2018.

MCDONALD 1978

McDonald Marianne, *Terms for Happiness in Euripides*, Göttingen 1978.

MEDDA 2017

Medda Enrico, *Eschilo. Agamennone*, 3 voll., Roma 2017.

MIRTO 2009

Mirto Maria Serena, *Euripide. Ione*, Milano 2009.

MORWOOD 1999

Morwood James, *Euripides Iphigenia in Tauris*, Oxford 1999.

PADUANO 1968

Paduano Guido, *La formazione del mondo ideologico e poetico di Euripide*, Pisa 1968.

PADUANO 1993

Paduano Guido, *Euripide. Alceste*, Milano 1993.

PARKER 2007

Parker Laetitia P. E., *Euripides Alceste*, Oxford 2007.

PARMENTIER, GRÉGOIRE 1925

Parmentier Léon, Grégoire Henri, *Euripide, IV: Les Troyennes, Iphigénie en Tauride, Électre*, Paris 1925.

PELLEGRINO 2004

Pellegrino Matteo, *Euripide. Ione*, Bari 2004.

SHISLER 1942

Shisler Famee L., "The Technique of the Portrayal of Joy in Greek Tragedy", *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 73, 1942, pp. 277-292.

VERNANT 2006

Vernant Jean-Pierre, *Mythe et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique*, Paris 2006⁴.

WAY 1912

Way Arthur S., *Euripides, II: Electra, Orestes, Iphigeneia in Taurica, Andromache, Cyclops*, London, New York 1912.

Il duetto Ione-Creusa (Euripide, *Ione* 1437-1509) tra dimensione gestuale, metrica e linguistica

Simona Olivieri

ABSTRACT: Even though the presence of joyful events is very limited in the tragic *corpus*, the feeling of joy is expressed in the most evident and pathetic way in recognition scenes, textual sections articulated in lyric epirrhematic duets and that allow the characters to express the joy of rediscovered affections. The article aims to focus the attention on one of these recognition scenes that occurs in Euripides' *Ion* and to analyse the most particular metres employed by Ion and Creusa in vv. 1437-1509 of the tragedy, their gestures and terminological choices, functional in the expression of the feeling. The complexity of the events and the continuous movement from mythical past to present stage actions are recomposed in this scene, where mother and son in different ways and using dissimilar techniques show their mutual emotions. Crossing the visual evidence of the masks, Ion and Creusa rely on the body, the voice, exclamation particles, pathetic adjectives and rhetorical skills to surrender to the mighty flow of emotions, but from a gender perspective they exploit these means differently: Ion continues speaking in iambic trimeters, but we cannot regard him as a completely restrained and rational man on the basis of this unique element, because he gives in to his emotional side through particular linguistic expressions and gestures; Creusa, instead, shows all her female vulnerability and fragility employing interjections that are thought almost only for a female use or well constructed rhetorical devices; differently from the son, Creusa abandons the recitative trimeters in favour of lyric metres, that have richer expressive potentialities and numerous varieties, wavering between dochmiacs, iambs and other metrical types, according to the meaning and to the context and creating a system in which the transition between lyric and recitative parts is not so clear, especially in the ἀντιλαβαί.

1. Introduzione: linguaggio verbale e non verbale nella tragedia

La dimensione più superficiale¹ di una tragedia, ossia il testo teatrale che noi oggi leggiamo nei manoscritti, rappresenta a ben vedere un perfetto connubio tra linguaggio verbale e non verbale o corporeo, poiché nel testo si nascondono indizi utili per comprendere quale fosse l'aspetto performativo della tragedia. Le maschere², che coprivano il volto degli attori, rendevano difficile una manifestazione immediata dei sentimenti portati sulla scena, ma questo non implicava automaticamente che l'emozionalità non avesse spazio nella tragedia. La recitazione con una maschera sul volto certamente annullava del tutto la mimica facciale, ma non quella delle braccia e delle membra³. In determinati momenti della tragedia la fissità della maschera poteva disallinearsi con la specifica emozione percepita, ma gli attori si servivano di numerose tecniche e accorgimenti per superare l'evidenza visiva della maschera tragica e affidavano l'espressione dei propri lati più emotivi al linguaggio non verbale e a quello paraverbale, che compensava lo scarto tra emozione e aspetto visivo. Il teatro, infatti, rappresenta una «*adventure of the human body*»⁴, poiché in ogni istante della scena, le componenti sensoriali del corpo sono costantemente attive⁵.

Questa tecnica performativa era inevitabile soprattutto nell'espressione del sentimento gioioso, fisiologicamente estraneo⁶ al tono tragico, ma del quale esistono numerose esemplificazioni⁷ nel *corpus* tragico. L'analisi della scena di riconoscimento tra Ione e Creusa nello *Ione* euripideo (vv. 1437-1509) mostrerà come i due personaggi, in un'ottica di genere, esprimano la gioia di essersi ritrovati e riconosciuti attraverso la gestualità, il metro, le particelle esclamative ed espressioni metaforiche, tutte tecniche parimenti efficaci, talvolta comuni e non così differenziate tra Ione e Creusa.

¹ Vd. HEATH 1987, p. 125.

² Vd. DI BENEDETTO, MEDDA 1997, pp. 176-177. Per una descrizione sommaria dei lineamenti della maschera e delle loro trasformazioni in età ellenistica, si veda DI MARCO 2009, pp. 93-97.

³ Vd. CAPONE 1935.

⁴ BELAVAL 1965, p. 8.

⁵ Vd. ZEITLIN 1996.

⁶ Vd. SHISLER 1942, p. 277.

⁷ Basti pensare alle numerose scene di riconoscimento, in cui inevitabilmente il sentimento pervasivo nei personaggi coinvolti corrispondeva alla letizia, alla gioia dell'affetto ritrovato e prima insperato. Alcuni esempi euripidei sono i vv. 828-899 dell'*Ifigenia in Tauride*, vv. 625-699 dell'*Elena* e vv. 1437-1509 dello *Ione* e tra le tragedie frammentarie i vv. 1591-1632 del *P.Oxy* 852 dell'*Ipsipile*: essi sono accomunati dalla presenza di un amebeo tra un personaggio maschile (rispettivamente Oreste, Menelao, Ione ed Euneo) e uno di genere femminile (Ifigenia, Elena, Creusa e Ipsipile): vd. CERBO 1989.

2. Euripide, Ione⁸: una tragedia degli equivoci

La tragedia euripidea *Ione* costruisce e rende intricata la sua trama in un gioco di silenzi e verità nascoste⁹, destinate a venire presto alla luce attraverso rivelazioni e riconoscimenti, sia illusori che reali: Creusa e Apollo nascondono la loro unione e la gravidanza e anche la consultazione dell'oracolo avviene in gran segreto (v. 334 μάντευμα κρυπτὸν δεομένη Φοίβου μαθεῖν, “desidero ricevere un responso segreto da Febo”). Il ritorno di Ione nella sua casata è un percorso tormentato e travagliato da peripezie e colpi di scena: il processo di riconoscimento tra Ione e Creusa passa, infatti, attraverso fasi graduali, che permettono, grazie a questa dilazione della verità, una completa maturazione e consapevolezza identitaria di Ione come figlio di Creusa e di Apollo¹⁰. La scena di riconoscimento finale tra madre e figlio, di fatto, è anticipata dalla pseudo-agnizione di Ione da parte di Xuto, che rispetto alla successiva presenta caratteri speculari: mentre Xuto erompe in espressioni di gioia e in abbracci (v. 519 δὸς χερὸς φίλημά μοι σῆς σώματός τ' ἀμφιπτυχάς, “lascia che ti dia un bacio sulla mano e che ti stringa in un abbraccio”), Ione, credendo che Xuto versi in uno stato di follia, reagisce con irruenza e rifiuta il suo affetto (v. 522 παῦε, μὴ ψάσσας τὰ τοῦ θεοῦ στέμματα ῥήξης χερί, “lasciami, potresti rompere le bende del dio toccandomi con le mani”).

Questo falso riconoscimento e altri elementi narrativi della tragedia hanno indotto gli studiosi a considerare lo *Ione* una “commedia degli equivoci”¹¹: il lieto fine e la complessità della trama fornirebbero indizi per pensare alla tragedia come manifestazione del punto di svolta verso la commedia νέα¹².

La tragedia *Ione* segue lo schema topico della “peripezia dell' eletto”, un paradigma delineato da Guidorizzi¹³ e che si articola in quattro stadi: l'abbandono, la salvezza, la scoperta della verità in età adulta e il destino illustre. Ione, in effetti, è vittima di un abbandono da parte della madre Creusa, che in questo modo nasconde il frutto della violenza subita da Apollo; successivamente è tratto in salvo da una morte sicura dal dio stesso, che, attraverso l'intervento di Ermes (vv. 29-36), fa approdare il neonato all'entrata del tempio di Delfi a lui dedicato; da

⁸ L'edizione di riferimento per il testo tragico è di DIGGLE 1981; uno studio dei canti nello *Ione* si deve a SANTÉ 2017, che si attiene, fin dove possibile, alla colometria tradita nei manoscritti.

⁹ Vd. LEE 1997, p. 31.

¹⁰ Vd. HALL 2006, pp. 288-320.

¹¹ Vd. KNOX 1979, p. 251.

¹² Una certa insistenza sul realismo domestico e il lieto fine sono stati gli argomenti cardine delle interpretazioni di FRIEDRICH 1953, pp. 10-29; ZIMMERMANN 1992, p. 131; COLE 1997, p. 87; VOGT-SPIRA 2001, p. 202. Zimmermann sottolinea, inoltre, che lo *Ione* influenzò la μέση e la νέα, ma anche il teatro comico moderno attraverso la mediazione delle commedie di Plauto e di Terenzio. Per un esame di questi elementi comici, si veda ZACHARIA 2003, pp. 150-155.

¹³ Vd. GUIDORIZZI 2001, pp. XI-XII.

questo momento in poi, Ione riceve le cure della sacerdotessa di Apollo e presta servizio nel tempio per colui che apprenderà essere suo padre biologico, ossia Apollo. Ione deve, però, affrontare una serie di peripezie prima di conoscere la verità: il presunto riconoscimento da parte di Xuto (vv. 517-565) e la condanna della madre Creusa, accusata di tentato avvelenamento, preparano Ione agli eventi successivi, ossia il riconoscimento reciproco tra madre e figlio, l'integrazione nel ruolo che gli pertiene in quanto discendente di Eretteo per via materna e il destino roseo di iniziatore di una gloriosa civiltà attraverso la sua progenie. Le notizie sul futuro sono rivelate non da Apollo, né da Creusa che non poteva prevedere in cosa Ione si sarebbe distinto, ma da Atena che interviene *ex machina* nell'esodo della tragedia (vv. 1576-1588). Gli interventi divini assumono un ruolo fondamentale nello *Ione*: già precedentemente, infatti, la sacerdotessa di Apollo, la Pizia, aveva facilitato l'agnizione tra Ione e Creusa attraverso l'esposizione di γυνώρισματa che la donna aveva lasciato insieme al neonato e che fungono da prove inconfutabili di verità: un panno in cui le trame del tessuto disegnano una Gorgone e sugli orli i serpenti, una collana sfavillante di serpenti e una corona di ulivo sacra ad Atena (vv. 1419-1436), oggetti che «rinviano alla dimensione dell'identità personale, all'appartenenza familiare e, in senso più generale, all'immaginario collettivo di Atene»¹⁴.

3. Il riconoscimento nello Ione

Non appena la Pizia mostra le testimonianze che attestano in modo inconfutabile che Ione e Creusa sono legati da un rapporto di parentela, ha inizio la parte cruciale del dramma, l'ἀκμή emotiva dell'intera tragedia¹⁵. L'ἀναγνώρισις, punto di passaggio dall'ignoranza alla conoscenza – ἐξ ἀγνοίας εἰς γνῶσιν μεταβολή come scriveva Aristotele nella *Poetica* (1452a 30-31) – nello *Ione* si caratterizza come reciproca: né Ione né Creusa¹⁶ conoscono l'identità dell'altro e per superare questa reciproca ignoranza, si rende necessario l'intervento di una terza figura che interviene nella scena e che condivide con gli interlocutori le proprie conoscenze¹⁷. Ione e Creusa, quindi, in maniera del tutto accidentale e solo grazie alla rivelazione della Pizia, si riconoscono come madre e figlio. Un'intensa gioia li pervade, travolge entrambi i personaggi, che si abbandonano al flusso delle emozioni e manifestano la felicità di aver ritrovato l'affetto man-

¹⁴ SUSANETTI 2007, p. 222.

¹⁵ Vd. CYRINO 1998, p. 95.

¹⁶ Ai vv. 1395-1401, Creusa scorge gli oggetti nella cesta e li riconosce perché corrispondono a quelli lasciati a Ione al momento dell'abbandono; ella, quindi, per prima comprende che l'uomo che si sta per vendicare di lei per il tentato avvelenamento, è proprio suo figlio.

¹⁷ Vd. DE POLI 2018, p. 137.

cato e precedentemente insperato. Mai prima d'ora Ione era esploso in espressioni affettuose e di estrema gioia: nei versi dell'illusorio ricongiungimento col padre Xuto, infatti, quando ancora la verità non era stata svelata in tutta la sua complessità, solo Xuto si rivolge in modo patetico e affettuoso a colui che ritiene suo figlio a seguito della profezia del Lossia¹⁸, ma Ione reagisce negativamente e respinge ogni tentativo di avvicinamento da parte del padre, dubita costantemente della presunta paternità, ritiene il padre folle e declina in modo netto la proposta paterna di seguirlo ad Atene e di abbandonare la vita di custode del tempio apollineo (vv. 517-647). Nei versi del reale riconoscimento, invece, Ione non esita a manifestare la sua gioia: questa volta, la maternità di Creusa è dimostrata dall'accordo tra le sue parole che descrivono con minuzia di dettagli gli oggetti che accompagnavano il bambino in fasce al momento dell'abbandono e tra gli oggetti stessi, mostrati a Ione dalla Pizia.

Il ricongiungimento, che nella tragedia attica doveva in qualche misura contribuire al successo della trama narrativa¹⁹, presenta caratteristiche costanti: la presenza di amebi lirico-epirrematici e manifestazioni sia verbali sia gestuali²⁰ di gioia; si nota, inoltre, una certa uniformità anche nell'estensione, poiché le scene di riconoscimento dell'*Elena* (vv. 625-697), dell'*Ifigenia in Tauride* (vv. 827-899) e dello *Ione* (vv. 1437-1509) constano tutte di settantadue versi²¹.

Per l'espressione del sentimento gioioso, analogamente a quella di altri πάθη, era funzionalmente necessario ricorrere a strategie cooperanti e complementari di parola e di azione scenica, di gesto e di lingua: la fissità della maschera tragica ostacolava la manifestazione di passioni aliene al clima tragico; occorreva, quindi, «suggerire alla mente degli spettatori quello che i loro occhi non potevano vedere»²². Il testo assume la fondamentale funzione di integrare ciò che gli spettatori vedono sulla scena e rende visibile ciò che non lo è a un primo sguardo²³. Un esempio eloquente di questo meccanismo atto a conferire vividezza²⁴ all'azione è rappresentato dai vv. 184-218, in cui le fanciulle del coro descrivono con un'attenzione degna di un artista il fregio marmoreo²⁵ del

¹⁸ Apollo aveva profetizzato (vv. 534-539) che il primo uomo che Xuto avesse incontrato fuori dal tempio sarebbe stato suo figlio. In effetti, Xuto, appena uscito dal tempio, incontra Ione e alla luce dell'oracolo apollineo, si rivolge a lui come se fosse suo padre. Il medesimo nome Ione, inoltre, è parlante, perché è associato paretimologicamente (Xuto ne sottolinea la relazione a più riprese nel testo, e. g. vv. 661-663) al termine *ιών*, "colui che viene" e per la prima volta Ermes (v. 81) gli attribuisce un nome: vd. MIRTO 2009, pp. 11-12.

¹⁹ Vd. CERBO 1989, p. 39.

²⁰ Vd. DE POLI 2018, p. 139.

²¹ Vd. CYRINO 1998, p. 93 n. 51.

²² MASTROMARCO 2008, p. 43.

²³ Vd. MASTROMARCO 2008, p. 43.

²⁴ Nella tragedia *Ione*, l'abbondanza di didascalie inerenti a movimenti scenici accresce il realismo: vd. Capone 1935.

²⁵ I personaggi percorrono con lo sguardo le immagini scolpite, "archeologizzano" il mondo che li

tempio di Apollo a Delfi, località presso la quale ha luogo la vicenda: le parole in questo caso compensano l'approssimazione con cui le vicende mitiche erano evidentemente riprodotte sulla facciata scenica²⁶. Ma anche nel caso della scena di riconoscimento, l'espressione verbale, i gesti, di cui rimangono alcuni indizi nel testo, e il metro contribuiscono a rendere più evidenti i sentimenti.

4. Ione e Creusa: tra analogie e diversità

Il momento del riconoscimento si apre ai vv. 1437-1438 con due trimetri giambici di Ione, che già esemplificano due espedienti adottati in tragedia per dar voce alla gioia: le scelte terminologiche e il gesto.

ὦ φιλότατη μοι μήτηρ, ἄσμενός σ' ἰδὼν
πρὸς ἀσμένους πέπτωκα σὰς παρηίδας

O carissima madre mia, come sono felice
di vederti e di abbandonarmi alle tue felici gote.

In questi versi ricchi di πάθος, si segnalano la carica affettiva dell'aggettivo φίλος²⁷ al superlativo, in unione al dativo etico μοι e il poliptoto che coinvolge il termine ἄσμενος riferito ora a Ione ora alle guance della madre Creusa: per la prima volta qui Ione può rivolgersi a Creusa con l'appellativo di μήτηρ, che fino a questo momento le era stato negato. Le parole relative all'atto di accostare le guance avranno con una certa sicurezza accompagnato il gesto di Ione di abbracciare la madre. A questa esplosione di sentimenti risponde in trimetri giambici Creusa, che con altrettanta enfasi riconosce ufficialmente Ione come proprio figlio, sebbene già nel precedente v. 1399, la donna si era potuta rivolgere a lui con l'appellativo ὦ τέκνον μοι, poiché la vista della cesta ha scatenato in lei il ricordo dell'oggetto lasciato al fianco di Ione al momento dell'abbandono.

KP. ὦ τέκνον, ὦ φῶς μητρὶ κρείσσον ἡλίου
(συγγνώσεται γὰρ ὁ θεός), ἐν χεροῖν σ' ἔχω, 1440
ἄελπτον εὐρημ', ὄν κατὰ γᾶς ἐνέρων
χθονίων μέτα Περσεφόνας τ' ἐδόκουν ναίειν.

Cr. O figlio, o luce più splendente del sole per una madre,
(il dio comprenderà), ti tengo tra le braccia,
una scoperta insperata, che credevo dimorasse sottoterra
con i defunti e Persefone.

circonda: vd. SUSANETTI 2007, p. 226.

²⁶ Vd. PELLEGRINO 2004, p. 211.

²⁷ Per un repertorio di termini correlati alla gioia, si veda SHISLER 1942, pp. 277-292.

La donna affida le proprie emozioni sia alla gestualità, rispondendo all'abbraccio di Ione come si deduce dall'espressione ἐν χερσῶν σ' ἔχω, sia all'uso di aggettivi costruiti con α- privativo²⁸ nel termine ἄελπτον che assume un valore peculiare perché rimanda al contrasto tra passato e presente, tra ciò che è portato in scena e ciò che precede l'azione drammatica, sia alla potente metafora della luce solare, un chiarore legato al dio Apollo: questo paragone con il sole affonda le proprie radici molto lontano²⁹, nel poema odissiacco, in cui prima Eumeo (*Odissea* 16.23), al pari di un padre, e poi la madre Penelope (*Odissea* 17.41) accolgono Telemaco al suo rientro da Pilo. La donna non ha alcuna esitazione nel riabbracciare il figlio che per troppo tempo è stato lontano da lei e che credeva dimorasse nelle tenebre infere, ma fino a questo momento continua a recitare in regolari trimetri giambici.

A partire dal v. 1441 l'assetto metrico cambia nettamente: Creusa erompe in un lirismo di ritmo prevalentemente giambo-docmiaco³⁰ adatto alle scene più ricche di emozionalità, in cui si incastonano anche cretici³¹, bacchei e dattili: il contrasto lirico-non lirico, come sostiene Ester Cerbo³², accentua l'emozionalità. La scena di riconoscimento si configura, infatti, come un amebeo lirico-epirrematico³³, in cui due personaggi interagiscono intensamente in un dialogo, ma in metri differenti: l'uno, generalmente da identificare col personaggio femminile, si esprime in metri lirici, l'altro continua in trimetri giambici. Questa distinzione di genere sarebbe alla base, secondo gli studiosi³⁴, della differenza nel metro in questi duetti: la donna rimarcherebbe la sua vulnerabilità e fragilità emotiva col canto, che mostra potenzialità e varietà espressive negate, invece, alla recitazione³⁵, l'uomo invece, nella sua serenità e razionalità, riuscirebbe a controllare le sue emozioni rimanendo saldamente ancorato al trimetro giambico. Eppure, già nei versi precedenti, Ione aveva cantato una monodia³⁶ (vv. 82-183). Sulla sola

²⁸ Vd. SHISLER 1942, pp. 277-292. Composti privativi sono attestati anche altrove nell'amebeo lirico epirrematico: v. 1448 ἀδόκητος, v. 1458 ἀδάκρυτος, v. 1463 ἄπαιδες e ἄτεκνοι, in cui la felicità della donna ribalta gli stilemi del lutto e Creusa si riconosce come madre e come generatrice di una discendenza illustre (vd. CERBO 1989). LEE 1997 contrassegna i vv. 1463-1467 come artificiosi dal punto di vista retorico, per la presenza dei composti privativi, di una struttura a *tricolon* e per la potente antitesi luce/buio. Sul termine ἄπαις si veda BARONE 1987.

²⁹ Per uno studio del termine *phaos* e delle sue applicazioni metaforiche, si veda CIANI 1974, in particolare p. 56 per una possibile derivazione del luogo euripideo da quello omerico.

³⁰ Vd. CERBO 1989, pp. 39-40.

³¹ Alcuni esempi dell'associazione docmio-cretico sono raccolti da MEDDA 1993.

³² Vd. CERBO 1989.

³³ Sulle caratteristiche strutturali dell'amebeo, si veda FILENI 2007.

³⁴ Così ritengono, tra gli altri, CYRINO 1998; PELLEGRINO 2004; PRATO 1985, p. 137; e CERBO 1989, che tuttavia ammette che in questo specifico caso la distinzione non ha confini netti.

³⁵ Vd. PELLEGRINO 2004.

³⁶ OWEN 1939 si chiede perché mai nel duetto Ione reciti trimetri giambici e non canti dato che nella monodia il personaggio, e quindi l'attore, sapeva cantare. CYRINO 1998, p. 97, fornisce una risposta e afferma che Euripide abbia attribuito la variabilità solo al canto delle donne, per

base del metro impiegato dai due personaggi, non è possibile, però, affermare con certezza che l'unica figura dominata dai sentimenti sia Creusa e al contrario Ione non abbandoni mai il suo stato di quiete e di piena razionalità e che il canto, tipicamente femminile, sia manifestazione di un'agitazione emotiva e di un lirismo eccitato e la recitazione, invece, di pura pacatezza: la differenza di metro non necessariamente implica un coinvolgimento emotivo minore da parte di chi interpreta il ruolo maschile. Anche Creusa, infatti, talvolta ricorre a trimetri giambici catalettici (vv. 1459, 1492, 1493), sicuramente cantati, ma affini ritmicamente ai trimetri acataletti recitati di Ione. Essi, come ha messo in luce Ester Cerbo³⁷, rendono la performance più omogenea, poiché modulano il passaggio dalla recitazione alla lirica giambo-docmiaca in modo poco brusco e sono dotati di una certa ambivalenza ritmica.

Questa medesima funzione di transizione e modulazione tra la componente lirica e quella recitata è assolta dalle ἀντιλαβαί, nelle quali il confine si fa più sfumato. Alcune esemplificazioni di questa tendenza a evitare iati troppo netti si scorge nel v. 1452:

ION μῶν οὐκ ἔχειν μ' ἔχουσα; *KP*. τὰς γὰρ ἐλπίδας

Ione Q Q WQ WQ W (2iap) *Creusa* Q WQ WQ (hypodo)

In esso Ione continua a esprimersi in metri giambici di estensione minore al trimetro, in particolare un dimetro giambico catalettico, mentre Creusa chiude il trimetro con un ipodocmio: le sequenze, quindi, si completano perfettamente, pur consentendo ai due personaggi di proseguire l'una il canto e l'altro la recitazione; altrettanto si potrebbe dire per il v. 1478:

KP. ἴστω Γοργοφόνα. *ION* τί τοῦτ' ἔλεξας;

Creusa Q Q Q WWQ (hem) *Ione* WQ WQ Q (penth^{ia})

nel quale dalla complementarità tra un *hemiepes* pronunciato da Creusa e tra un pentemimere giambico di Ione, deriva un falecio con inizio dattilico, particolarmente solenne e da spiegarsi con la menzione della Gorgofone Atena: la presenza di dattili in un contesto giambo-docmiaco creava una certa disarmonia ritmica, una «associazione di contrasto» come è definita da Antonella Tibaldi, che generalmente era evitata, ma che, qualora presente, attirava l'attenzione del pubblico.³⁸

La donna, quindi, si esprime in forme docmiache, che risultano per lo più

sottolineare una differenza nelle esperienze femminili e maschili: mentre i ruoli della donna cambiano a seconda delle circostanze, l'uomo, nonostante tutto, resta sempre lo stesso.

³⁷ Vd. CERBO 1989.

³⁸ TIBALDI 2001, pp. 298-332.

legate alla narrazione della violenza e delle circostanze del parto: nella scena del riconoscimento, infatti, il passato non è mai del tutto superato, ma continua ad avere ripercussioni sul presente, determinando un'alternanza tra sentimento gioioso in relazione al presente e di estremo dolore relativo al ricordo del passato. Emblematico è il caso dei vv. 1474-1476, che costituiscono una sequenza interamente docmiaca:

οὐχ ὑπὸ λαμπάδων οὐδὲ χορευμάτων		
q r q wq q r q wq	2 do	
ὑμέναιος ἐμός, τέκνον,		1475
wr r q r	do	
ἔτικτε σὸν κάρα ³⁹		
wq wq wq UH	do kaib	

Senza fiaccole, senza danze,
le mie nozze,
o figlio, ti hanno generato.

e dei vv. 1453a e 1472a:

ἀπέβαλον πρόσω.		
wr q wq UH	do	
avevo perso le speranze.		
ἄλλοθεν γέγονας, ἄλλοθεν.		
q wq wr q wq U	hypodo cr <i>vel</i> cr hypodo	

altra è la tua origine, altra.

I metri docmiaci nella tragedia attica tendono ad accompagnarsi ad altre tipologie metriche: giambi, cretici, persino anapesti⁴⁰ e bacchei, presenti soprattutto nelle scene più patetiche e che spiccano nei versi 1446-1447:

ἰὼ ἰὼ λαμπρᾶς αἰθέρος ἀμπτυχαί,		1445
τίν' αὐδᾶν ἀύσω	2 ba wq q wq q	
βοάσω; πόθεν μοι	2 ba wq q wq q	
συνέκυρσ' ἀδόκητος ἡδονά;		
πόθεν ἐλάβομεν χαράν;		

³⁹ L'espressione σὸν κάρα, una perifrasi per il più semplice σέ, porta con sé una forte valenza emotiva: vd. LEE 1997 *ad v.* 1476.

⁴⁰ Le sequenze docmio-anapestiche e docmio-dattiliche sono state oggetto di studio di TIBALDI 2001 e TIBALDI 2002, e ricorrono in contesti di forte gioia o sentimenti intensi. Nell'amebeo comparirebbero, secondo l'analisi di Tibaldi, anapesti di lamento ai vv. 1494 e 1495 che rallenterebbero il ritmo sino al docmio di sole sillabe lunghe al v. 1496 con cui si chiude il discorso di Creusa.

Oh oh, vasti spazi del cielo luminoso,
 quale grido leverò,
 urlerò? Da dove
 mi proviene questo piacere inatteso?
 Da dove abbiamo ricevuto tale gioia?

Questi vv. 1445-1449 costituiscono l'esempio più chiaro degli strumenti di cui disponesse un personaggio tragico per esprimere la propria felicità: il periodo, organizzato in domande retoriche di estensione sempre minore, si apre con la particella esclamativa *ιὼ ιὼ*, che nel *corpus* euripideo ha un uso prevalentemente femminile⁴¹ ed è tipica di un linguaggio più impulsivo, meno controllato e poco razionale e prosegue poi con un'apostrofe al mondo naturale, anch'esso considerato indizio di un sentimento gioioso⁴². Ad accrescere la già esuberante gioia di Creusa, contribuiscono i bacchei dei vv. 1446-1447, associati a forti emozioni⁴³, come si verifica nella monodia strofica di Evadne nelle *Supplici* al v. 990 *τί φέγγος, τί ν' αἴγλαν* pronunciato poco prima dell'estremo gesto suicida e che è in responsione con gli ulteriori due bacchei del v. 1012. Questi accorgimenti si accompagnano a ulteriori espedienti di natura linguistica: un minore controllo sulla lingua determina l'omissione di particelle connettive tra *ἀύσω* e *βοάσω*, collegati in asindeto per una maggiore rapidità espressiva⁴⁴, la presenza esplicita di termini⁴⁵ attinenti alla sfera del *πάθος* (*ἡδονά* e *χαράν*) e l'innalzamento del tono di voce che doveva levarsi simile a un grido nel momento in cui Creusa pronunciò *τί ν' ἀύδαν ἀύσω βοάσω*, "quale grido leverò, urlerò".

Affinché lo spettatore partecipasse visivamente in maniera immediata al flusso emotivo degli attori, questi ultimi ricorrevano a un sapiente uso del corpo: esso era percepito come la rappresentazione sulla scena delle sottili relazioni e dei legami affettivi che intercorrevano tra i personaggi. L'amebeo di Ione e Creusa è, infatti, fittamente attraversato da espressioni verbali che presumiamo dovessero accompagnare i movimenti degli attori, rendendoli ancora più vividi.

⁴¹ Si contano solo quattro attestazioni in cui *ιὼ ιὼ* è pronunciato da individui di sesso maschile: nel *Ciclope* (v. 656) dal coro di satiri; nelle *Supplici* (v. 805) da Adrasto; nelle *Fenicie* (v. 1723) da Edipo; e nelle *Baccanti* (v. 580) da Dioniso. Per uno studio del linguaggio femminile in Euripide e per un uso di genere delle particelle esclamative, si vedano McCLURE 1995 e, più in generale in tragedia, MOSSMAN 2001.

⁴² Vd. SHISLER 1942.

⁴³ Vd. GENTILI, LOMIENTO 2003, p. 231: essi ricordano che anche D'Annunzio percepì la forza poetica della sequenza di bacchei e la rese in lingua italiana nella *Fedra* attraverso un settenario di ritmo bacchiaco. Un ulteriore esempio di bacchei impiegati a questo medesimo scopo si ritrova al v. 321 delle *Troiane* nel canto imenaico di Cassandra: *ἐς ἀύγαν, ἐς αἴγλαν*.

⁴⁴ MOSSMAN 2001 riconosce che in tragedia i personaggi femminili, nonostante Platone nel *Cratilo* (418c) riconosca alle donne la loro peculiarità di esprimersi in un linguaggio arcaico, apportano alcune innovazioni linguistiche e tra queste menziona l'irregolarità nella sintassi.

⁴⁵ Per uno studio delle parole legate semanticamente alla gioia, si vedano McDONALD 1978 e SULLIVAN 2000.

Madre e figlio recuperano qui l'affetto mancato e insperato attraverso gesti di avvicinamento dei volti, come precedentemente notato ai vv. 1438 e 1440, cui si aggiunge un'ulteriore attestazione ai vv. 1460-1461 pronunciati da Creusa:

νῦν δὲ γενειάσιν πάρα σέθεν πνέω
μακαριωτάτας τυχοῦσ' ἠδονᾶς,

ora respiro accanto alle tue guance
avendo in sorte la gioia più grande,

in cui la donna considera l'incontro col figlio e il poter respirare accanto alle sue gote la gioia più grande: anche il termine μακάριος⁴⁶, che definisce l'ἠδονή, contribuisce ad accrescere questo sentimento di gioia pervasiva. I due personaggi si abbandonano l'un l'altro in caldi abbracci, come al v. 1440, prima menzionato, e ai vv. 1443-1444:

ἀλλ', ὦ φίλη μοι μήτηρ, ἐν χεροῖν σέθεν
ὁ κατθανών τε κοῦ θανών φαντάζομαι.

O cara madre mia, io che ero morto non sono morto
e riappaio tra le tue braccia.

Non è un caso che il primo tra i duettanti a sentire l'esigenza di accorciare le distanze corporee sia proprio Ione, che in uno slancio di gioia non riesce a controllare i movimenti del corpo: il principale – e meno controllabile – mezzo attraverso cui Ione esprime la sua gioia è, infatti, il corpo, ma non è certamente l'unico: a questo medesimo scopo ricorre all'uso di vocativi affettuosi⁴⁷ (v. 1437 ὦ φιλάτη μοι μήτηρ, v. 1443 ὦ φίλη μοι μήτηρ) e di paradossi (v. 1444 ὁ κατθανών τε κοῦ θανών φαντάζομαι e v. 1453 μὼν οὐκ ἔχειν μ' ἔχουσα che testimonia la costante paura di Creusa di perdere il figlio una seconda volta, un timore frequente nelle scene di riconoscimento⁴⁸).

Il canto, di cui si fa portavoce Creusa, agisce da «aural focalizer», poiché induce lo spettatore a simpatizzare per il personaggio che si esprime in lirica, per le sue travagliate esperienze di vita e per il suo dolore e ha la duplice funzione

⁴⁶ Vd. SHISLER 1942.

⁴⁷ McCURE 1995 nota che i vocativi che includono anche l'aggettivo φίλος e il dativo μοι hanno un'incidenza più alta nei discorsi femminili in tragedia e la medesima caratteristica aveva già segnalato ADAMS 1984 nella commedia plautina e terenziana con l'espressione del nome al vocativo e del dativo *mi*, sebbene non manchino casi in cui l'espressione sia proferita da uomini (ad esempio, da Ione ai vv. 1437 e 1443). LEE 1997 *ad v.* 1437, sulla scorta di GREGOR 1957, denota i vocativi con φίλος come colloquiali, tipici di una manifestazione di affetto tra amici e tra individui coinvolti in processi di riconoscimento.

⁴⁸ Analoga sensazione si trova anche nell'*Ifigenia in Tauride* (v. 843), in cui Ifigenia teme di perdere definitivamente il fratello Oreste che stringe tra le sue braccia: vd. DE POLI 2017, p. 98.

di rivelazione della verità e di persuasione⁴⁹: Creusa, infatti, deve al tempo stesso raccontare in modo esaustivo come si siano sviluppati gli eventi passati e persuadere Ione che ciò che sta narrando è fedele al vero. La lirica è strettamente associata al concetto di verità: mai, infatti, i personaggi che cantano mentono, a differenza di quanto può accadere quando si recitano trimetri⁵⁰.

5. Conclusioni

Nell'annodare gli intricati fili del passato mitico colmo di dolore, del presente sovrabbondante di gioia⁵¹, in cui ancora le vicende dolorose riescono a trovare fessure in cui insinuarsi, e del futuro nel quale Ione seguirà le vie tracciate per lui dal destino⁵², i due personaggi fanno esperienza di un lungo processo di maturazione: essi reagiscono nel medesimo modo gioioso ed egualmente partecipato al riconoscimento, lasciandosi travolgere dall'onda delle emozioni, ma in parte sfruttano diversamente le elevate potenzialità della lingua e della metrica greca, sperimentando così quel sentimento insperato e inatteso che guiderà verso nuove esperienze madre e figlio, ormai sospinti non più da venti di tempesta, ma da brezze propizie.

Bibliografia

BARONE 1987

Barone Caterina, "L'ἄπειρα in Euripide. Terminologia specifica", *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 18, 1987, pp. 57-67.

BELAVAL 1965

Belaval Yves, "Ouverture sur le spectacle", in Dumur Guy (éd.), *Histoire des spectacles*, Paris 1965, pp. 3-16.

⁴⁹ Vd. KIM ON CHONG GOSSARD 2006, p. 29.

⁵⁰ Come nota KIM ON CHONG GOSSARD 2006, p. 41, Creusa nella sticomitia in trimetri, quando il riconoscimento non è ancora avvenuto, narra a Ione la violenza subita da Apollo come se fosse accaduta non a lei stessa, bensì a un'amica. La vergogna allontana la vicenda dal soggetto reale e questa narrazione induce Ione ad immedesimarsi nella storia che considera simmetrica alla sua (v. 359): vd. SUSANETTI 2007, p. 229.

⁵¹ Vd. WILLETTS 1973.

⁵² Il contrasto tra le tre dimensioni temporali, ognuna connessa a uno specifico stato d'animo (passato~dolore, presente~gioia, futuro~speranza nella buona sorte), emerge nei vv. 1456-1457 di Ione ([...] ἀλλὰ τὰπίλοιπα τῆς τύχης / εὐδαιμονοῖμεν, ὡς τὰ πρόσθ' ἔδυστύχει, "ma per il tempo futuro auguriamoci felicità, come nel passato siamo stati sfortunati"), in cui la congiunzione ἀλλὰ crea un forte senso di rottura e di contrasto tra il futuro incerto e il passato colmo di dolore. Vd. DENNISTON 1954, p. 10.

CAPONE 1935

Capone Gione, *L'arte scenica degli attori tragici greci*, Padova 1935.

CERBO 1989

Cerbo Ester, "La scena di riconoscimento in Euripide: dall'amebeo alla monodia", *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, 39.3, 1989, pp. 39-47.

CIANI 1974

Ciani Maria Grazia, *Phaos e termini affini nella poesia greca*, Firenze 1974.

COLE 1997

Cole Thomas, "The Ion of Euripides and its audience(s)", in Edmunds Lowell, Wallace Robert W., Bettini Maurizio (edd.), *Poet, public, and performance in ancient Greece*, Baltimore 1997, pp. 87-96.

CYRINO 1998

Cyrino Monica Silveira, "Sex, status and song: locating the lyric singer in the actors' duets of Euripides", *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 60, 1998, pp. 81-101.

DENNISTON 1954

Denniston John Dewar, *The greek particles*, 2nd edition, Oxford 1954.

DE POLI 2017

De Poli Mattia, "Iphigenia among the Taurians 725-901: A Study on the Recognition Scene in the Attic Tragedy", in De Poli Mattia (ed.), *Euripides. Stories, texts and stagecraft*, Padova 2017, pp. 85-100.

DE POLI 2018

De Poli Mattia, "Le scene di riconoscimento nelle tragedie frammentarie di Euripide", in Austa Luca (ed.), *The Forgotten Theatre. Mito, drammaturgia e tradizione del teatro frammentario greco-latino* (Atti del I Convegno internazionale "The Forgotten Theatre", Università degli Studi di Torino 29 novembre - 1 dicembre 2017), Alessandria, 2018, pp. 137-165.

DI BENEDETTO, MEDDA 1997

Di Benedetto Vincenzo, Medda Enrico, *La tragedia sulla scena*, Torino 1997.

DI MARCO 2009

Di Marco Massimo, *La tragedia greca*, Roma 2009.

DIGGLE 1981

Diggle James, *Euripidis fabulae*, I: *Supplices, Electra, Hercules, Troades, Iphigenia in Tauris, Ion*, Oxonii 1981.

FILENI 2007

Fileni Maria Grazia, "L' amebeo lirico-epirrematico in docmi e giambi nella tragedia greca", in Perusino Franca, Colantonio Maria (a cura di), *Dalla lirica corale alla poesia drammatica: forme e funzioni del canto corale nella tragedia e nella commedia greca*, Pisa 2007, pp. 129-157.

FRIEDRICH 1953

Friedrich Wolf H., *Euripides und Diphilos: zur Dramaturgie der Spatformen*, München 1953.

GENTILI, LOMIENTO 2003

Gentili Bruno, Lomiento Liana, *Metrica e ritmica: storia delle forme poetiche nella Grecia antica*, Milano 2003.

GREGOR 1957

Gregor Douglas B., “Ω φίλτατ”, *Classical Review* 7, 1957, pp. 14-15.

GUIDORIZZI 2001

Guidorizzi Giulio, *Euripide. Ione*, Milano 2001.

HALL 2006

Hall Edith, *The theatrical cast of Athens: interactions between ancient Greek drama and society*, Oxford 2006.

HEATH 1987

Heath Malcolm, *The poetics of Greek tragedy*, London 1987.

KIM ON CHONG-GOSSARD 2006

Kim On Chong-Gossard James H., “Female song and female knowledge in the recognition duets of Euripides”, *Bulletin of the Institute of Classical Studies* Suppl. 87, 2006, pp. 27-48.

KNOX 1979

Knox Bernard, *Word and action*, Baltimore, London 1979.

LEE 1997

Lee Kevin Hargreaves, *Euripides. Ion*, Warminster 1997.

McCLURE 1995

McClure, Laura K., “Female speech and characterization in Euripides”, in De Martino Francesco, Sommerstein Alan H. (a cura di), *Lo spettacolo delle voci*, II, Bari 1995, pp. 35-60.

MCDONALD 1978

McDonald Marianne, *Terms for happiness in Euripides*, Gottingen 1978.

MEDDA 1993

Medda Enrico, “Su alcune associazioni del docmio con altri metri in tragedia (cretico, molosso, baccheo, spondeo, trocheo, coriambo)”, *Studi Classici e Orientali* 43, 1993, pp. 101-234.

MIRTO 2009

Mirto Maria Serena, *Euripide. Ione*, Milano 2009.

MOSSMAN 2001

Mossman Judith M., “Women’s speech in Greek tragedy”, *Classical Quarterly* 51, 2001, pp. 374-384.

OWEN 1957

Owen Arthur Synge, *Euripides’ Ion*, Oxford 1957.

PELLEGRINO 2004

Pellegrino Matteo, *Euripide. Ione*, Bari 2004.

SANTÉ 2007

Santé Paolo, *Ione: i canti*, Pisa, Roma 2007.

SHISLER 1942

Shisler Famee Lorene, "The technique of the portrayal of joy in Greek tragedy", *Transactions of the American Philological Association* 73, 1942, pp. 277-292.

SULLIVAN 2000

Sullivan Shirley Darcus, *Euripides' use of psychological terminology*, Montreal, Kingston 2000.

SUSANETTI 2007

Susanetti Davide, *Euripide: fra tragedia, mito e filosofia*, Roma 2007.

TIBALDI 2001

Tibaldi Antonella, "L'associazione del docmio con i dattili nella tragedia attica di V secolo", *Studi Classici e Orientali* 47, 2001, pp. 298-332.

TIBALDI 2002

Tibaldi Antonella, "Associazione del docmio con l'anapesto nella tragedia attica di V secolo", *Studi Classici e Orientali* 48, 2002, pp. 99-162.

VOGT-SPIRA 2001

Vogt-Spira Gregor, "Euripides und Menander", in Zimmermann Bernhard (ed.), *Rezeption des antiken Dramas auf der Bühne und in der Literatur*, Stuttgart 2001, pp. 197-222.

WILLETTS 1973

Willetts Ronald Frederick, "Action and character in the Ion of Euripides", *The Journal of Hellenic Studies* 93, 1973, pp. 201-209.

ZACHARIA 2003

Zacharia Katerina, *Converging truths: Euripides' Ion and the Athenian quest for self-definition*, Leiden, Boston 2003.

ZEITLIN 1996

Zeitlin Froma I., *Playing the other: gender and society in classical Greek literature*, Chicago, London 1996.

ZIMMERMANN 1992

Zimmermann Bernhard, *Antike Dramentheorien und ihre Rezeption*, Stuttgart 1992.

Gioia simulata e gioia indotta. Il godimento della vendetta in Seneca tragico*

Luigi Di Raimo

ABSTRACT. This paper aims to examine the perverse form of joy produced by revenge, focusing the attention on three Senecan tragedies: *Thyestes*, *Medea* and *Agamemnon*. The analysis of the theatrical dynamics and that of the lexicon used by Seneca allows to distinguish different types of joy: a “sincere but induced joy”, that is born by the unawareness of reality and that is for this reason unstable and destined to despair (this is the case of *Thyestes*, Jason and *Agamemnon*); a “sincere but equivocal joy”, whose real motivations are disguised (like for Atreus and Clytemnestra, who are really happy to meet their relatives, but for other reasons than those they admit); a “simulated joy”, the *Medea*’s one, who hides her *furor* and pretends to be understanding and affable with Jason before killing their children; a “consequence-joy”, like for Cassandra in the *Agamemnon*, who benefits his death and explains it like a revenge for the whole Troy.

Se un qualche significato simbolico può essere attribuito all’origine delle parole, estremamente suggestiva appare la coincidenza che vede termini apparentemente lontani tra loro derivare da una comune radice, quasi fossero risultanti sorelle di una medesima madre. Sembra essere questo il caso dei termini latini *venus*, *venia* e *venatio*. Infatti, per quanto l’amore, il perdono e la caccia possano sembrare dimensioni tra loro non così prossime, i lessemi latini paiono riconducibili tutti ad una medesima origine. Alla loro base sembra vada riconosciuta la radice IE **wen* (o **venH*) “desiderare”¹. Che dal desiderio derivi la passione amorosa è risultato logico ed intuitivo²; che da esso possa nascere anche il piacere,

¹ Per la radice si veda RIX 2001, p. 682. Della corradicalità dei tre termini è certo DE VAAN 2008, p. 662.

² Per *venus* come derivato indubbio di **wen*, vd. WALDE, HOFMANN 1982, p. 753; ERNOUT, MEILLET

* Desiderio ringraziare il prof. Alfredo Mario Morelli per la pazienza e il rigore con i quali ha letto questo contributo, e la prof.ssa Lucia Degiovanni, dalle cui osservazioni in sede di convegno ha tratto spunto il paragrafo conclusivo. Un ultimo, fondamentale ringraziamento va alla mia amica e collega Silvia Onori: dalle chiacchierate con lei, dal suo supporto e dalla sua attenzione queste pagine hanno tratto impagabile giovamento.

inteso come ‘grazia’ concessa, e quindi il perdono, è un passaggio forse meno immediato ma certamente comprensibile (il perdono è un atto di indulgenza che chi è stato offeso compie nei confronti del proprio offensore)³; che dal desiderio, infine, si origini il bisogno del possesso, l’inseguimento dell’oggetto ambito e la ricerca della sua conquista è anch’esso un processo naturale⁴. Amore, caccia e perdono, al di là delle loro molteplici e differenti manifestazioni, scaturiscono quindi dalla medesima radice, etimologica e non solo: il desiderio.

Cosa accade però quando un legame affettivo viene tradito, quando la conquista non rivela i risultati attesi, quando l’offesa è talmente profonda da risultare imperdonabile? Il teatro di Seneca, forte della tradizione letteraria precedente, propone, problematizzandola, contestandola e svelandone la portata distruttiva, una risposta molto chiara. L’unico modo che l’uomo sembra conoscere per soddisfare il vuoto e il turbamento che prova è la vendetta. È attraverso di essa che tenta di risanare il torto subito, quasi che una ferita possa rimarginarsi solo infliggendone un’altra. Non a caso, uno dei lemmi che i Latini usavano per indicare la vendetta, almeno a partire da Livio, contiene in sé proprio il senso della ferita inferta all’offensore come atto di risarcimento: *ultio* è infatti associabile con molta probabilità ad *ulcus*, “ferita”, “pena fisica”⁵. Per quanto resti difficile sostenere una possibile connessione anche del termine *vindicta* con la radice **wen*⁶, è innegabile, come si vedrà, che esiste una comunione di elementi tra l’atto vendicativo e i termini già ricordati. Seppure, forse, non a livello etimologico, la vendetta si muove sullo stesso terreno dell’amore, della caccia e, in quanto sua negazione diretta, del perdono. Di questo desiderio di rivalsa ci si occuperà nelle pagine che seguono, concentrando l’attenzione su alcune figure capitali del teatro senecano, per le quali la sofferenza indotta attraverso la vendetta non è solo necessaria a riequilibrare i conti, ma diventa sorgente di

1985, pp.721-722 e DE VAAN 2008, p. 663.

³ Si vedano ERNOUT, MEILLET 1985, p. 719, i quali riconoscono la validità dell’etimologia ma sottolineano la distanza di significato tra “desiderio” e “favore”, come ricorda anche MILANI 1997, p. 15. Sul valore originario di *venia* come “favore”, “permesso”, si veda anche DE VAAN 2008, p. 661.

⁴ Per *venor* come derivato di **wen*, vd. *sub voce* WALDE, HOFMANN 1982, p. 750; ERNOUT, MEILLET 1985, p.721, e DE VAAN 2008, p. 662.

⁵ Vd. ERNOUT, MEILLET 1985, s.v., p. 743. Il termine più antico per indicare la vendetta nel mondo latino è invece *talio*, quel taglione che stabiliva già nel codice di Hammurabi e poi a Roma nella Legge delle XII Tavole di ripagare il torto ricevuto provocandone un altro di uguale misura.

⁶ DEVOTO 1958, pp. 111-113, considera questa ipotesi vedendo nell’etimo di *vindex* tracce dell’IE **wen*, ma l’ipotesi maggiormente accolta, sostenuta da ERNOUT, MEILLET 1985, p.737, e da DE VAAN 2008, p. 170, resta quella che vede nel termine uno sviluppo dell’espressione latina *vim dicere*. Il *vindex* (termine dal quale deriva il lemma *vindicta*) era nel diritto romano il rappresentante del reo chiamato a giudizio, il suo difensore. Da questo significato si sviluppa per estensione quello di “vendicatore, autore di una vendetta”, nel senso più comune del termine. Vd. MILANI 1997, p. 13.

una gioia⁷ senza pari, paragonabile, come vedremo, a quella di chi desidera, di chi ama, di chi caccia.

1. Tieste e Medea: gioie a confronto

1.1. Risus abundat in ore (st)ultorum.

Quando, all'inizio del secondo atto del *Tieste*⁸, Atreo fa il suo ingresso sulla scena, le sue sono parole di auto-rimprovero (vv.176-180). L'ira causata dai numerosi torti subiti dal fratello⁹ si è cristallizzata in un rancore che non ha ancora trovato adeguata soddisfazione. In una climax crescente di epiteti, giocata sull'insistita ripetizione di suoni nasali e vibranti, Atreo riconosce di essere un uomo vile (*ignavus*), indolente (*iners*), debole (*enervis*) e, cosa che egli considera la massima vergogna per un sovrano, accusa sé stesso di non essersi ancora vendicato (*inultus*)¹⁰. Alla rabbia si somma la paura che Tieste, non piegato dalle sofferenze dell'esilio, possa tentare nuovamente di strappargli il regno (vv. 199-201), in un condensato di timore, frustrazione e rancore che non vede altra via che la vendetta. L'azione che Atreo desidera compiere, perché possa adeguatamente risarcire l'affronto subito, deve rappresentare qualcosa di inaudito e al contempo memorabile per la sua crudeltà (vv.192-193 *quod nulla posteritas probet / sed nulla taceat*). Un desiderio che lo accomuna alla Medea senecana la quale, ferita per il suo amore tradito, il suo *furor* erotico, si abbandona al *furor* di una vendetta mai ancora osata, che per lei, esattamente come per Atreo, dovrà restare memorabile¹¹. Non a caso, in entrambe le vicende la vendetta segue le medesime strategie. Non basta uccidere con le armi, come accadeva, ad esempio, nei poemi omerici. Per Atreo e per Medea la vendetta deve comportare una distruzione ben più profonda, tanto che entrambi preferiscono alla morte dei propri offensori quella dei loro figli. C'è però in queste due vicende una importante differenza, che vale la pena sottolineare (oltre a quella che vede Medea fermarsi

⁷ Per una valutazione del concetto di gioia in Seneca filosofo, del quale non ci si occupa in questa sede se non cursoriamente, si rimanda a McVANE 2018.

⁸ Per una panoramica sulle emozioni in scena in questo dramma, restano fondamentali le riflessioni di SCHIESARO 2003, pp. 26-69.

⁹ Ai vv. 221-244 sono ricordati il tradimento con la moglie Eropè e gli inganni orditi contro di lui per ottenere il regno.

¹⁰ TARRANT 1985, p. 116, definisce questa successione di aggettivi una «snarling assonance» capace di restituire anche nel significativo l'atteggiamento auto-recriminatorio del tiranno. BOYLE 2017, p. 169, la considera «a brilliant alliterative, assonant, initially asyndetic, and rhetorically structured opening. Self-criticism is a regular feature of Senecan tragic monologues [...], but Atreus begins his role in the play with a truly exceptional, indeed dazzling, torrent of self-abuse, building a climax in *inulte*, 'unrevenged' – a state epitomizing the lack of manhood bemoaned. For Atreus, manhood and revenge are necessarily entwined».

¹¹ Così ai vv. 423-424 e 690-693.

all'infanticidio e Atreo, invece, proseguire fino alla preparazione del banchetto cannibalico). Il rancore di Atreo ha avuto anni per sedimentarsi e quindi la macchinazione della vendetta è passata per una elaborata e meditata costruzione; il dolore di Medea è invece fulmineo e lancinante, come improvvisa è la scelta del tipo di supplizio da infliggere al marito. Atreo, infatti, entra in scena al v. 176 e già ai vv. 277-278, durante il suo dialogo con il *satelles*, immagina Tieste mentre divora avidamente i suoi figli (*liberos avidus pater / gaudensque laceret et suos artus edat*) e proprio il pensiero della gioiosa ingordigia del fratello fa nascere in lui un sentimento di estrema gratificazione. Per raggiungere la stessa appagante consapevolezza Medea, in scena sin dall'inizio del dramma, deve invece attendere il v. 550 quando, rendendosi conto del grande amore che Giasone nutre verso i suoi figli (un tratto, questo, nuovo rispetto al modello euripideo) riconosce la via da intraprendere. Le sue parole *bene est, tenetur, vulneri patuit locus*, "bene, è in pugno, si apre la strada per ferirlo", che segnano l'avvenuta illuminazione, riflettono in parte quelle di Atreo ai vv. 279-280 *bene est, abunde est. Hic placet poenae modus / tantisper*, "bene, è abbastanza. Per il momento mi è gradito questo limite alla pena". La cifra distintiva di entrambi questi due personaggi risiede, quindi, nella volontà di concepire ed attuare un'azione ripugnante, della quale godere come di un bene. Un godimento che fingono entrambi, invece, di concedere a chi si preparano a distruggere.

Nel terzo atto della tragedia a lui dedicata, appare sulla scena Tieste, comprensibilmente diffidente. Nonostante la felicità di essere tornato in patria, uno strano presentimento lo porta a rimpiangere la vita da esule condotta finora, quando poteva dire di essere forte e appagato (v. 418 *fortis fui laetusque*). La *fortitudo* e la *laetitia* sono, nel linguaggio filosofico di Seneca, le virtù caratteristiche del saggio stoico, una figura con la quale Tieste, tornato a contatto con i beni del mondo, non può più identificarsi. La prima è la capacità di essere saldo e di fronteggiare qualsiasi situazione, anche la più difficile. La *laetitia*, invece, coincide con lo stato di serenità, di equilibrio, di appagamento che a tale atteggiamento si accompagna¹². Al suo arrivo Tieste sente di non essere più al sicuro, ma avverte un pericolo. Davanti alle sue esitazioni il figlio Tantalò chiede (v. 445):

Miser esse mavult esse qui felix potest?

perché preferisce essere sventurato chi invece può essere felice?

È una domanda che denuncia la diversa prospettiva dei due personaggi. Mentre nella *miseria* Tieste torna a vedere la possibilità di una vita appagante

¹² *Laetus* ricorre con il significato di "tranquillo" anche al v. 574, dove *laeta* è definita la città uscita dalla guerra, e al v. 526, dove invece descrive il sentimento con il quale Atreo si aspetta che il fratello accetti la sua proposta di condivisione del potere.

(al v. 427 aveva detto *esse iam miserum iuvat*, “porta giovamento l’essere sventurato”), Tantalo la considera un triste stato di privazione. Per il primo, che stoicamente disprezza potere e ricchezze, *miseria* e *felicitas* coincidono¹³, per l’altro essi costituiscono al contrario due mondi incompatibili, perché senza benessere non può esserci felicità¹⁴. Stessa dinamica nella *Medea*, dove la *felicitas* oscilla tra un rassicurante stato di prosperità e un costante pericolo. *Felix* è Giasone sia nell’augurio del Coro, che ora vede nel suo matrimonio con Creusa la vera possibilità di ricchezza (v. 105), sia nelle parole di Medea che, ripercorrendo in successione cronologica i momenti salienti della saga degli Argonauti, gli ricorda il successo guadagnato grazie al suo aiuto (v. 482); *felix* si autodefinisce anche Medea nella sua tirata retorica a Creonte, quando ripercorre le sue nobili origini (v. 217 *generosa, felix, decore regali potens*). Ma il benessere, proprio perché frutto di circostanze esterne e non identificabile con uno stato interiore, rischia continuamente di disgregarsi. Medea ha già perduto quanto aveva conquistato e Giasone e Creonte non possono non temere che accada altrettanto per loro. La paura originata dalla precarietà della propria *felicitas* si accompagna in loro alla credulità (*credula spes* la definisce Atreo al v. 295), aprendo così la strada alla distruzione. Tieste si arrende alle esortazioni del figlio Tantalo e si fida di Atreo, Creonte cede alle richieste di Medea, Giasone crede al suo improvviso ravvedimento. Si pongono così le premesse per la prima tipologia di gioia che caratterizza l’evoluzione delle due *pièce*, quella che potremmo definire una gioia ‘indotta’. Il sollievo che Giasone, Creonte e Tieste provano nasce infatti dall’illusione che la crisi generatasi sia passata, che i pericoli paventati siano ormai lontani e che tutto, finalmente, sembra potersi considerare risolto. La loro è una gioia infondata, sapientemente prodotta da Atreo e da Medea, le cui macchinazioni trovano terreno fertile in cui attecchire proprio nel bisogno che i loro offensori mostrano di credere che ogni astio sia stato finalmente deposto.

1.2. Ubi ultio gaudium est.

Quando Atreo vede il fratello e i due nipoti giungere alla reggia, come un cane che fiuta la preda (la similitudine è ai vv. 497-503) sente crescere l’eccitazione per la vendetta imminente. Questo paragone tra l’*ultor* e la fiera a caccia, oltre a sottolineare la bestialità di cui si carica Atreo, esplicita anche la comunione di sentimenti che caratterizza i due soggetti posti a confronto. Entrambi, preparando l’assalto, godono: è la gioia di chi pregusta la preda, di chi sente

¹³ Cf. v. 470 *immane regnum est posse sine regno pati*, “è un regno immenso poter vivere senza regno”.

¹⁴ Cf. vv. 442-443 *pater, potes regnare...summa est potestas*, “padre, tu puoi regnare...è il potere più grande”.

arrivare l'ora dell'appagamento¹⁵. Nonostante la fatica nel mascherarle (tanto forte è la passione che lo assale)¹⁶, Atreo si sforza di dissimulare le proprie intenzioni. Alla vista di Tieste esclama (v. 508):

Fratrem iuvat videre

che gioia rivedere il fratello¹⁷!

È significativo che il verbo *iuvare*, che definisce ciò che risulta gradito e che procura giovamento, caratterizzi il primo scambio di battute tra i due fratelli. Entrambi si mostrano infatti contenti di ritrovarsi e manifestano nel loro incontro una gioia assolutamente sincera. Non c'è falsità, come si potrebbe erroneamente supporre, neppure nelle parole di Atreo, che accoglie Tieste festante mentre si prepara a tradirlo; al contrario, egli è felice proprio perché sa di essere prossimo alla vendetta. Atreo simula le ragioni della sua eccitazione, ma non di certo il sentimento in sé. Il verbo *iuvare* che lo esprime compare associato al piano vendicativo già al v. 254 dove Atreo, nel suo dialogo con il *satelles*, rifiuta ogni forma di pietà e invoca per la sua vendetta la forma più esasperata di *furor*. Il cuore – aveva detto – arde di un furore non ancora abbastanza grande, il vero godimento è che esso si riempia di un *maius monstrum*, di un'azione fuori dall'ordinario¹⁸. Unica differenza tra i due passi, nei quali l'accezione positiva del verbo *iuvare* si carica di una sfumatura di perversione, è l'esplicitazione, al v. 254, di quanto taciuto e mistificato nell'incontro con Tieste, vale a dire l'intento vendicativo¹⁹.

¹⁵ La stessa osservazione vale anche per Medea. Il Coro di Corinto, che nel quarto canto descrive l'alterazione emotiva successiva alla consegna dei doni a Creusa e Creonte, paragona Medea (vv. 862-865) ad una tigre che vaga irrequieta nella foresta del Gange (v. 864 *cursu furente*), in una similitudine che da un lato sottolinea la brama violenta della donna, dall'altra prefigura la sua azione infanticida (*tigris Gangetica* è detta Procne in Ovidio, *Metamorfosi* 6.636-637). Allo stesso modo alla tigre del Gange, indecisa su quale delle sue prede gettarsi, è paragonato Atreo nelle parole del messaggero dei vv. 707-714, quando è in dubbio su quale dei figli di Tieste sacrificare per primo. A questa immagine se ne aggiunge poco dopo un'altra, ai vv. 732-743: qui Atreo è un leone d'Armenia incapace di controllare l'ira (cf. v. 735 *non ponit iras* e l'espressione in *Medea* 866 *frenare nescit iras Medea*): subito infatti ucciderà con la spada i suoi nipoti, come Medea farà con i suoi figli.

¹⁶ Cf. vv. 504-505 *cum sperat ira sanguinem, nescit tegi – tamen tegatur*, “quando l'ira spera nel sangue non riesce ad essere nascosta – tuttavia deve essere nascosta”.

¹⁷ Vd. NENCI 2002, p. 155, che traduce: “Mio fratello! Sono contento di vederlo”.

¹⁸ Vd. ancora NENCI 2002, p. 129, che traduce: “non è abbastanza grande il furore che brucia il mio animo, è bene che si riempia di una mostruosità più grande”.

¹⁹ Il verbo compare anche altrove nel dramma senecano, ma con intenzioni e suggestioni differenti. Al v. 218 esso è utilizzato nella sua accezione letterale, senza ironia o sottotesti: qui Atreo controbatte alle affermazioni del *satelles* e sostiene che la rettitudine, la devozione e la lealtà sono valori estranei al potere, dal momento che l'unico criterio che guida le azioni dei governanti è l'appagamento personale (*qua iuvat reges eant*, “i re si muovono a piacer loro”). Perverso, ma sincero nell'intenzione, è il suo uso al v. 254, mentre ugualmente perverso ma falsato nelle ragioni

Mentre quella di Tieste, quindi, si configura come una gioia sincera, ma imprudente, inconsapevole, indotta esclusivamente dalle rassicurazioni del fratello, quella di Atreo è sì una gioia sincera (giova davvero per lui il ritorno di Tieste), ma subdola, frutto di un piano nascosto. In questo senso Medea vive un'esperienza differente, costretta com'è a simulare e dissimulare continuamente le sue emozioni. Per riuscire ad attuare la sua vendetta, Medea deve occultare l'ira che ancora la invade e fingere il ravvedimento. Il dolore che la possiede dall'apertura del dramma e che fino al v. 543 si manifesta in un *furor* incontrollabile, non appena chiaritosi il progetto dell'infanticidio ai vv. 549-550, viene represso e messo tacere dall'immagine di moglie avveduta, comprensiva e pentita dei propri eccessi che Medea sceglie ingannevolmente di dare di sé. Sulla lotta tra il dolore della madre e l'orgoglio della moglie ferita inizia infatti ad imporsi con forza crescente il piacere prodotto dalla possibilità della vendetta. Lo dimostrano le parole della donna ai vv. 893-896, quando, ribattendo alla nutrice che la esorta ad abbandonare Corinto, Medea risponde decisa:

*Egone ut recedam? si profugissem prius,
ad hoc redirem. nuptias specto nouas.
quid, anime, cessas? sequere felicem impetum.
pars ultionis ista, qua gaudes, quota est?*

Io? Andar via? Se fossi già in esilio,
tornerei per questo: sono spettatrice di nozze nuove.
Perché, animo mio, indugi? Segui un impeto felice.
Quanta è questa parte di vendetta della quale godi?

Troviamo in questi quattro versi i segni della sadica, seppur ancora incompleta, soddisfazione di Medea davanti alla strage intrapresa. In questo passo, significativamente, Medea usa il verbo *gaudeo* proprio in riferimento alla *ultio* (v. 896), connotandola come fonte inesauribile di godimento. L'espressione sembra descrivere il progressivo annientamento di Giasone come generatore di un piacere fisico, paragonabile, stando ai versi successivi, a quello sessuale²⁰. La climax crescente di eccitazione e appagamento che caratterizza la parabola emotiva della donna permette, infatti, un suggestivo accostamento con quella dell'unione carnale, configurando la disperazione cui condanna il marito come l'apice del proprio *gaudium* erotico. Pur tra i turbamenti e l'orrore della strage commessa, si produce infatti in Medea un crescendo di piacere (v. 991 *Voluptas magna me invitam subit*, "un piacere immenso mi invade, pur se non voglio")

è la sua presenza al v. 508; al v. 715 esso indica, nelle parole del Messaggero, la volontà di Atreo di rispettare un ordine rituale nel sacrificio dei suoi nipoti. Atreo usa lo stesso verbo anche ai vv. 716 e 1101.

²⁰ Per il valore di *gaudium* come "piacere fisico o sensuale", vd. *OLD*, p. 829.2.

che la porta a desiderare, come in un atto carnale, di trarne un lento e progressivo godimento (v. 1016 *perfruer lento scelere*). A confermare la metafora, la sfumatura sensuale del termine *voluptas*²¹ e l'utilizzo del verbo *perfruor*, letteralmente "avere piena gioia", "godere appieno", applicabile anche all'esperienza amorosa²². Il *furor* erotico che domina Medea trova in questo modo una nuova declinazione e trasferisce l'appagamento dall'ormai impossibile unione sessuale con Giasone all'atto estremo della sua distruzione.

Un godimento simile, orgasmico, caratterizza anche la parabola emotiva di Atreo. Nella *rhesis* del Nunzio, che descrive, la preparazione del macabro banchetto, Seneca fa un uso insistente del pronome *ipse* (vv. 691, 693, 695). Tale ricorrenza è stata addotta come prova a sostegno dell'ipotesi che al sacrificio dei nipoti non fosse presente nessuno²³ o, al contrario, per suffragare quella opposta secondo la quale all'omicidio fossero presenti dei collaboratori, ma in veste esclusiva di testimoni²⁴. In realtà, che Atreo abbia agito da solo perché effettivamente solo o che lo abbia fatto pur potendo disporre di servitori e attendenti non sembra costituire una questione drammaturgicamente rilevante: si tratta in ogni caso di un'azione extra-scenica, raccontata, che non necessita di una ricostruzione sulla scena. L'uso reiterato del pronome *ipse* potrebbe essere considerato, invece, come un indicatore dello spirito con il quale Atreo agisce, più che come una spia testuale della situazione in cui il sacrificio avviene. Quando, nel secondo atto, il *satelles* aveva consigliato ad Atreo di vendicarsi semplicemente uccidendo il fratello, Atreo aveva risposto perentorio (v. 246):

de fine poenae loqueris; ego poenam volo.

tu parli della fine di un supplizio; io desidero il supplizio.

La morte costituisce una via troppo semplice, netta, che rischia di liberare dal dolore chi la subisce e di lasciare insoddisfatto chi la compie. La vera vendetta si realizza, invece, nel veder soffrire lentamente il proprio offensore, tentando di rendere quasi infinita la *poena* che si infligge, così da prolungare la gioia che se ne trae. In questa ambizione risiede l'*ethos* di questi personaggi. Nello svolgersi del supplizio, nel dipanarsi della sua preparazione si pregusta, infatti, il piacere perverso e autentico del proprio riscatto. In questo senso, *ipse* può

²¹ Vd. OLD, p. 2318.5: «sexual intercourse»; e FORCELLINI 1940, vol. IV, pp. 1034-1035.

²² OLD, p.1475, che menziona a riguardo Cicerone, *Epistole ad Attico* 3.17.3 *ut incolumes amore nostro perfruamur*; Ovidio, *Remedi d'amore* 537 *perfruer usque tua prohibente puella*; Apuleio, *Metamorfosi* 5.7 *mutuis amplexibus et...saviis sese perfruuntur*. Si veda anche la definizione del lemma in FORCELLINI 1940, vol. III, p. 648: *perfrui est plane frui, diu et constanter frui, omnem fructum percipere, potiri*.

²³ Così BOYLE 2017, p. 338.

²⁴ Così GIANCOTTI 1989, pp. 156-157.

essere inteso come una rivendicazione della volontà di Atreo di godere interamente del suo piano, di assaporare ogni singolo momento della sua attuazione. Per questo è lui ad uccidere i nipoti, lui a smembrarli, lui a cuocerli per servirli al padre. Lo conferma la secca affermazione del v. 907:

miserum videre nolo, sed dum fit miser.

non voglio vederlo infelice, voglio vederlo mentre infelice lo diventa.

Come per Medea, anche per Atreo sembra valere la legge del *perfrui lento scelere*, del godere di un delitto lento e progressivo. E così mentre Tieste si nutre con ingordigia (vv. 778-779) e serenamente si abbandona ignaro all'ebbrezza del vino (v. 781), gioendo di un sentimento figlio dell'inconsapevolezza²⁵, Atreo si prepara ad assaporare gli effetti della propria vendetta. Tieste è tranquillo (v. 898 *securus*) e dal volto gaudente (v. 899 *hilarique vultu*), secondo un'immagine opposta a quella del suo ingresso diffidente sulla scena. Ora sogna una vita serena in patria (v. 936 *redeant vultus ad laeta boni*), lontano dalle privazioni dell'esilio (v. 938 *veterem ex animo mitte Thyesten*), incredulo di tanta fortuna, come tutti gli infelici, che se pure accade che la sorte torni ad essere prospera, stentano a goderne (vv. 938-939 *proprium hoc miseros sequitur vitium, / numquam rebus credere laetis*; vv. 940-941 *redeat felix fortuna licet, / tamen afflictos gaudere piget*). Al completamento di questo stato di estasi manca solo la presenza dei figli. Tieste vorrebbe accrescere il piacere che prova (v. 974 *augere voluptatem*) semplicemente godendo con loro di un tale banchetto (v. 975 *cum meis gaudere felici datur*). Al pensiero scoppia addirittura in lacrime (vv. 943-944 e 950-967) e non sa neppure dire se pianga per dolore o per eccessiva gioia: vv. 968-969 *dolor an metus est? An habet lacrimas / magna voluptas?*. Sorprendentemente, infatti, la gioia e il dolore passano per le medesime manifestazioni. Si può svenire per una gioia eccessiva come per una insopportabile sofferenza, si grida di dolore come si urla di felicità e, come in questo caso, si versano lacrime di gratitudine e commozione come anche di profonda disperazione. La risposta arriva presto da Atreo, pronto per l'ultimo atto del suo pasto vendicativo (v. 894 *ultricem dapem*).

1.3. Mors tua, libido mea.

Le teste decapitate dei nipoti, che sadicamente egli getta sulla tavola (vv. 1021-1023), e la rivelazione sulla natura del macabro banchetto (v. 1034) svelano

²⁵ Il messaggero, commentandone l'immagine degradata a tavola, afferma che in una serie di atrocità tanto straordinarie, l'unico bene per lui è il non conoscere la verità (vv. 782-783 *in malis unum hoc tuis / bonum est, Thyesta, quod mala ignoras tua*). Il passaggio a questa inconsapevolezza, tratto imprescindibile dell'ironia tragica, è notevole, specialmente se considerata in relazione all'indugio mostrato da Tieste al suo arrivo. Tale passaggio avviene, tra l'altro, in assenza del figlio che tanto lo aveva spinto ad abbracciare la via del benessere rispetto a quella della *miseria*.

la realtà dei fatti. Davanti al dolore inconsolabile di Tieste, Atreo raggiunge l'apice della sua vittoria e gode del delitto compiuto (*quod me iuvat* dice al v. 1101). Il culmine della disperazione per uno diventa momento di massimo piacere per l'altro, in una dinamica di opposizione che, come per Giasone e Medea, mentre getta l'uno nell'abisso, porta l'altro a toccare le vette del cielo²⁶.

Nell'atto finale della vendetta, alla gioia indotta e a quella simulata si sostituiscono da un lato la disperazione di chi viene punito, dall'altro il godimento supremo del vendicatore.

Se la vendetta e il piacere che da essa deriva sono protagonisti dell'intero dramma, c'è ragione di credere che ad essi alludano già anche le parole della Furia ad apertura del *Tieste*. Quando, richiamando l'ombra di Tantalò tornato dall'oltretomba, essa incita alla follia e alla distruzione (vv. 40-47), passa in rassegna tutti gli *scelera* della casa di Pelope, sia compiuti che futuri: la vendetta di Atreo contro Tieste (vv. 40-41 *fratrem expauescat frater et natum parens / natusque patrem, liberi pereant male*), la nascita di Egisto dall'unione incestuosa di Tieste e sua figlia Pelopia (v. 42 *peius tamen nascantur*), il tradimento di Erope che tramò conto il marito Atreo e l'uccisione di Agamennone ad opera di Clitemnestra (questo il duplice riferimento ricavabile dall'espressione *infesta coniunx* che chiude il v. 42), la guerra di Troia cui gli Atridi presero parte (vv. 43-44 *bella trans pontum uehant / effusus omnes irriget terras cruor*). A queste si aggiungono – dice la Furia – le vittorie della *Libido victrix*. Il piacere diventa qui un personaggio capace di esultare sottomettendo a sé molti eroi (v. 45 *supraque magnos gentium...duces*) e causando la morte di ogni giustizia e la sovversione di ogni ordine (vv. 46-47 *et fas et fides / iusque omne pereat*).

Ora, il termine compare in Seneca per esprimere «nella maggioranza dei casi una colpa morale indicando la tendenza ad abbandonarsi ai piaceri fisici [...] o la volontà di costringervi gli altri quando si è in una posizione di potere [...]»²⁷. In questo senso esso si presta a definire tutte le forme in cui tale abbandono può manifestarsi: la gola, l'ubriachezza, l'avidità, la dissolutezza, il gioco²⁸. In Seneca tragico le occorrenze di *libido* sono otto, tendenzialmente tutte col valore di "passione fisica" e nel caso del *Tieste* il termine indica certamente il desiderio erotico dal quale scaturiscono l'adulterio di Tieste con Erope, il suo incesto con la figlia e l'unione illegittima di Clitemnestra con Egisto²⁹. Non è da escludere, a mio avviso, l'ipotesi che questo godimento vincitore, protagonista anche della vicenda di Atreo annunciata dalle parole della Furia, possa alludere anche al piacere altrettanto orgasmico prodotto dalla vendetta. Del resto, è que-

²⁶ La metafora è ai vv. 885-888.

²⁷ BORGIO 1998, p. 117.

²⁸ Si veda BORGIO 1998, p. 117, per le attestazioni dei singoli valori nell'opera senecana.

²⁹ BORGIO 1998, p. 118, vede in esso anche un riferimento alla «scatenata tendenza umana alla violenza».

sta la *Libido* che domina vittoriosa il dramma, distruggendo l'illusoria felicità assaporata (è proprio il caso di dirlo) da Tieste.

2. Agamennone: una vendetta su più fronti

Una riflessione a parte merita l'azione vendicativa che si sviluppa nell'*Agamennone* che, sulla scorta del precedente eschileo³⁰, mette in scena il ritorno dell'omonimo eroe e la sua uccisione ad opera di Clitemnestra ed Egisto. Più che sui due amanti, che agiscono per riscattare la morte di Ifigenia, mi sembra interessante in questa sede soffermare l'attenzione sulla figura di Cassandra. Giunta a Micene come bottino di guerra, la vergine figlia di Ecuba e Priamo, consacrata al dio Apollo di cui è profetessa, fa il suo ingresso sulla scena al v. 589 del dramma. Dopo un canto di lamento intonato dalla *turba tristis*³¹ delle schiave Troiane che la accompagnano, Cassandra si abbandona ad un delirio estatico, profetizzando la propria morte e quella del proprio padrone (vv. 752-754). Agamennone, ignaro del suo destino, è invece convinto di essersi lasciato alle spalle ogni sventura³²: *festus dies est*, "è un giorno di festa", sono le parole con le quali chiosa la sua esortazione alla gioia e con le quali si apre la serie delle successive ἀντιλαβαί con Cassandra. In questa espressione emerge tutta l'ironia tragica della scrittura di Seneca che, come nel caso di Tieste e di Giasone, colloca la rovina dei protagonisti in un clima di festa e recuperata serenità³³. Nel caso di tutti e tre i personaggi, del resto, la gioia nasce dall'ignoranza della realtà ed è supportata dalla rassicurante accoglienza dei propri vendicatori³⁴. In più, Agamennone non sembra cogliere il significato delle risposte di Cassandra. Mentre lui la esorta a gioire in un giorno di festa, lei gli ricorda prontamente che anche per Troia ne era sorto uno simile (v. 791b), quello che il Coro delle Troiane menziona ai vv. 627-648, descrivendo la città all'arrivo del cavallo³⁵.

Il parallelismo qui posto tra la sorte di Troia e quella di Agamennone resta come cifra caratteristica della lettura che della vendetta di Clitemnestra Seneca sceglie di dare in questo dramma. Il momento dell'assassinio è descritto per

³⁰ Sull'argomento si veda DEGIOVANNI 2004.

³¹ L'espressione, pronunciata da Clitemnestra, annuncia al v. 586 l'ingresso delle donne.

³² Ancora una volta, come già per Tieste e per Giasone, Seneca sembra introdurre, nel solco dell'ironia tragica che rende questi personaggi inconsapevoli e per questo destinati alla sventura, l'elemento di una *libido* smisurata, inconcepibile, inattesa. Essi si affidano ingordi ad una speranza irrealistica.

³³ Si ricordi che nella *Medea* la vicenda è addirittura collocata nel giorno delle nuove nozze di Giasone e Creusa.

³⁴ Si veda l'espressione con la quale il Coro troiano definisce Clitemnestra al v. 780 *festā coniunx*.

³⁵ I giovani gioiscono (vv. 638-639 *Troica pubes...gaudet*), le donne e gli uomini festeggiano (v. 644 *festae matres*; v. 645 *festi patres*), Ecuba stessa è felice (v. 648 *laeta est Hecabe*).

bocca di Cassandra, che vi assiste come unica spettatrice (v. 875 *spectemus*). In una triade verbale (v. 873 *video et intersum et fruor*), la profetessa descrive la nitidezza e l'appagamento della visione che le si profila dinanzi. Come già in Omero e Sofocle, ma diversamente dalle versioni di Eschilo ed Euripide, la scena si colloca durante un banchetto. Agamennone siede a tavola e Cassandra paragona quel momento all'ultimo pasto dei Troiani prima della distruzione (v. 876 *quales fuerunt ultimae Phrygibus dapes*)³⁶. Da Troia proviene la porpora che riveste il seggio di Agamennone (v. 877 *ostro lectus Iliaco nitet*), così come troiane sono le coppe d'oro in cui viene servito il vino (v. 878 *in auro veteris Assaraci*) e come di Priamo era stata l'armatura che ora adorna il corpo del re di Micene (v. 880 *Priami superbas corpore exuuias gerens*). L'accostamento tra le due vicende ed il coinvolgimento di Cassandra, spettatrice gaudente di quanto vede, donano un nuovo valore alla morte di Agamennone. Più che un atto necessario a vendicare il sacrificio di Ifigenia, l'omicidio sembra ripagare i vinti dei lutti subiti. Il senso di questa morte non si esaurisce tra le mura di Micene, ma riscatta tutte le sofferenze patite dal popolo sconfitto.

Per questo Cassandra si dice felice di essere sopravvissuta a Troia e di aver avuto così la possibilità di vedere la distruzione dei propri nemici. Il verbo con il quale descrive il proprio grato godimento è, non a caso, il verbo *iuvare*, replicato due volte al v. 1011, un verbo che già nel *Tieste*, come abbiamo visto, era posto a significare la gioia dovuta alla vendetta³⁷. Cassandra, quindi, gioisce di una morte che, seppur attuata da altri, riscatta sé stessa e il proprio popolo. La vendetta di Clitemnestra è un pegno pagato, oltre che ad Ifigenia, a tutta la Grecia³⁸. A questo si somma poi anche la dichiarazione dell'ombra di Tieste ad apertura del dramma, che nella morte di Agamennone ad opera di suo figlio Egisto vede riscattato anche il male ricevuto dal fratello Atreo, padre di Agamennone. Nell'atto dei due amanti si pareggiano quindi i conti di più figure: un figlio vendica il padre, una moglie vendica la figlia, una schiava vede finalmente vendicata la propria città. Un'unica azione che produce gioia e godimento su più fronti.

Bibliografia

BORGIO 2002

Borgio Antonella, *Lessico morale di Seneca*, Napoli 2002.

³⁶ Cassandra aveva già stabilito una correlazione tra il padre e il suo nemico, opponendo all'immagine di Agamennone che venera gli altari quella del padre caduto morto davanti ad essi. Cf. v. 792 AG. *Veneremus aras*. CA. *Cecidit ante aras pater*.

³⁷ Vd. TARRANT 1976, p. 361: «the conjunction of both, and the postposition of the second *iuvat*, effectively express the intensity of Cassandra's *Schadenfreude*».

³⁸ Vd. ancora TARRANT 1976, p. 334.

BOYLE 2017

Boyle Anthony J., *Seneca. Thyestes*, Oxford 2017.

DE VAAN 2008

de Vaan Michiel, *Etymological Dictionary of Latin and other Italic Languages*, Leiden, Boston 2008.

DEGIOVANNI 2004

Degiovanni Lucia, "Sui modelli nell'Agamemnon di Seneca: tre note testuali e interpretative", *Studi classici e orientali* 50, 2004, pp. 373-395.

DEVOTO 1958

Devoto Giacomo, *Scritti minori*, I, Firenze 1958.

ERNOUT, MEILLET 1985

Ernout Alfred, Meillet Alfred, *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*, Paris 1985⁴.

FORCELLINI 1940

Forcellini Egidio, *Lexicon totius latinitatis ab Aegidio Forcellini lucubratum, deinde a Iosepho Furlanetto emendatum et auctum nunc vero curantibus Francisco Corradini et Iosepho Perin emendatius et auctius melioremque in formam redactum*, Padova 1940.

GIANCOTTI 1988

Giancotti Francesco, *Seneca. Tieste*, I: *Atti I, II e III*, Torino 1988.

GIANCOTTI 1989

Giancotti Francesco, *Seneca. Tieste*, II: *Atti IV e V*, Torino 1989.

McVANE 2018

McVane Sam D., "Joy, Flow, and the Sage's Experience in Seneca", in Harris William V. (ed.), *Pain and Pleasure in Classical Antiquity*, Columbia 2018.

MILANI 1997

Milani Celestina, "Il lessico della vendetta e del perdono nel mondo classico", in Sordi Marta (a cura di), *Amnistia perdono e vendetta nel mondo antico*, Milano 1997, pp. 3-18.

NÈMETI 2003

Nèmeti Annalisa, *Lucio Anneo Seneca. Medea*, Pisa 2003.

NENCI 2002

Nenci Francesca, *Seneca. Tieste*, Milano 2002.

RIX 2001

Rix Helmut, *Lexicon der Indogermanischen Verben*, Wiesbaden 2001.

SCHIESARO 2003

Schiesaro Alessandro, *The passions in play. Thyestes and the Dynamics of Senecan Drama*, Cambridge 2003.

TARRANT 1976

Tarrant Richard J., *Seneca. Agamemnon*, Cambridge 1976.

TARRANT 1985

Tarrant Richard J., *Seneca's Thyestes*, Atlanta 1985.

WALDE, HOFMANN, 1982

Walde Alois, Hofmann Johann Baptist, *Lateinisches Etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg 1982.

Fra arte e natura: la gioia nella *Tempesta* di Shakespeare

Rosanna Camerlingo

ABSTRACT: In Shakespeare's *The Tempest* the future royal couple Ferdinand and Miranda on the one hand and Caliban, Prospero's disobedient subject, on the other, experience two forms of joy which Shakespeare opposes within a general reflection on Art and Nature. Ferdinand and Miranda's joy is included in a semantic area governed by the word *wonder* that pervades and occupies the political forefront of the play. Caliban's joy, instead, is unexpected and surprising. It springs from Caliban's free and intimate conversation with his island. To Ferdinand's bliss induced by Prospero's sumptuous, as well as evanescent masque, Caliban replies with a voluntary dreamy listening to the secret sounds of the island's living body. Caliban's words resonate with the poetic language often to be found in sixteenth-century mathematicians (Harriot, Kepler, Galileo) describing their enchanted joy stemming from their observation of the miracles of nature.

La *Tempesta* è probabilmente il dramma di Shakespeare dove più è presente la consapevolezza che tra teatro e politica c'è una affinità elettiva. Il primo spettacolo politico sta nell'incipit. Una terribile tempesta fa naufragare una nave che trasporta un gruppo di aristocratici. Sul ponte della nave, la più usata rappresentazione dello stato nel sedicesimo secolo, la nave del re – così chiamata nel testo: «kingship» – i marinai si danno da fare per non affondare, mentre gli aristocratici non solo disturbano il lavoro dei marinai ma danno prova della loro assoluta incapacità a guidare la nave. L'autorità della classe dirigente viene gravemente messa in questione dai marinai, che rivelano la sua impotenza a bordo e la sfidano:

if you can command these elements to
silence, and work the peace of the present, we will

not hand a rope more; use your authority¹
(1.1.21-23)

Messo alla prova, il Re si rivela di non possedere quei poteri soprannaturali sulla base dei quali, ancora all'inizio del diciassettesimo secolo, poteva legittimamente pretendere autorità sui suoi sudditi. «What cares these roares for the name of the King?»² (1.1.16-17), grida il nostromo innervosito.

Ma non è tutto. Quando, inesorabilmente la nave affonda, sono gli aristocratici ad abbandonare la nave per primi, venendo meno a quella virtù tradizionale, naturale questa volta, il coraggio, in base alla quale essi rivendicano una superiorità morale e quindi il comando su una popolazione ritenuta paurosa e bisognosa di protezione.

La nave si inabissa e con lei i marinai che rimangono e, come sapremo sopravvivranno senza che sia fatto loro alcun male. Gli aristocratici due volte imbelli e arroganti approdano su un'isola deserta. Non solo naufragati, anche ignobili.

Questa rivolta dei marinai contro l'autorità del re e della sua aristocrazia venne rappresentata a corte l'11 novembre del 1611 davanti a Giacomo I, il re che aveva insistito più di ogni altro sul suo potere *de iure divino*: «The State of Monarchy», disse in un famoso discorso al Parlamento il 21 Marzo del 1610, «is the supremest thing upon earth; for Kings are not only Gods lieutenants upon earth and sit upon God's and sit upon God's throne, but even by God himself they are called gods»³.

La scena successiva quindi non potrà che dare inizio a un'altra storia: il recupero e la restaurazione dell'autorità perduta. Si scopre infatti che questa tempesta e questo naufragio non sono altro che un prodigioso evento creato dal mago, studioso, duca di Milano, Prospero che ha perso il ducato, avendolo stoltamente ceduto al fratello Antonio, che ora si trova tra i naufraghi della nave.

Sapendo, a differenza dei suoi pari, come comandare sugli elementi, dunque Prospero ha tutti i titoli per pretendere la sua autorità sia sulla corte naufragata sia sugli abitanti dell'isola deserta su cui è stato confinato. In realtà è il mostruoso e terreno Caliban, il solo abitante dell'isola di Prospero, il solo suddito, come dirà lui stesso, rivendicando la proprietà dell'isola. Quest'isola è mia. E' una frase famosa soprattutto enfatizzata dagli studiosi di letteratura e storia postcoloniale.

¹ «Se riuscite a ordinare il silenzio agli elementi e a farli stare subito tranquilli, noi non tocchiamo più una fune». Tutte le citazioni di *The Tempest* nel testo fanno riferimento alla edizione SHAKESPEARE 2000. Le traduzioni fanno riferimento a quella di Agostino Lombardo per l'edizione Garzanti, Milano 1984.

² «Che importa il nome di Re a questi marosi urlanti?». Vd. NORBROOK 1992.

³ JAMES I, p. 308: «Lo stato della Monarchia è la cosa migliore che c'è sulla terra; perché i Re non sono solo i luogotenenti di Dio sulla terra e siedono sul trono di Dio ma sono essi stessi chiamati da Dio dei».

Sull'isola, Prospero continua a usare la sua magia per riportare la corte all'obbedienza e riprendersi il posto usurpato. La magia è la sua Arte e la sua azione politica. La potenza dei suoi prodigi è tale che gli aristocratici – che sono più creduloni di ingenui ragazzini, come dice Gonzalo, il più mite del gruppo – sono ridotti a timore e terrore, costretti a credere l'incredibile e di conseguenza ad obbedire. La mente di Prospero produce visioni mostruose e minacciose. Il re di Napoli, Alonso è atterrito:

O, it is monstrous, monstrous:
 Methought the billows spoke and told me of it;
 The winds did sing it to me, and the thunder,
 That deep and dreadful organ-pipe, pronounced
 The name of Prospero: it did bass my trespass.
 Therefore my son i' the ooze is bedded, and
 I'll seek him deeper than e'er plummet sounded
 And with him there lie mudded⁴.
 (3.3.95-102)

Gli incantesimi di Prospero funzionano: «My high charms work/ And these mine enemies are all knit up/ In their distractions: they now are in my power»⁵ (3.3.88-90). Anche le spade (simbolo della tradizionale forza della nobiltà) dei suoi nemici, sguainate contro le minacciose visioni, perdono peso e forza: «Voi stolti», dice Ariel, l'esecutore materiale delle fantasie di Prospero, «the elements, / Of whom your swords are temper'd, may as well / Wound the loud winds»⁶ (3.3.60-65). La forza di Prospero invece, non è fatta della materia pesante delle spade dei suoi nemici. I suoi prodigi trasformano le sue visioni aeree in potere⁷ e costringono all'obbedienza senza usare violenza. Per recuperare il regno perduto Prospero dunque fa quello che i re assoluti fanno nel XVII secolo; agire sui sensi dei loro sudditi: «To work mine ends upon their senses»⁸ (5.1.53). Per Robin Kirkpatrick, Prospero «bears an uncanny resemblance to the Machiavelian absolutists who [...] are virtuosi of the *arcana imperii* and the *coup d'état*. In this case Prospero's magic would lie in a knowledge of political needs and in the exercise of appropriately impressive illusionism. His repeated *coups de théâtre* might in this case be read as recurrent *coups d'état*»⁹.

⁴ «Oh, è mostruoso, mostruoso. Mi è sembrato che le onde parlassero e me lo ripetessero. Me lo cantavano i venti, e il tuono, cupa e tremenda canna d'organo, pronunciava il nome di Prospero e con le note più basse denunciava il mio delitto. Ecco perché mio figlio è sepolto nel fango, e io lo cercherò più in fondo di quanto mai scandaglio si sia spinto e assieme a lui giacerò nel fango».

⁵ «Questi miei alti incantesimi agiscono e questi miei nemici sono tutti presi nella rete della loro follia. Ora sono in mio potere e lì nella pazzia li lascio».

⁶ «Il metallo con cui le vostre spade sono temprate potrebbe ferire i venti urlanti».

⁷ Vd. MARIN 2005, p. 56.

⁸ «Agire per i miei fini sui loro sensi».

⁹ KIRKPATRICK 2000, p. 88: «Rassomiglia sinistramente a quei principi macchiavelliani del

I sudditi di Prospero saranno infine addomesticati, autorità e ordine verranno ristabiliti. I suoi trucchi saranno interpretati come miracoli e confermeranno l'origine divina e quindi legittima della politica di Prospero.

L'ultimo dei prodigi creativi di Prospero, però, non vuole spaventare né minacciare. Esso fa parte di un progetto politico che intende unire regno di Napoli e di Milano, attraverso il matrimonio della figlia Miranda e di Ferdinand, figlio del Re di Napoli Alonso, entrambi sopravvissuti al naufragio della nave messa in pericolo da Prospero. Per condurre in porto il suo progetto, Prospero prepara un masque sontuoso per i due eredi. È il culmine della sua Arte politica. Questo è il prodigio più ricco e visivamente più potente. Cerere, «the most bounteous lady», la dea della ricca varietà di una “orgogliosa natura”, dea della fecondità della terra coltivata è invitata da Iride, il messaggero colorato di Giunone, la dea regale della luce e del parto, a partecipare alla celebrazione dei due amanti.

Abbondanza e colori, fertilità e magnificenza si alleano e sono intimamente intrecciate in questo dialogo tra Cerere, Iride e Giunone. Le tre dee rispettano pienamente la loro rappresentazione tradizionale, così come si trovava nell'opera di Vincenzo Cartari tradotta in inglese nel 1599 con il titolo di *The Fountain of Ancient Fiction*, oppure, si potevano trovare nelle descrizioni di Ovidio nelle *Metamorphosis*. Iris è la dea più appropriata nel masque: il suo arcobaleno è il simbolo tradizionale della pace dopo la tempesta; i suoi colori brillanti tracciano il cammino che porta al Paradiso. All'arcobaleno è affidato il compito di abbagliare gli occhi. L'effetto visivo è quello di un vivido e luminoso paesaggio pastorale che promuove pace, armonia e fertilità.

Questa è l'immagine che la coppia è invitata a contemplare in silenzio: «No tongue! All eyes! Be silent» (4.1.59). L'insistenza di Prospero sul silenzio sembra volere produrre un effetto ipnotico sulla coppia di promessi sposi.

La reazione di Ferdinand è quella che Prospero si aspetta: «This is a most majestic vision, and / Harmonious charmingly»¹⁰ (4.1.117-118). Ferdinand riconosce l'incantevole e armonioso spettacolo come spettacolo, non come spaventevole visione. E tuttavia, e proprio per questo, rischia di essere inghiottito dal meraviglioso spettacolo:

Let me live here ever! So rare a wond' red father and a wise
Makes this place Paradise¹¹
(4.1.123-124)

diciassettesimo secolo [...] che sono virtuosi degli *arcana imperii* e *coup d'état*. In questo caso la magia di Prospero consisterebbe in una conoscenza delle necessità politiche e nell'esercizio di un illusionismo appropriatamente scioccante. I suoi ripetuti colpi di teatro potrebbero in questo caso essere letti come ricorrenti colpi di stato”.

¹⁰ “Questa è una visione regale e magicamente armoniosa”.

¹¹ “Fatemi vivere qui per sempre: un padre così prodigioso e così saggio rende questo luogo il paradiso”.

La colorata immagine caleidoscopica è irresistibile. Per Ferdinand (il quale, bisogna ricordare era stato il primo a saltare dalla nave nella tempesta, dando a Prospero buone ragioni per chiamarlo spia e traditore, e quindi va rieducato) Prospero è padre raro, saggio, e prodigioso. Così il re francese Enrico IV si riferiva a James: «the wisest fool in Christendom»¹². E fu James stesso a definirsi «a loving nourish father»¹³. L'allusione deve essere apparsa ovvia al contemporaneo pubblico aristocratico: Prospero è James il mago, che mostra il suo masque al suo erede designato. «Ghost of absolute power»¹⁴, come Louis Marin chiama le feste reali nel XVII secolo, Il masque di Prospero è un rituale con cui il sovrano conferma e intensifica la sua presa sull'affettività dei suoi sudditi. «All the masque's energies draw the spectator into such a golden world», scrive Gillman, «sealed off from all perturbation and flaw, regulated by the perfect patterns of the dance, visually stunning, and insofar as that world is conceived to be both a projection and reflection of the royal mind, an image of the court basking in its own glory-massively narcissistic»¹⁵.

Da questo quadro risplendente di luce e armonia, tuttavia, viene bandita volontariamente la presenza di Venere e Cupido. Perché, infine, il compito educativo del masque non consiste nel far penetrare negli occhi dei promessi sposi una nuova saggezza politica (come dovrebbe essere) ma nel congelare l'«ardore» di Ferdinand: «la sua libido» (4.1.54-56). È un punto su cui Prospero insiste con molta energia. Niente sesso nel Paradiso terrestre. Il piacere di quel masque dunque si ottiene a spese dei capricci di Venere e Cupido la cui scandalosa compagnia («scandal'd company») Cerere ha rinnegato («has forsworn»). L'eros del masque di Prospero, scrive Stephen Orgel, «includes no lust, its natural cycle includes no winter»¹⁶. Nella eterna primavera che Prospero rappresenta per la giovane coppia, Venere e Cupido vengono banditi.

A differenza dei suoi compagni di sventura, Ferdinand, inoltre, si fa ingannare volentieri dai prodigi di Prospero: non ne è né intimidito né spaventato. Egli non crede nella visione: semplicemente gli piace. Riconosce il masque come masque, accetta il legame emotivo che il sovrano/padre gli offre, ed è piacevolmente incantato dall'armonioso, colorato, sfarzoso spettacolo neoplatonico. Forse troppo. A giudicare da come va a finire.

Il dialogo tra la «many-colour'd messenger» Iris e la «most bounteous lady»

¹² Vd. McELWEE, 1958

¹³ JAMES I, p. 24: «un amorevole padre e protettivo».

¹⁴ MARIN 2005, p. 262: «Spiriti di potere assoluto».

¹⁵ GILMAN 1980, p. 219: «Tutte le energie del masque trascinano lo spettatore nel mondo dorato, protetto da ogni turbamento, regolato dallo schema perfetto della danza, stupendo dal punto di vista visivo, e nella misura in cui quel mondo è concepito per essere sia una proiezione e una riflessione della mente regale, esso è una immagine della corte che si compiace nella sua stessa gloria massicciamente narcisistica».

¹⁶ ORGEL 1987, p. 50: «non include lussuria e il suo ciclo naturale non prevede l'inverno».

Ceres, tra i colori meravigliosi e l'infinita ricchezza della natura, la danza armoniosa, sono bruscamente interrotti dall'improvvisa irruzione nella mente di Prospero della congiura del deforme Caliban, il ribelle e incredulo suddito, l'irridente candidato allo stupro di Miranda, la bestia ineducabile: «I had forgot that foul conspiracy of the beast Caliban and his connfederates»¹⁷ (4.1.139-140). È questo Caliban che interrompe l'estasi di Ferdinand e Miranda. Il magnifico spettacolo creato per loro collassa rumorosamente a causa dell'inevitabile intrusione della vita materiale del corpo politico. Essa introduce la forza della lussuria e l'oscurità del desiderio nell'etereo disegno ficiniano.

L'imponente rappresentazione dell'ordine del re svanisce, «with strange, hollow, and confused noise»¹⁸ (4.1.140): gli spiriti chiamati a recitare sono fatti improvvisamente scomparire «These our actors», Prospero spiega a uno sconcertato Ferdinand:

were all spirits and
 Are melted into air, into thin air:
 And, like the baseless fabric of this vision,
 The cloud-capp'd towers, the gorgeous palaces,
 The solemn temples, the great globe itself,
 Ye all which it inherit, shall dissolve
 And, like this insubstantial pageant faded,
 Leave not a rack behind. We are such stuff
 As dreams are made on, and our little life
 Is rounded with a sleep¹⁹.
 (4.1.148-158)

L'erede designato di Prospero, è dis-incantato, (liberato dalle catene dell'incantesimo), e informato della natura puramente artificiale dell'Arte di Prospero. Gli viene detto che ciò che vede non è un paradiso in cui vivere, che quel paradiso è una finzione senza vita, fatta della stoffa dei sogni.

Qui Prospero rivela a Ferdinand non solo la natura senza sostanza delle sue visioni, ma anche i segreti della sua arte potente e la natura infondata del suo potere. Gli rivela i suoi *arcana imperii*. Gli rivela che i fondamenti trascendentali del potere regale sono finti e collassano: «solemn temples», «gorgeous palaces», «cloud-topped towers», persino l'esistenza, tutto andato. Il potere di Prospero si è rivelato «baseless»: letteralmente un potere con nessuna base, illegittimo.

¹⁷ «Avevo dimenticato la vile congiura del bestiale Caliban e dei suoi complici».

¹⁸ «Con uno strano, cupo o confuso rumore».

¹⁹ «Questi nostri attori, come ti avevo detto, erano tutti spiriti e si sono dissolti nell'aria, nell'aria sottile. E come l'edificio senza fondamenta di questa visione, le torri ricoperte dalle nubi, i palazzi sontuosi, i templi solenni, questo stesso vasto globo, sì, e quello che contiene, tutto si dissolverà. E come la scena priva di sostanza ora svanita, tutto svanirà senza lasciare traccia. Noi siamo della materia di cui sono fatti i sogni e la nostra piccola vita è circondata da un sonno».

Esso è simile, in un certo senso, al regno utopico fantasticato dal buon Gonzalo, che ripete fedelmente l'utopia naturalistica trovata in uno dei saggi di Montaigne in difesa del mondo nuovo appena scoperto: «In the commonwealth I would by contraries execute all things; for no kind of traffic / Would I admit; no name of magistrate; Letters should not be known; riches, poverty ...»; «all men idle, all; / And women too, but innocent and pure»²⁰ (2.1.145, 150-152). Nel suo masque, scrive Stephen Orgel, Prospero presenta «his own version of Gonzalo's utopia, a vision of orderly nature and bountiful fruition»²¹.

Il suddito ribelle Caliban d'altra parte, è il solo il personaggio che sa che i movimenti segreti dell'isola non sono prodigi soprannaturali ma l'espressione libera e indipendente di un corpo animato. Non l'effetto dell'Arte di Prospero, i suoni dell'isola di Caliban sono i respiri di una creatura vivente:

the isle is full of noises,
Sounds and sweet airs, that give delight and hurt not.
Sometimes a thousand twangling instruments
Will hum about mine ears, and sometime voices
That, if I then had waked after long sleep,
Will make me sleep again: and then, in dreaming,
The clouds methought would open and show riches
Ready to drop upon me that, when I waked,
I cried to dream again²².
(3.3.133-141)

Così Caliban omaggia la sua isola. Questa isola non ha niente a che fare con la strana, mostruosa spaventosa isola inventata da Prospero per ingannare e costringere la sua corte a obbedire. Questa è un'isola fertile e generosa i cui segreti Caliban offre ai nuovi padroni e a cui i nuovi padroni non badano: «And showed thee all the qualities o'th' isle, / The fresh springs, brine-pits, barren place and fertile»²³ (1.2.339-340). L'isola di Prospero è, come la natura baconiana, nominata, dominata, usata. Mi hai insegnato a nominare il sole e la luna, «the bigger

²⁰ «Nel mio Stato governerei eseguendo tutto contrariamente agli usi. Non ammetterei nessun genere di commercio, di magistrature neanche il nome. Le Lettere sconosciute, ricchezze, povertà»; «Gli uomini, tutti in ozio, tutti. E anche le donne, ma innocenti e pure».

²¹ ORGEL 1987, p. 64: «la sua versione dell'utopia di Gonzalo, una visione di una natura generosa e ordinata».

²² «Non devi avere paura. L'isola è piena di rumori, suoni e dolci arie che danno piacere e non fanno male. A volte sento mille strumenti vibrare e mormorarmi alle orecchie. E a volte voci che, pur se mi sono svegliato dopo un lungo sonno, mi fanno addormentare di nuovo, e poi sognando vedevo spalancarsi le nuvole e apparire ricchezze pronte a cadere su di me. Così svegliandomi, piangevo per sognare ancora».

²³ «E ti mostravo tutte le qualità dell'isola, le sorgenti d'acqua dolce, i fossi d'acqua salata, i luoghi sterili e quelli fertili».

light, and how the less, / That burn by day and night»²⁴ (1.2.337-338), ammette Caliban, ma sono io a conoscere la terra fertile, e le sorgenti d'acqua. Sono nato qui e per questo quest'isola è mia.

Non più al servizio dei fini politici del Re, l'isola di Caliban si muove spontaneamente, emette suoni autonomamente. Essa non inganna né sottomette chi la vede. Non un incubo, ma un sogno, non spaventa ma accoglie. Né il lungo sonno di Caliban è uguale alla perdita di coscienza del re di Napoli Alonso e del fedele Gonzalo, indotta dallo spirito Ariel mentre il *villain* Antonio e il suo complice Sebastian congiurano contro di loro. Il sonno di Caliban non mette in pericolo la sua vita, ma è l'alleato di una felicità sognante, un sogno ad occhi aperti tenacemente scelto: «when I waked / I cried to dream again».

L'isola di Caliban promette il paradiso a chi in lei si immerge, e offre i suoi segreti a chi fa lo sforzo di esplorarli. Essa rassomiglia a quella natura indagata dall'osservazione ammirata del matematico Thomas Harriot, l'eretico scienziato i cui rapporti con la natura l'altrettanto eretico Christopher Marlowe aveva messo sarcasticamente in competizione con quelli imparati in Egitto da Mosè e usati per comandare sul «rozzo» popolo degli ebrei: «Egli afferma che Mosè era soltanto un *Juggler* e che un certo Harriot, uomo di Sir Walter Raleigh, può fare più di lui». «Che per Mosè, allevato in tutte le arti degli Egiziani, fu cosa facile abusare degli Ebrei, che erano un popolo rozzo e grossolano»²⁵. Queste alcune delle «dannabili opinioni» attribuite al grande drammaturgo da Richard Baines, una spia dei servizi segreti inglesi. Dannabili e blasfeme perché Marlowe mette in competizione i miracoli della scienza e i miracoli della religione, e oppone l'uso della natura per scopi politici e la ricerca della verità nella natura. Così Shakespeare, al potere seduttivo dell'Arte politica contrappone il piacere della conoscenza della natura. Il piacere di Caliban immerso nel sogno della sua isola somiglia a quello che Harriot descrive scrivendo a Keplero: «Ti ho portato alla soglia della dimora della natura dove sono nascosti i suoi segreti. Se non riesci a entrarci perché è troppo stretta, astratti matematicamente e contraiti fino a diventare un atomo e così potrai entrare facilmente. E dopo che ne sarai uscito, mi racconterai delle meraviglie che hai visto»²⁶. Sorpresa e meraviglia, gioia ed estasi non sono prerogative dei miracoli artificiali creati dall'Arte dei re. L'estasi indotta ad arte è contrapposta alla gioia suprema della scoperta della vita nella natura. Gli occhi di Harriot non guardano, ma indagano, cercano, fanno appello a una immaginazione attiva. Come il sogno cercato da Caliban il ricco, naturale Paradiso, del tutto diverso dal paradiso artificiale creato e imposto da Prospero

²⁴ «E mi insegnavi a nominare la luce più grande e quella più piccola che bruciano di giorno e di notte».

²⁵ MACLURE 1979, pp. 36-38.

²⁶ JACQUOT 1952, p. 181.

per gli occhi di Ferdinand. Caliban ascolta attivamente le molte voci di una creatura vivente.

L'armoniosa conversazione con la vita segreta dell'isola è la ragione per cui Caliban non può essere ingannato dai trucchi di Prospero: «Let it alone, thou fool; it is but trash»²⁷ (4.1.224), grida mettendo in guardia Trinculo che è pronto a indossare gli abiti di scena che Prospero sparge nell'isola per adescare, sedurre e ingannare i nuovi amici europei di Caliban, e quindi sventare la loro congiura. L'analogia tra abiti di scena e strumenti politici mette a nudo il cattivo uso che la politica può fare dell'Arte. Ma il teatro/politica di Prospero non inganna né seduce questa cosa oscura intimamente radicata nell'anima dell'isola. Il più incredulo e resistente alla magia di Prospero, Caliban è il solo personaggio che sa che Prospero imbrogliava. L'illusione meravigliosa e spaventosa si rivela essere solo "stracci" («trash»): «rough magic» (5.1.50), "rozza magia", come Prospero stesso definirà infine la sua Arte prima di affondarla nell'abisso dei mari.

Il sogno di Caliban è di rimanere nella sua amata isola, la quale può del tutto fare a meno del sogno artificiale dell'utopia politica di Prospero. Per lui non si tratterà di imbrogliare gli uomini, o di sottoporre la natura al suo dominio, ma di trovare la felicità immergendosi in lei.

Bibliografia

GILMAN 1980

Gilman Ernest B., "Prospero's Inverted Masque", *Renaissance Quarterly* 33.2, 1980, pp. 214-230.

JACQUOT 1952

Jaquot Jacques, "Thomas Harriot's Reputation for Impiety", *Notes and Records of the Royal Society of London* 9, 1952, pp. 164-187.

JAMES I

James I, "A Speech To The Lords And Commons Of The Parliament At White-Hall, On Wednesday The XXI. Of March. Anno 1609", in Mcilwain C. H. (ed.), *The Political Works of James I*, Cambridge (Mass.) 1965.

KIRKPATRIK 2000

Kirkpatrick Robin, "The Italy of *The Tempest*", in Hulme Peter, Sherman William H. (eds.), *The Tempest and its Travels*, London 2000.

MACLURE 1979

MacLure Millar (ed.), *Christopher Marlowe: the Critical Heritage*, London 1979.

MARIN 1005

Marin Louis, *Politique de la représentation*, Paris 2005.

²⁷ "Lascia stare, idiota, sono stracci che non valgono niente".

McELWEE 1958

McElwee William, *The Wisest Fool of all Christendom. The Reign of James IV and I*, London 1958.

NORBROOK 1992

Norbrook David, “‘What Cares These Roarers for the Name of King?’: Language and Utopia in *The Tempest*”, in McMullan G. e Hope J. (eds.), *Renaissance Tragicomedy: Shakespeare and After*, London 1992, pp. ???.

ORGEL 1987

Orgel Stephen, “Shakespeare and the Cannibals”, in Garber Marjorie (ed.), *Cannibals, Witches and Divorce. Estranging the Reanaissance*, Baltimore 1987, pp. 40-66.

SHAKESPEARE 2000

Shakespeare William, *The Tempest*, edited by Virginia Mason Vaughan, Alden T. Vaughan, London 2000.

«Credi di aver riso mai tu?»
La gioia in *Come le foglie* da Giacosa a Visconti*

Chiara Pasanisi

ABSTRACT: The main goal of this essay is to investigate the value which is attributed to the joy in the comedy *Come le foglie* by Giuseppe Giacosa (1900). It will also examine the *mise-en-scène* of the play that Luchino Visconti made in 1954 in attempt to analyze the ways in which the expressions of joy are represented on stage. Particularly, an analysis of prompt-book will bring out the director's choices and the acting techniques which shape the joy on the stage, by depicting the social as well as the psychological aspects of each character.

1. Il trionfo di una commedia borghese

Lucio Ridenti, in un articolo apparso su *Il dramma* nel marzo del 1965, intitolato "Il rivoluzionario Giuseppe Giacosa", afferma che la sera del 31 gennaio 1900 al calare del sipario sulla prima rappresentazione di *Come le foglie*, il «commediografo di cinquantatré anni con barba e 108 chilogrammi di peso, noto ma non ancora celebre» riuscì a essere finalmente consacrato alla fama. Il primo febbraio del 1900 è dunque considerato dal critico un giorno «memorabile per la storia del teatro italiano» poiché Giacosa, scardinando la tradizione delle scene nostrane, fu paragonato a Henry Becque e la protagonista della sua commedia venne considerata un personaggio speculare alla ibseniana Nora di *Casa di Bambola*, tanto che «nessuna attrice italiana e straniera volle rinunciare

* Ringrazio Anna Sica per il supporto ricevuto e le preziose indicazioni fornitemi. La ringrazio altresì per avermi guidata nello studio del sistema di recitazione della "drammatica-metodo italiano". Ringrazio il Museo Biblioteca dell'Attore di Genova, in particolare Gian Domenico Ricaldone, per l'accoglienza ricevuta durante lo svolgimento delle mie ricerche. Ringrazio anche la Fondazione Gramsci di Roma, in cui è conservato l'Archivio Visconti, che ho potuto consultare durante la stesura di questo contributo. Un ringraziamento, infine, ad Anna Calabrò e Fabrizio Cittadini della Biblioteca del Dipartimento di Storia, Antropologia, Religioni, Arte e Spettacolo – sezione spettacolo "Giovanni Macchia" della Sapienza Università di Roma

a essere Nennele»¹.

Anche Silvio d'Amico descrive il debutto della commedia come «un trionfo», malgrado lo scetticismo degli attori, che qualche ora prima di esibirsi tentarono invano di persuadere Giacosa, con l'aiuto del direttore del *Corriere della Sera* Domenico Oliva, a non mettere in scena un testo «piatto» e «tutto dialoghi inconcludenti»².

Come le foglie segna il ritorno di Giacosa alla produzione drammaturgica dopo un intervallo di sei anni, confermando la sua vocazione, già manifestatasi in commedie quali *Tristi amori* (1887) e *Una partita a scacchi* (1871), a inscenare in chiave naturalista temi inerenti alla famiglia e in particolar modo alla crisi degli equilibri che ne determinano l'esistenza: il matrimonio e il rapporto padre-figli³. L'opera si inserisce a pieno titolo nel filone della commedia bor-

¹ RIDENTI 1965, pp. 62-63. Franca Angelini osserva che Henrik Ibsen ha assunto un ruolo particolarmente significativo nel Primo Novecento italiano, influenzandone la cultura, la società e la drammaturgia (ANGELINI 1988, pp. 5-13). Per Daniela Quarta, sebbene sia possibile individuare un «modello ibseniano» di dramma borghese che genera delle «pièce ambientate nella casa, più propriamente nel salotto», le commedie di Giacosa non ripropongono fedelmente questo modello, tutt'al più contengono «delle soluzioni drammatiche che possono alla lontana ricordare Ibsen» (QUARTA 1987, pp. 80-94). Roberto Alonge a tal proposito rileva che la drammaturgia giacosiana si sviluppa parallelamente a quella ibseniana, senza alcun tipo di filiazione, consolidandosi invece sotto l'influenza di alcuni esempi ascrivibili alla drammaturgia italiana, come Achille Torelli e la sua commedia *I mariti*, scritta nel 1867 (vd. ALONGE 2008, pp. 7-8). Per quanto riguarda invece il personaggio di Nora, protagonista di *Casa di bambola*, è importante la valenza che assume rispetto alla condizione femminile e ai processi di emancipazione relativi a essa. Laura Mariani, prendendo in esame le confessioni autobiografiche di Sibilla Aleramo, ha evidenziato come l'opera abbia orientato l'agire della scrittrice, la quale era solita portare sempre con sé la fotografia di Ibsen, poiché lo considerava il «simbolo della sua coscienza» (MARIANI 1987, p. 69). Dopo avere assistito alla rappresentazione di *Casa di Bambola*, la Aleramo decise infatti di lasciare la sua famiglia, composta dal marito violento e dal figlio, per trasferirsi da Milano a Roma, sperimentando l'autonomia e l'indipendenza. Nell'Italia del Primo Novecento, il dramma ibseniano incoraggia dunque le donne a compiere dei percorsi di liberazione per smarcarsi dalla loro condizione di subalternità. Ciò accade anche nel caso di Eleonora Duse, prima attrice che interpreta il personaggio di Nora sulle scene nostrane, nel 1881. L'incontro con Nora, determina infatti un «crescente impegno anticonformista» (MARIANI 1987, p. 74), che inizia a manifestarsi nella parabola artistica e umana della Duse già alla fine dell'Ottocento, culminando in progetti emancipazionisti come la Biblioteca delle attrici, fondata a Roma nel 1914 (per quanto riguarda tale esperienza si rimanda a SICCA, WILSON 2012).

² D'AMICO 1932, p. 14. Secondo la versione di Lucio Ridenti, gli attori, poco convinti delle reali possibilità di successo di *Come le foglie*, inizialmente chiesero ad Arrigo Boito e Giovanni Pozza, critico del *Corriere della Sera*, di convincere Giacosa a ritirare la commedia. I due non ebbero tuttavia il coraggio di farsi portavoce delle istanze degli attori, che furono costretti a esporsi in prima persona, con il supporto di Domenico Oliva. Giacosa fu irremovibile, chiese anzi a Giovanni Pozza di scrivere una recensione positiva della sua commedia, confidando nel successo che l'opera avrebbe potuto riscuotere.

³ Per un'analisi dell'attività drammaturgica e letteraria di Giuseppe Giacosa si rinvia in particolare a: ALONGE 1998; ALONGE 2008; BARSOTTI 1973; BARSOTTI 1998; CROCE 1914; DORONI 1998; GEDDA 2000; LAUTIZI 2014; NARDI 1949; RUMOR 1939. Anna Barsotti evidenzia che i temi già trattati da Giacosa nella sua produzione precedente, in *Come le foglie* vengono reimpiegati con «un diverso

ghese italiana, che fiorisce tra il Secondo Ottocento e gli albori del Novecento, considerato da Marco Praga «anacronistico» già nel 1922. Negli anni successivi all'Unità d'Italia, la borghesia in ascesa da un punto di vista politico e culturale, assurge a protagonista anche sulle scene teatrali, dove vengono rappresentate vicende fortemente incentrate sui rapporti familiari⁴. La forza della commedia giacosiana, e la causa del suo immediato successo, risiede soprattutto nella capacità di innescare, mediante la vicenda rappresentata, un meccanismo di rispecchiamento che coinvolge gli spettatori, i quali si riconoscono nel campionario di personaggi che vivificano la scena, nei loro tic, nel loro modo di pensare e di agire, nella loro dimensione caratteriale e psicologica:

Nel viavai dei piccoli personaggi giacosiani, in quel padre bue da lavoro, in quella madre civetta con velleità preziose, e anche in quella Nennèle, e moltissimo in quel Tommy, il pubblico del *Manzoni* di Milano si veniva ritrovando, scena per scena. Ogni battuta era afferrata, goduta, sottolineata; ogni uscita, approvata con mormorii di consenso. Perfino le prediche di Massimo furono acclamate; così evidenti erano agli spettatori le sue ragioni: mediocri e limitate, ma oneste [...]. Correva esattamente l'anno 1900; il secolo di chiudeva; la borghesia d'Italia, nella sua capitale borghese, riconosceva, con felice compiacimento, sé stessa⁵.

Giacosa dà forma a una “commedia della crisi”, crisi che investe la famiglia, i valori, gli equilibri precostituiti, i singoli personaggi che vivificano la scena, e infine la verità, che cede il passo a sotterfugi, menzogne ed espedienti. Si assiste al disgregamento delle certezze economiche e morali di un piccolo nucleo familiare, che rischia di andare in frantumi. Messi costantemente alla prova da una spirale di difficoltà, i personaggi di *Come le foglie* mostrano una predisposizione spiccata verso i sentimenti e le emozioni, lasciando da parte il razioicinio⁶. Gli spettatori, dunque, davanti a una verità scenica fondata su psicologie ben defini-

impegno», poiché le questioni su cui la commedia verte sono sia «intimistiche» che «di concreta e ampia moralità familiare» (BARSOTTI 1973, p. 243). Nell'introduzione alla sua monografia su Giacosa, l'autrice evidenzia inoltre che la critica letteraria dal Primo Novecento all'immediato Secondo dopoguerra – in particolare MURET 1906, CROCE 1914 e PETROCCHI 1948 –, non aveva riscontrato una continuità stilistica nella drammaturgia giacosiana, giudicata come sintomo di una «mancanza di personalità poetica dell'autore» che si misurava con generi disparati, configurandosi come un'«eco del secondo Ottocento» (BARSOTTI 1973, p. VII). Tuttavia, è riscontrabile una continuità tra le opere giacosiane per quel che riguarda i personaggi. Benedetto Croce, pur accusando Giacosa di essere un autore drammatico poco originale, nota una forte somiglianza, ad esempio, tra Nennele e Massimo, protagonisti di *Come le foglie*, e Jolanda e Paggio Ferdinando, a loro volta protagonisti di *Una partita a scacchi* (vd. CROCE 1914, ed. 1948, pp. 222-233).

⁴ Vd. D'AMICO 1963, p. 267. La commedia debutta il 31 gennaio 1900 al Teatro Manzoni di Milano a opera della Compagnia Di Lorenzo-Andò. Per una ricostruzione della messinscena e della sua ricezione critica si rimanda a CAMBIAGHI 2008, pp. 125-150.

⁵ D'AMICO 1932, pp. 14-15.

⁶ Vd. POZZA 1971, p. 308.

te e variegata, provano un «godimento» che, a detta di Giovanni Pozza, è la causa principale del successo che la commedia riuscì inaspettatamente a riscuotere:

La commedia vinse fin dalle prime scene; e continuò fra un “crescendo” di applausi. [...] Il pubblico pareva dominato da un fascino. Da quanto tempo non udiva un linguaggio sì ricco, preciso, musicale nella sua spontaneità! da quanto tempo non vedeva oltre la ribalta personaggi sì vari, interessanti, commoventi nella loro semplicità! Più che ammirazione quello del pubblico fu ieri uno squisito godimento. Tanto avida era la sua attenzione che a me parve che ogni spettatore ieri, dopo una troppa lunga attesa, si dissetasse a quella gran fonte di pensiero e di poesia che fluiva dalla scena. [...] L’applauso ebbe il calore di un ringraziamento. Il pubblico fu anche grato al poeta. La commedia sarà un esempio dirà agli autori che il segreto della vittoria è il segreto stesso dell’arte; che dal sentimento della bellezza può soltanto scaturire la forma della bellezza. Giacché il trionfo del nuovo lavoro non fu quello della abilità, dell’ingegnosità, dell’artificio; ma il trionfo del bello profondamente sentito e ingenuamente espresso⁷.

2. *Gaiezza e gioia*

Come *le foglie* vede protagonista la famiglia di Giovanni Rosani, un industriale vittima di un tracollo finanziario che è costretto a lasciare Milano per trasferirsi in Svizzera presso l’abitazione del giovane nipote Massimo. Di fronte alle difficoltà e al disgregamento del nucleo familiare, Nennele, la figlia di Giovanni, reagisce tentando il suicidio, tuttavia un incontro fortuito con il padre la distoglie da tale proposito e le consente di scoprire che Massimo si era precedentemente nascosto in giardino per vigilare sul suo destino e impedirle di compiere l’estremo gesto.

I personaggi della commedia, nel corso del suo andamento, sono spesso preda di svariate emozioni, fra queste la gioia assume una forte valenza morale, oltre che simbolica ed espressiva. Se a una prima lettura, *Come le foglie* non appare una commedia in cui la gioia sia un’emozione rilevante e sufficientemente presente, un’analisi più attenta può rivelare che la gioia assume invece un ruolo significativo, soprattutto per quanto riguarda le attitudini e la caratteriz-

⁷ POZZA 1971, pp. 313-314. Anche Benedetto Croce esprime un giudizio simile a quello di d’Amico e Pozza, poiché ritiene che il successo della commedia giacosiana derivò principalmente dalla capacità dell’autore di tratteggiare diverse tipologie di personaggi, rendendoli protagonisti di situazioni quanto più reali possibili: «nei drammi in prosa [di Giacosa] abbondano figurine, macchiette e scene, colte con verità e rappresentate con freschezza: specie nel *Come le foglie*, dove sono ottime tutte le parti che ritraggono il frivolo e pur piacente Tommy, la stupida e corrotta matrigna e i suoi corteggiatori: il che è non ultima cagione della fortuna di cui gode quel dramma» (CROCE 1914, ed. 1948, p. 237).

zazione psicologica e sociale dei personaggi, la loro etica, le loro predisposizioni d'animo e, solo infine, il loro agire. La gioia acquista altresì rilievo quando si configura come "emozione assente", poiché evocata e non realmente vissuta dai personaggi, vittime di una condizione esistenziale sfavorevole, che impedisce loro di provare tale emozione. Un'analisi di alcune scene della commedia potrà meglio esemplificare tali considerazioni.

Nella seconda scena del primo atto, che si apre in *medias res*, ossia quando i Rosani sono intenti a traslocare da Milano in Svizzera, vediamo Nennele scherzare con il fratello Tommy a proposito del nodo di una cravatta. Come si legge nella didascalia, mentre Tommy «sta annodandosi la cravatta», Nennele dice «a me», occupandosi del nodo. A quel punto la ragazza pronuncia una battuta in cui apostrofa se stessa come «domestico» e «cameriera»⁸, alludendo ironicamente al recente licenziamento della servitù, diretto effetto del tracollo finanziario. «Dì la verità, che ti diverte il genere»⁹, esclama allora Tommy, Nennele quindi risponde: «No, ma non ne muoio dal dolore»¹⁰. Pur essendo in procinto di lasciare la casa in cui è nata, e a cui sono legati tutti i suoi ricordi, insieme alle agiatezze a cui era da sempre stata abituata, Nennele non riesce a provare dolore e, naturalmente, neppure a divertirsi, situandosi emozionalmente in una zona neutra. Successivamente, nella quarta scena del primo atto, vi è uno scambio di battute tra Nennele e Tommy:

NENNELE [...] Ecco. Col papà devo mostrarmi allegra. [...] Sono qui da tre ore a dare delle disposizioni che mi sembrano mortuarie. Mi pare di seppellire la nostra casa [...].

TOMMY Come ti lasci abbattere!

NENNELE Oh. Abbattere! Ci vuol altro. Rattristare sì. Tanto tanto. Ho lasciato la mia camera per non entrarci mai più. Ho chiuso le finestre, ho sbarrato le imposte così buio che non sapevo più venir via. Ho avuto come un senso di paura nell'uscirne. Mi pareva di vedermi morta sul letto. C'era morta tutta la mia gioventù, il fiore della mia vita¹¹.

Le parole pronunciate da Nennele evocano un lutto, ossia un distacco irreversibile, causato dall'impossibilità di continuare ad abitare nella casa dove è cresciuta, simbolo della sua infanzia e della sua gioventù. Si manifesta una transizione dello stato emozionale del personaggio da quella che abbiamo definito come zona neutra, alla tristezza. La gioia, in questo frangente, ha la possibilità di essere presente solo in una duplice forma depotenziata: come ricordo, situandosi nel passato e ricollegandosi a elementi nostalgici, o nel futuro, divenendo

⁸ GIACOSA 1900, ed. 1921, p. 9.

⁹ GIACOSA 1900, ed. 1921, p. 10.

¹⁰ GIACOSA 1900, ed. 1921, p. 10.

¹¹ GIACOSA 1900, ed. 1921, p. 16.

una posa effimera che Nennele intende simulare al cospetto del padre, per non farlo preoccupare eccessivamente. In realtà, Giovanni spera che il trasferimento possa essere per la sua famiglia (soprattutto per sua moglie Giulia e suo figlio Tommy) un'occasione di cambiamento positivo. Se da un lato Massimo rappresenta un uomo semplice, che trova nel lavoro il suo riscatto sociale, i componenti della famiglia Rosani, invece, sono affetti dall' «abulia dei raffinati»¹², ossia da quelle predisposizioni d'animo e da quegli atteggiamenti che Massimo, nella nona scena del secondo atto, definisce «delicatezze astinenti»¹³. Tommy ha il vizio del gioco e rifugge la fatica e il lavoro, Giulia, la donna che Giovanni Rosani ha sposato dopo la morte della madre di Tommy e Nennele, vive al di sopra delle sue possibilità e per risolvere il problema dei debiti ipotizza di truffare i creditori, dimostrando di non avere scrupoli di carattere etico.

Il trasferimento non determina i cambiamenti auspicati da Giovanni: Tommy continua a giocare e rifiuta i lavori che Massimo gli procura, Giulia si diletta dipingendo insieme a due artisti del luogo e finisce con rubare una cornice di proprietà di Nennele per uno dei suoi quadri, così da poterlo vendere. Nennele, invece, si adopera dando lezioni di inglese ma davanti allo sfacelo esistenziale e morale della sua famiglia tenta il suicidio.

Sempre nella nona scena del secondo atto, si assiste a un dialogo in cui Massimo dissente dal modo in cui Tommy conduce la sua esistenza, rintracciando una connessione tra gli errori commessi e il benessere economico: «Se tu fossi nato povero, saresti riuscito un tale brav'uomo»¹⁴ afferma Massimo [Fig. 3]. E aggiunge:

MASSIMO Non ti parlo di dovere, ti parlo di felicità. Ma credi che ci sia paragone fra quello che ho goduto io della vita e quello che hai goduto tu? Ma soltanto la gioia di volere! E vincere! Altro che le gare del Tennis! Il vostro mondo è un guscio di noce. La vostra gaiezza sta in una bottiglia di champagne. Credi di aver riso mai tu? Di quel ridere che fa buon sangue e scarica il cervello come uno sternuto? Voi sorridete e deridete: ecco tutto. La vostra giocondità esce di piccola vena. La prosperità non vi rallegra, l'avversità vi atterra. Non ridete che della gente simile a voi. Dei dissimili, oggi non ridete più perché vi fanno paura. Noi ridiamo di noi, di voi, delle vicende prospere e delle avverse. Voi schiumate la pentola: il buon brodo sta in fondo. Vede più cose un merciaio ambulante nel giro della sua provincia, che voi nel giro della terra¹⁵.

Allorché Tommy esclama che questa è una «canzonatura della ricchezza»¹⁶, e Massimo risponde:

¹² CROCE 1914, ed. 1948, p. 222.

¹³ GIACOSA 1900, ed. 1921, p. 144.

¹⁴ GIACOSA 1900, ed. 1921, p. 148.

¹⁵ GIACOSA 1900, ed. 1921, pp. 148-149.

¹⁶ GIACOSA 1900, ed. 1921, p. 149.

MASSIMO Ma guardala lì fuori, la ricchezza. È lì, fuori della finestra.
Sono quei prati, quei boschi, quel lago e quei vigneti.
La ricchezza è delle cose¹⁷.

Massimo accusa Tommy di non essere capace di provare una gioia autentica, non essendosi mai trovato nella condizione di volere qualcosa e di ottenerla, egli non ha provato la gioia di «volere e vincere», tutt'al più ha sperimentato l'effimero compiacimento di aver vinto una gara di tennis. Una «gaiezza», appunto, che «sta racchiusa in una bottiglia di champagne». La gioia assume dunque una valenza morale ed è considerata un'emozione preclusa a coloro che vivono superficialmente, relegati in quella «abulia» che comporta l'incapacità di gioire e di ridere. Massimo, esponente di una media borghesia volenterosa e in ascesa, si ritiene capace di vedere la bellezza delle cose – a suo dire la vera ricchezza – e di gioirne. La gioia simboleggia dunque un godimento che è accessibile soltanto a coloro che conducono un'esistenza spontanea e viva, anziché cristallizzata in una condizione sociale apparentemente privilegiata ma in realtà penalizzante. In questo senso, lo sterile esercizio pittorico di Giulia, intenta a dipingere quotidianamente il Monte Bianco, si configura come il mero passatempo di una signora borghese che non vede in quel gesto una possibilità per catturare le suggestioni della bellezza ammirata (i prati, i boschi e i vigneti menzionati da Massimo) ma uno strumento utile per accumulare ricchezza materiale. In questo senso l'arte, o per meglio dire il gesto pseudoartistico, non è fonte di gioia ma soltanto di una «gaiezza» che sfocia in un entusiasmo superficiale e passeggero.

Anche Nennele, seppur diversa da Giulia e Tommy, sembra impossibilitata a gioire, scampato il suicidio infatti asserirà: «Nessun dolore, nessuna gioia, potranno mai vincere la dolcezza che provo in questo momento», considerando la dolcezza preferibile alla gioia¹⁸.

Il calo repentino del sipario sul finire della battuta in cui Nennele si rivolge a Massimo gridandogli «Vieni!» sembrerebbe inoltre decretare un finale sospeso, che non consente alla gioia di poter essere esternata appieno. Tuttavia, l'emozione è presente nella scena che precede l'ultima battuta di Nennele, una gioia contenuta nella didascalia che suggerisce a Nennele di pronunciare la sua penultima battuta con un'«esaltazione gioconda», suscitata dalla visione

¹⁷ GIACOSA 1900, ed. 1921, pp. 149-150.

¹⁸ A proposito di questo nucleo di personaggi principali, Barsotti osserva che «Nennele, con la sua sensibilità umbratile, è l'unica dell'antico nucleo familiare ad avvertire la necessità di adattarsi al nuovo stato, al nuovo ambiente [...]. Gli altri, Tommy e Giulia in particolare, non vivono realmente nel presente: la loro esistenza attuale è oppressa dal passato e dall'avvenire; è un intervallo, un periodo di esilio, dove la sola meta è il ritorno alla patria perduta. Rinunciano alla realtà del loro soggiorno in Svizzera e alla felicità di un vero incontro con la vita diversa, perché il ricordo del tempo passato incombe sulla noia della loro vita quotidiana. Si perdono nell'attesa di questo ritorno impossibile al passato, che deve essere nello stesso tempo il grande avvenire, mantenendosi stoltamente uguali» (BARSOTTI 1973, p. 245).

dell'ombra di Massimo. Giacosa nella scena finale di quello che è considerato il suo capolavoro affida la gioia a un paratesto, e quindi a ciò che verrà tradotto dalla mimica e dal tono della voce di Nennele, sfruttando in maniera sapiente lo specifico teatrale. Nennele si abbandona dunque per un istante alla gioia, dimostrando di essere diversa da Tommy: tale abbandono è fugace, momentaneo, cede immediatamente il posto alla dolcezza ma simboleggia tuttavia una speranza, consentendo a Nennele di configurarsi come un personaggio "vivo", se non del tutto speculare, almeno complementare a Massimo. Entrambi personaggi "positivi", capaci di provare gioia e di far provare «godimento» al pubblico, sfuggendo l'uno con veemenza e orgoglio, l'altra con pudicizia e garbo, da un'esistenza ipocrita e cristallizzata.

3. Come le foglie e il verismo scenico viscontiano

A distanza di cinquantquattro anni dal suo trionfante debutto sulle scene teatrali italiane, *Come le foglie* viene allestita da Luchino Visconti «con acume di indagine» e «palese intendimento di critica revisione»¹⁹. Il regista concepisce un allestimento che si inserisce nel solco di un'estetica teatrale realista, in cui gli oggetti di scena e i costumi, curati da Lila De Nobili, sono tutti afferenti – o ricalcano – quelli dell'epoca in cui la commedia viene scritta ed è ambientata, aderendo a una scelta estetica che trova le sue radici nella lezione scenica di Kostantin Stanislavskij, e in particolar modo nei suoi allestimenti cecoviani, ossia in quel teatro fondato sul «senso dell'esattezza storica» che Angelo Maria Ripellino apostrofa come «bottega delle minuzie»²⁰[Fig. 2; Fig. 4]..

¹⁹ VECCHI 1954, p. 33. La commedia debutta il 26 ottobre al Teatro Olimpia di Milano. Personaggi e interpreti: Giovanni Rosani (Salvo Randone), Giulia (Lina Volonghi), Nennele (Lilla Brignone), Tommy (Fabrizio Mioni), Massimo Rosani (Gianni Santuccio), La signora Lauri (Lina Paoli), La zia Irene (Vittorina Benvenuti), La signora Lablanche (Gabriella Giacobbe), Helmer Strile, pittore (Arturo Dominici), Un altro pittore (Virgilio Frigerio), Andrea, domestico (Aldo Talentino), Gaspere, domestico (Carlo Cataneo), Lucia (Elvira Bertone), Marta, cuoca (Ida Talentino), Un groom (Marzio Peyrani), Una bambina (Graziella Lunardon). Scene e costumi: Lila de Nobili. Gianni Rondolino rileva che l'espressione "verismo scenico" viene già ampiamente utilizzata negli anni Cinquanta in riferimento agli allestimenti teatrali di Luchino Visconti. In *Come le foglie* tale verismo si manifesta soprattutto per quanto riguarda gli oggetti di scena e i gesti degli attori; il regista opta infatti per una «trasposizione storica del testo», rappresentando i personaggi con veridicità, attraverso una «chiave di lettura critica [...] quasi inavvertibile» (RONDOLINO 1981, p. 333). Secondo Rondolino, questo metodo di approccio "verista" al testo prepara da un punto di vista teorico e scenico le future regie d'opera viscontiane. Nel 1955, quasi in simultanea rispetto all'allestimento di *Come le foglie*, infatti, prende vita uno degli eventi più emblematici del teatro italiano dell'immediato Secondo dopoguerra, ossia *La traviata* con protagonista Maria Callas nel ruolo di Violetta Valéry.

²⁰ RIPELLINO 1965, ed. 2002, p. 30. "Il teatro come bottega delle minuzie" è il titolo che Ripellino dà al primo capitolo del suo saggio sui maestri della regia nel teatro russo novecentesco, *Il trucco e*

Il realismo all'interno della messinscena sembra però riguardare prevalentemente aspetti scenografici piuttosto che interpretativi – e quindi emozionali. Il regista, come si legge nella cronaca dello spettacolo apparsa su «Il dramma», inoltre rimodella i personaggi «a sue particolari intenzioni»²¹. Gli attori, fra cui si annoverano Lilla Brignone nel ruolo di Nennele, Salvo Randone nel ruolo di Giovanni Rosani e Gianni Santuccio nel ruolo di Massimo Rosani, seppure «bravi tutti» risultano appiattiti in «una recitazione sommessa» e «pausata»²². Secondo Nicola Chiaramonte, critico teatrale de «Il mondo», Nennele da personaggio principale della commedia, interpretato nelle edizioni precedenti da primedonne quali Tina Di Lorenzo, Maria Melato e Andreina Pagnani, rimane nell'ombra e diviene «una immagine stinta ad arte, di giovinetta più riguardosa che tenera, più savia che seducente»²³.

Molti spettatori, dunque, «notano l'assenza della lagrimuccia di un tempo», laddove Visconti, per quanto riguarda la resa emotiva suggerisce agli attori toni «impressionistici», conferendo alla commedia un'aura moderna. Quando compare «il rischio del melodramma» il regista manda i personaggi «a sussurrare le tirate pericolose in un angolo del palcoscenico»²⁴, attenuando l'impatto viscerale delle emozioni.

La regia di Visconti, come osserva Giuseppe Lanza su *Teatro Scenario*, si distingue per una «esasperazione calligrafica» che tuttavia non riguarda il piano emotivo. Lilla Brignone, ad esempio, «se abbandonata al suo istinto avrebbe reso con più coerenza la figura di Nennele, dai toni quasi svagati del primo atto al singhiozzare convulso del terzo». «Il regista», osserva ancora il critico, «a furia di volere mettere in cornice ogni moto e ogni sillaba finisce a volte con l'alterare il disegno dei personaggi e il respiro dell'opera», svincolandolo da quella «temperie sociale» da cui essa deriva. «Certe smorzature della recitazione», fa notare infine Lanza, anziché comunicare «il senso di un'intimità ricca e misteriosa, hanno finito con l'irritare il pubblico», seppure «gli applausi alla fine dello spettacolo durarono a lungo e furono fervidissimi»²⁵.

l'anima. A proposito del realismo viscontiano, in particolar modo in riferimento agli allestimenti cechoviani, Luigi Allegri, a partire da alcune riflessioni di Gerardo Guerrieri, ha riscontrato che la scelta del regista di impiegare oggetti reali sulla scena, oltre a essere funzionale per la creazione di un ambiente che potesse agevolare l'interpretazione degli attori, amplifica i «valori simbolici» del testo drammaturgico, assolvendo a una funzione quasi straniante (ALLEGRI 2008, p. 87). Per un approfondimento sugli allestimenti cechoviani di Luchino Visconti si veda inoltre GERACI 2006, e gli scritti di Gerardo Guerrieri contenuti in GERACI 2006 a pp. 94-114. Per quanto riguarda invece la prima fase del teatro viscontiano, tutte le regie sono ricostruite e analizzate in MAZZOCCHI 2010.

²¹ VECCHI 1954, p. 33.

²² VECCHI 1954, p. 33.

²³ CHIARAMONTE 1955, p. 15.

²⁴ CHIARAMONTE 1955, p. 15.

²⁵ LANZA 1954, pp. 8-10.

Lo spettacolo, nonostante Visconti avesse modificato in parte il testo²⁶, soprattutto per quanto concerne il carattere dei personaggi e il loro modo di esprimere le emozioni, riscuote un grande successo. Con molta probabilità l'accoglienza favorevole da parte degli spettatori è determinata dalla capacità del regista di sapere adattare un'opera fortemente ancorata alla cultura del Primo Novecento alla sensibilità del pubblico italiano dell'immediato Secondo dopoguerra, ricostruendo tuttavia, in maniera fedele, l'ambientazione della commedia da un punto di vista storico.

Tenendo conto soltanto del giudizio dei critici, potrebbe sembrare che un eccesso di attenzione rivolto alla dimensione visivo-spaziale dello spettacolo, abbia inficiato gli aspetti connessi alla recitazione degli attori. Visconti presta invero notevole attenzione a entrambe le componenti, come emerge da un'analisi di alcune fonti dirette inerenti al processo di creazione scenica dello spettacolo.

In una lettera, risalente all'estate del 1954, indirizzata a Lilla Brignone, il regista dà alcune importanti informazioni sulla scelta degli attori e manifesta la sua preoccupazione di non riuscire trovare un interprete adeguato al ruolo di Tommy:

Cara Lilla,

Ho ricevuto la tua lettera. Non dire che io ti ho lasciata senza notizie. Ti avevo appena scritto, informandoti di come stanno le cose per le "foglie". Dicevo a te, o a Gatti²⁷, forse, al quale anche ho scritto due o tre giorni fa, che Scelzo²⁸ (se la fa) andrebbe bene per il pittore, anche se un po'... maturo. Io il Toniolo²⁹, propostomi da Gatti non l'ho mai visto, e forse preferirei vederlo prima di decidere fra i due.

Pensavo anzi che Gatti tornasse a Roma dopo la prima di Malaparte³⁰ ma sino ad oggi non ne so nulla.

Forse arriverà.

Non ho fatto altro che cercare Tommy. E ne ho fin sopra i capelli. Ne ho visti e sentiti molti. Si può dire che quasi ogni giorno ho delle brevi audizioni³¹. E fra il

²⁶ A tal proposito si veda il copione dattiloscritto di *Come le foglie* con note manoscritte di Lilla Brignone (1954) che verrà analizzato nel paragrafo successivo. Il copione è conservato presso il Fondo Brignone (Museo Biblioteca dell'Attore - Genova).

²⁷ Luigi Gatti (1909-1977), attore e amministratore teatrale, nonché collaboratore di Visconti.

²⁸ Filippo Scelzo (1900-1980), attore.

²⁹ Edoardo Toniolo (1907-1986), attore.

³⁰ Si tratta della prima dello spettacolo *Anche le donne hanno perso la guerra* di Curzio Malaparte, messo in scena il 2 agosto 1954 al Teatro La Fenice di Venezia dalla Compagnia Italiana di Prosa (Brignone-Randone-Santucci) con la regia di Guido Salvini.

³¹ Nell'Archivio Visconti (Fondazione Gramsci - Roma) non è conservato un copione di *Come le foglie*, vi sono bensì quattro copie di due scene estratte da un copione dattiloscritto della commedia risalente al 1954. Le prime due copie sono separate dalle altre due da un foglio bianco sul quale Visconti ha scritto semplicemente «Tommy». È possibile ipotizzare che le copie di tali

caldo di Roma e la recitazione degli aspiranti Tommy, mi sembra di esser stato “condannato” a qualche straziante supplizio.

Ma ne avrei uno che fisicamente corrisponderebbe a quello che penso. Mah! Fa del cinema ma recitare non ha recitato mai.

Lo mando dalla Franchini³², tanto per vedere cosa può farne (per correggere certi difetti di pronuncia non per “recitare”).

È disinvolto, senza complessi né paure. Fisicamente quello che ci vuole. Ne ho tentate altre volte di prove del genere, e mi sono riuscite.

Ma, in fondo, lo facevo in sede di mie compagnie, a mia completa responsabilità. Ora sono un poco perplesso e timoroso. Per voi. Avrei voluto che almeno tu lo vedessi, ne sentissi la voce, insomma tu lo conoscesti e sapere da te l'impressione che ti fa.

Avessi delle fotografie te le manderei.

Altro inconveniente.

Potrebbe fare Tommy. Ma non credo altro. Voglio dire non è un attore sul quale voi possiate contare in seguito, per i Demoni o altro.

Mi spiego?

D'altra parte ti assicuro che l'idea di poter ripiegare su un professionista (che sappiamo chi sono i possibili) mi provoca una specie di fastidio perché sento che per T. finalmente ci vuole una trovata.

Insomma vedi che sono perplessissimo.

Ma non perdo tempo.

Cerco ancora. Cerco ancora perché rimango convinto che si deve cercare e si deve creare dei nuovi elementi per il teatro, la dove mancano.

Si, con Lalla farò la Rosa Tatuata³³ (che a me, invece, non piace troppo) ma spero di poter giostrare per farne almeno uno spettacolo.

Io ora devo andare a Londra. Non so ancora con precisione che giorno partirò, ma è imminente. Ecco perché volevo uscir fuori da tutti i dubbi Tommy. Gatti sarebbe prezioso qui. E non oso sperare che anche tu possa fare una scappata qui, per risolvere questi problemi che sono urgenti altrimenti resterebbero in sospenso, sino a dopo il Festival Cinematografico. Cioè fino a troppo tardi. Ti pare? Dopo il 10 settembre in ogni caso.

Ora ti lascio cara Lilla. Rispondimi subito se puoi, ti prego.

Cari Saluti e a presto

Luchino³⁴

scene fossero utilizzate dal regista per le audizioni degli attori che aspiravano al ruolo di Tommy.

³² Teresa Franchini (1877-1972), attrice e insegnante di recitazione.

³³ Il progetto non si concretizzò e Visconti non realizzò mai *La rosa tatuata*.

³⁴ Lettera di Luchino Visconti a Lilla Brignone datata 13 agosto 1954, in Fondo Brignone (Museo Biblioteca dell'Attore – Genova).

4. Dal copione alla scena

La recitazione teatrale è stata spesso considerata un'arte effimera, poiché incapace di lasciare tracce tangibili che ne consentano l'effettiva ricostruzione. Tuttavia, è stato dimostrato che, per quanto riguarda l'aerea italiana nel periodo che va dal Settecento al tardo Ottocento, l'analisi e la comparazione dei trattati di recitazione con i copioni contrassegnati può rivelare il tono e il grado della voce impiegati dagli attori, consentendo così di ricostruire parte della loro interpretazione. I «segni» annotati sui copioni degli attori italiani settecenteschi e ottocenteschi non si configurano infatti come vezzi dei singoli interpreti, che decidono di avvalersi di una prassi autonoma e solitaria, bensì afferiscono «all'insieme complesso di un codice fonografico universalmente adottato per contrassegnare la declamazione»³⁵. Nella prima metà del Novecento, una parte di questi segni, riconducibili al sistema di recitazione che prendeva il nome di “drammatica-metodo italiano”, permangono sotto forma di “tracce” che denotano da un lato, una certa continuità tra l'era capocomicale e la fase aurorale del teatro di regia, dall'altro il bisogno da parte degli interpreti di affidarsi a un sistema che potesse garantire una resa delle emozioni, attraverso la voce, che risultasse quanto più naturale possibile, seppure frutto di un sapere teatrale sofisticato e consolidato³⁶.

Per rintracciare le modalità in cui viene esternata la gioia sulla scena, e per comprendere come tale emozione si inserisce nel tessuto emotivo dei personaggi per essere poi manifestata, verrà preso in esame il copione dello spettacolo con note manoscritte di Lilla Brignone, protagonista nel ruolo di Nennele. L'analisi della fonte può rivelarsi utile sia per la presenza di alcune tracce che rimandano alla declamazione contrassegnata di fine Ottocento, sia per i suggerimenti del regista³⁷, che permettono di comprendere come i personaggi si sarebbero dovuti esprimere in scena.

Visconti, nella prima scena del primo atto, decide di presentare agli spettatori Nennele mentre è intenta a svolgere delle azioni pratiche, in una posa inizialmente statica. La ragazza non è più «ritta sulla consolle» come prescrive Giacosa nella didascalia, bensì «seduta sulla cassa» e «annota» il numero di valige da

³⁵ SICA 2017, p. 9.

³⁶ Per quanto riguarda il recupero e l'analisi del complesso sistema di codificazione vocale degli attori italiani tra Sette e Ottocento, denominato “la drammatica – metodo italiano” si rimanda a SICA 2013; SICA 2014, SICA 2017. A proposito della permanenza di alcune tracce afferenti alla “drammatica” nelle modalità in cui gli attori attivi sulle scene nostrane nell'immediato Secondo dopoguerra contrassegnavano i loro copioni, si rinvia a SCATURRO 2014, pp. 133-148.

³⁷ Alle didascalie originali, nel copione spesso tagliate, vengono sostituiti i suggerimenti di Visconti, che la Brignone annota accanto alle battute del suo personaggio. L'analisi, pur vertendo in particolar modo sul personaggio di Nennele, offre un'idea complessiva delle varie performance attoriche, poiché la Brignone annota sovente nel copione anche le indicazioni riferite ad altri attori.

trasportare in Svizzera (azione suggerita da Visconti ma già presente nella didascalia del testo)³⁸. Nennele pronuncia le sue prime battute stando seduta, tuttavia, quando la domestica Lucia la informa che le valigie di Giulia e di Tommy non sono ancora pronte, inizia a mostrare impazienza («impaziente» è l'annotazione che Lilla Brignone scrive accanto al nome del suo personaggio, volta a indicare un cambio di stato d'animo rispetto alla precedente concentrazione). Le due attici in scena cominciano dunque a muoversi: Nennele non è più seduta sulle casse ma va verso il tavolo per parlare con Lucia, impiegando un «tono più intimo», in seguito inizia a percorrere la scena «avanti e indietro», infine torna nuovamente al tavolo, guarda le chiavi di casa e le porta in sala da pranzo. Qualcuno inizia allora a suonare alla porta e Nennele, che «torna al centro vicino a Lucia», diviene «un po' inquieta»³⁹. È Tommy. Il ragazzo, non appena entrato, cerca il domestico Gaspare affinché lo possa aiutare a vestirsi, ma resosi conto della sua assenza dovrà provvedere da solo. Ecco il dialogo con Nennele, in cui sono presenti alcune delle battute già precedentemente analizzate⁴⁰:

è pronta a a a

NENNELE: Sono ~~leste~~ le tue robe?

pronta

TOMMY: Sì, ~~esempio di virtù~~. La valigia grande è ~~lesta~~.

Gaspare stava per chiudere la piccola quando
l'hanno chiamato. Ho provato a chiuderla da ma, ma sforza.
Il tub⁴¹ non ci vuole entrare.

NENNELE: Lascialo. ~~Tanto!~~ *al divano*

TOMMY: Brava non faro il bagno in Svizzera. Poveri, ma puliti. (~~sta annodandosi la cravatta~~).

NENNELE: A me. (~~gliela annoda~~) Oh Tommy. D'ora in avanti domestico e cameriera, eccola qui. *Verso*

Tommy

TOMMY: Dì la verità che ti diverte il genere.

NENNELE: No, ma non ne muoio dal dolore⁴².

³⁸ Note di Lilla Brignone nella prima pagina del copione dattiloscritto *Come le foglie* (1954), conservato presso il Fondo Brignone (Museo Biblioteca dell'Attore – Genova).

³⁹ Note di Lilla Brignone nella prima pagina del copione dattiloscritto *Come le foglie* (1954).

⁴⁰ Vd. par. 2. *Gaiezza e gioia*.

⁴¹ Termine francese che indica la tinozza utilizzata per fare il bagno.

⁴² *Come le foglie*, copione dattiloscritto con note di Lilla Brignone (1954), pp. 3-4.

Le parti qui riportate in corsivo corrispondono alle note che Lilla Brignone scrive nel copione, lo stesso vale per i tagli, le aggiunte e le sottolineature. Le sigle declamatorie segnate dalla Brignone, che indicano i gradi e i toni della voce corrispondono alle sigle declamatorie raccolte e spiegate da Lorenzo Camilli nei suoi trattati *Istituzioni sulla rappresentativa fondate né classici autori antichi e moderni e ridotte a sistema teorico-pratico universale* (1835) e *Fonografia ovvero nuovo metodo per contrassegnare le notabili operazioni della declamazione* (1852).

Visconti opera lievi ma significative modifiche al lessico di Giacosa, per rendere il linguaggio dei personaggi più attuale. La roba di Tommy così non sarà più «lesta» ma «pronta». Le didascalie sono tutte espunte e lasciano posto alle direttive del regista che interpreta in chiave personale ciò che aveva prescritto l'autore. Non si riesce a evincere quindi se Nennele aiuta o meno Tommy ad annodare la cravatta, poiché la Brignone non annota un'azione sostitutiva al gesto suggerito da Giacosa. La battuta che originariamente accompagna il gesto però non è tagliata, quindi con molta probabilità, Visconti decide di mantenere l'azione, l'incipit della battuta in cui Nennele dice «a me», se non accompagnato dal gesto di sistemare il nodo della cravatta risulterebbe infatti priva di senso. Il tono della voce è indicato da tre segni apposti dalla Brignone, che rimandano alle sigle delle tavole fonografiche del Camilli.

La prima sigla viene apposta tra le due parole «Lascialo» e «Tanto!» e corrisponde alla «respirazione opportuna», che determina una pausa tra le due parole. Nel copione, dopo la sigla della respirazione opportuna, Lilla Brignone appone dunque quella corrispondente alla «pausa enfatica» (una sottolineatura orizzontale sottoposta alla parola «tanto» che nel trattato di Camilli è la n. 17 della tavola III)⁴³. Nennele dunque cambia tono quando dice a Tommy di lasciare la sua tinozza, che non entra nella valigia. «Lascialo», dice. Poi, dopo una breve pausa, sbarra gli occhi trattenendo il respiro e impiegando una «modulazione grave» della voce contrae i muscoli del volto e dice «Tanto!». In questa esclamazione è racchiusa la sua ira, anticipata dalla precedente impazienza sempre crescente.

Altre sigle che presentano tracce della declamazione contrassegnata di fine Ottocento sono riscontrabili immediatamente nel copione. Ad esempio, a pagina 2 è ben evidente una «grappa assimilativa» che indica un cambio di tono in una lunga battuta della domestica Lucia (in Camilli la sigla n. 20 della tavola III). Seppure segnata da Camilli orizzontalmente, per questioni di spazio, la sigla deve invece essere apposta sui copioni in senso obliquo o perpendicolarmente.

⁴³ CAMILLI 1852, tavola III, senza indicazione di pagina. Il trattato è altresì riproposto in SICA 2013, pp. 289-317, la tavola III si trova a p. 298. La pausa enfatica, «si distingue dalle altre pause perché [...] si trattiene il respiro e il battere delle palpebre, la ripresa dell'emissione vocale senza la presa di respiro provoca una modulazione grave, che può avere o un significato d'ira o di prostrazione, accompagnata da una contrazione spontanea dei muscoli del volto» (SICA 2013, p. 68).

Essa si impiega: «quando due o più righe di parole deggiono declamarsi uniformemente al primo»⁴⁴. Il personaggio di Lucia, dunque, pronuncia la seguente battuta come se fossero due battute contenute in una sola, collegate alternativamente tra loro da un punto di vista sonoro, per aggirare il rischio della monotonia e per sottolineare un cambio di senso nel suo breve discorso. Nennele le chiede dove sia Giovanni, suo padre. E Lucia risponde: «Non lo so. È tutta la mattina che è in giro per la casa. Va, viene, non può star fermo /». Qui inizia la grappa assimilativa che segnala sia la sospensione del tono della voce, fino ad allora applicato, sia il cambio di tono che condurrà la battuta da questo punto in poi: «Sono entrata in camera sua un'ora fa per portargli la posta e stava ritto davanti la specchiera, tamburellando colle dita sul cristallo. Poi /». Qui si chiude la grappa assimilativa. L'attrice attua nuovamente il cambio di tono, riprendendo quello lasciato all'inizio della «grappa»: «è sceso in scuderia. Poi è ripassato di qui. Lei non l'ha veduto?»⁴⁵. Lilla Brignone annota che per tutta la battuta Lucia «va avanti e indietro», intanto Tommy inizia a suonare il campanello. Il movimento di Lucia, dunque, è seguito dall'andamento della voce, che a sua volta segue il movimento del padre, Giovanni, che gli spettatori non vedono ma immaginano attraverso l'articolazione sonora mediante cui Lucia si esprime. Dapprima viene impiegato un tono di voce che serve a descrivere il movimento che denota l'agitazione emotiva di Giovanni che «non può star fermo», in seguito viene inserito il cambio del tono per descrivere un cambio emotivo del personaggio, che per qualche attimo si ferma a riflettere «ritto sulla consolle», ma ecco che il tono iniziale viene ripreso, quando Giovanni ricomincia a muoversi per svolgere le sue azioni successive (scendere in scuderia, ritornare in casa).

Passiamo ora alle battute già analizzate precedentemente⁴⁶, in cui Nennele rivela di voler simulare la gioia davanti al padre per non preoccuparlo eccessivamente:

NENNELE: Ecco. Col papà devo mostrarmi
 allegra. Sono qui da tre ore a dare
 delle disposizioni che mi sembrano mortuarie.
 Mi pare di seppellire la nostra casa.

TOMMY: Come ti lasci abbattere!

NENNELE: Oh. Abbattere! Ci vuol altro. Rattristare sì. Tanto
 tanto. Ho lasciato la mia camera per non entrarci
 mai più. Ho chiuso le finestre, ho sbarrato le imposte
 così buio che non sapevo più

⁴⁴ CAMILLI 1835, ora in SICA 2013, p. 61.

⁴⁵ *Come le foglie*, copione dattiloscritta con note di Lilla Brignone (1954), p. 2.

⁴⁶ Vd. par. 2. *Gaiezza e gioia*.

ride piano
mette via
la roba *venir via*. Ho avuto come un senso di paura
 nell'uscirne. Mi pareva di vedermi morta sul letto.
C'era morta tutta la mia gioventù, il fiore della vita⁴⁷.

È innanzitutto sottoposta un'enfasi tonica al verbo «devo». L'enfasi tonica (in Camilli sigla n. 15, tavola I) è:

[...] una grossa linea che dee sottostare esattamente alle parole che corrispondono all'idea motrice di ogni proposizione, e non dee stendersi oltre in lunghezza delle medesime⁴⁸.

L'«idea motrice» del discorso di Nennele è quindi il senso del dovere, la volontà di imporsi di essere allegra al cospetto del padre e la conseguente necessità di simulare la gioia.

Nella seconda battuta la sigla della «respirazione opportuna» è posta prima dell'affermazione «rattristare sì», tale sigla prescrive dunque una pausa che a sua volta mette in evidenza il verbo «rattristare» e quindi l'emozione della tristezza – contrapposta alla gioia da simulare – che prende il sopravvento nell'animo del personaggio esprimendosi attraverso il tono e il grado della sua voce. La frase «ho lasciato la mia camera per non entrarci mai più», da cui scaturisce la tristezza di Nennele, è contrassegnata da due sigle interposte, che apparentemente potrebbero sembrare delle parentesi tonde, ma che a una più attenta analisi si rivelano due «appoggiature alla semiparentesi»⁴⁹.

Nennele dunque evidenzia con il tono della voce, in questo caso alzandolo, il verbo «lasciare» e l'avverbio «mai più», entrambi simbolo del lutto metaforico che è costretta a vivere, separandosi da una condizione esistenziale e materiale favorevole, per andare incontro a una nuova vita che non le aggrada. «Venir via» è invece contrassegnato dalla sigla sottoposta dell'enfasi minore, che viene accompagnata da una risata sommessa, quella nota «ride piano» che Lilla Brignone sovrappone a «venir via», nel copione. L'enfasi minore è richiesta dalla risata, perché l'accentazione dell'enfasi minore è scandita. La risata tuttavia non può esprimere gioia, perché si contrapporrebbe all'emozione del personaggio, che come si è visto è la tristezza. È un riso nervoso dunque, che si ricollega con molta probabilità all'impazienza crescente che Nennele aveva mostrato all'i-

⁴⁷ *Come le foglie*, copione dattiloscritto con note di Lilla Brignone (1954), p. 6.

⁴⁸ CAMILLI 1852, p. 64. La pausa enfatica si distingue dall'enfasi tonica, pur essendo graficamente simile, poiché viene sovente preceduta dalla «respirazione opportuna», come si può osservare nelle battute precedentemente analizzate.

⁴⁹ L'appoggiatura consiste «in una maggior sospensione fatta con forza ed alzamento di voce, sostenendola alquanto sulla parola a cui vuol farsi l'appoggiatura medesima» (SICA 2013, p. 72).

nizio del primo atto⁵⁰. Nella conclusione della battuta viene posta l'attenzione su «morta», la parola è contrassegnata dapprima con la sigla interposta della respirazione opportuna, simultaneamente con la sigla sottoposta dell'enfasi tonica e infine con la sigla interposta dell'appoggiatura vocale. Nennele è intenta a «mettere via la roba» mentre recita le sue parole ma a un tratto si ferma, respira e pone l'accento su «morta» alzando la voce e «sostenendola», dopodiché, senza prendere il respiro pronuncia la parte finale della battuta.

L'ultima scena della commedia è il momento in cui la gioia autentica di Nennele può esprimersi, prima ancora dell'«esaltazione gioconda» suggerita da Giacosa nella didascalia (che viene tagliata dalla Brignone su indicazione di Visconti). La ragazza si rende conto che Massimo è nascosto in giardino per vegliare sul suo destino. È allora che l'emozione della gioia si manifesta e viene esternata:

NENNELE: Ora sta fermo. È nell'ombra. No. (~~guarda ancora,~~
malinconica) No, no.

GIOVANNI: Lo dici con tristezza. Ti rincresce che non ci
sia nessuno? Chi credevi?⁵¹

Nella prima battuta «fermo» è contrassegnato con la sigla sottoposta dell'enfasi crescente (in Camilli sigla n. 17, tavola I)⁵². Quando Nennele scorge l'ombra di Massimo in giardino il suo tono di voce cambia in crescendo, tradendo una piacevole sorpresa, che con molta probabilità emergerà anche dalla mimica. La gioia ha una possibilità di inserirsi nel tessuto emotivo del personaggio e di trovare espressione. Tuttavia, nel giro di pochi attimi Nennele si ricrede, non è in grado di affermare se ciò che ha visto sia realmente Massimo o solo il frutto della sua immaginazione. La gioia si alterna dunque alla tristezza, per poi riemergere, acquisendo una funzione catartica, quando Nennele si accorge che l'ombra appartiene realmente a Massimo:

⁵⁰ Lo stato d'animo triste e dapprima spazientito di Nennele emerge sia dal tic del riso accennato sia quando ripone gli effetti personali («la sua roba») che dovrà portare con sé in Svizzera, fra cui vi è anche il *tub*, la tinozza che può essere tutto sommato lasciata nella casa natia, assurgendo a simbolo degli agi perduti.

⁵¹ *Come le foglie*, copione dattiloscritto con note di Lilla Brignone (1954), p. 103.

⁵² Sica evidenzia che la derivazione dell'enfasi va rintracciata nella retorica, e che è riscontrabile una similarità tra l'enfasi retorica e quella drammatica, l'enfasi crescente in drammatica è infatti l'equivalente dell'enfasi in monologo in retorica. L'enfasi tonica, che abbiamo incontrato nelle battute precedenti, corrisponde all'enfasi in dialogo della retorica. L'enfasi, sia in drammatica che in retorica, può essere «della parola o della frase», tuttavia in drammatica risponde alle «norme dell'accentazione metrica» (SICA 2013, p. 46).

NENNELE: (~~to afferra per un braccio~~) C'è. Eccolo. S'è avvicinato all'ombra della siepe ... per sentirci. Lo vedi ?!⁵³

L'enfasi tonica precede l'interrogazione esclamativa, Nennele quindi pronuncia con «il più gagliardo e pieno tono di voce»⁵⁴ la domanda rivolta al padre, ponendo l'attenzione sull'azione del “vedere”. È la vista che, in questo caso, genera la gioia. Da un lato, la protagonista evidenzia così che è la visione di Massimo a renderla felice, dall'altro chiede al padre se anche lui si sia reso conto della presenza del nipote in giardino: la gioia è ribadita nel tono esclamativo della battuta. La voce diviene quindi il principale veicolo delle emozioni. Se la scenografia e le azioni degli attori hanno il compito di restituire al pubblico dei “fotogrammi” di vita quotidiana di una famiglia borghese in sfacelo, che tuttavia grazie al supporto materiale e morale di Massimo riesce a scamparla, la voce e la mimica restituiscono un tessuto emotivo complesso e dinamico. Forse sono proprio le sfaccettature di questo “tessuto emotivo complesso” che gli attori protagonisti del debutto della commedia, agli albori del Novecento, non seppero scorgere a una prima lettura. Visconti, cinquant'anni dopo, riesce invece a sintonizzarsi con la psicologia dei personaggi, apparentemente semplice e macchiettistica ma in realtà parecchio articolata, restituendone un affresco puntuale, in cui il sapere teatrale attorico e quello registico concorrono per generare una piena armonia.

Bibliografia

ALLEGRI 2008

Allegri Luigi, *Ma i ciliegi erano finti. Il “realismo” di Visconti e la drammaturgia russa*, in Palazzo Nadia (a cura di), *Luchino Visconti e il suo teatro*, Roma 2008, pp. 83-101.

ALONGE 1998

Alonge Roberto (a cura di), *Materiali per Giacosa*, Genova-Milano 1998.

ALONGE 2008

Alonge Roberto, “Da Ibsen a Giacosa (e da Giacosa a Ibsen)”, in Alonge Roberto (a cura di), *Giacosa e le seduzioni della scena fra teatro e opera lirica*, Bari 2008, pp. 3-12.

ANGELINI 1988

Angelini Franca, *Teatro e spettacolo nel Primo Novecento*, Bari 1988.

BARSOTTI 1973

Barsotti Anna, *Giuseppe Giacosa*, Firenze 1973.

⁵³ *Come le foglie*, copione dattiloscritto con note di Lilla Brignone (1954), p. 103.

⁵⁴ CAMILLI 1835, ora in SICA 2013, p. 47.

BARSOTTI 1998

Barsotti Anna, "Come le foglie ricadono sul Novecento (con qualche appunto manoscritto)", in Alonge Roberto (a cura di), *Materiali per Giacosa*, Genova, Milano 1998.

CAMILLI 1835

Camilli Lorenzo, *Istituzioni sulla rappresentativa fondate né classici autori antichi e moderni e ridotte a sistema teorico-pratico universale*, Napoli 1835.

CAMILLI 1852

Lorenzo Camilli, *Fonografia ovvero nuovo metodo per contrassegnare le notabili operazioni vocali nella declamazione*, Napoli 1852.

CHIARAMONTE 1955

Chiaromonte Nicola, "Come le foglie", *Il mondo*, 12 aprile 1955, p. 15.

CROCE 1914

Croce, Benedetto, "Giuseppe Giacosa", in *La letteratura della nuova Italia. Saggi critici*, II, Bari 1914, ed. 1948, pp. 220-238.

D'AMICO 1963

D'Amico, Silvio, "La commedia borghese", in Palmieri Edoardo Ferdinando, D'Amico Sandro (a cura di), *Cronache*, I, Bari 1963, pp. 265-281.

D'AMICO 1932

D'Amico, Silvio, *Il teatro italiano*, Milano, Roma 1932.

DORONI 1998

Doroni Stefano, *Dall'androne medievale al tinello borghese: il teatro di Giuseppe Giacosa*, Roma 1998.

GEDDA 2000

Gedda, Lido, *Giuseppe Giacosa commediografo e narratore*, Torino 2000.

GIACOSA 1901

Giacosa Giuseppe, *Come le foglie*, Milano 1901, ed. 1921.

LANZA 1945

Lanza Giuseppe, "Come le foglie", *Teatro-scenario*, novembre 1954, pp. 8-10.

LAUTIZI 2014

Lautizi Federica, "Interni familiari nel teatro di Giuseppe Giacosa", in *La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena*, Roma 2014 (http://www.italianisti.it/Atti-diCongresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=397 [data consultazione: 17/10/2019]).

CAMBIAGHI 2008

Cambiaghi Mariagabriella, "La prima milanese di *Come le foglie*", in Alonge Roberto (a cura di), *Giacosa e le seduzioni della scena fra teatro e opera lirica*, Bari 2008, pp. 125-150.

GERACI 2006

Geraci Stefano (a cura di), *Il teatro di Visconti. Scritti di Gerardo Guerrieri*, Roma 2006.

MARIANI 1987

Mariani Laura, "Sibilla Aleramo significato di tre incontri con il teatro: il personaggio di Nora, Giacinta Pezzana, Eleonora Duse", *Teatro e Storia*, 1987, pp. 67-133.

MAZZOCCHI 2010

Mazzocchi Federica, *Le regie teatrali di Luchino Visconti. Dagli esordi a Morte di un commesso viaggiatore*, Roma 2010.

NARDI 1949

Nardi Pietro, *Vita e tempo di Giuseppe Giacosa*, Milano 1949.

POZZA 1971

Pozza Giovanni, *Cronache teatrali di Giovanni Pozza*, a cura di Gian Antonio Cibotto, Vicenza 1971.

QUARTA 1987

Quarta Daniela, "Ibsenismo in Italia: Bracco, Giacosa, Praga. Drammaturgie a confronto", in Merete Kjølner Ritzu, *La didascalia nella letteratura teatrale scandinava*, Roma 1987, pp. 79-100.

RONDOLINO 1981

Rondolino, Gianni, *Luchino Visconti*, Torino 1981.

RIDENTI 1965

Ridenti, Lucio, "Il rivoluzionario Giuseppe Giacosa", *Il dramma* 342, marzo 1965, pp. 62-64.

RIPELLINO 1965

Ripellino Angelo Maria, *Il trucco e l'anima*, Torino 1965, ed. 2002.

RUMOR 1939

Rumor Mariano, *Giuseppe Giacosa: saggio*, Padova 1939.

SICA, WILSON 2012

Sica Anna, Wilson Alison, *The Murray Edwards Duse Collection*, Milano, Udine, 2012.

SICA 2013

Sica Anna, *La drammatica metodo italiano: trattati normativi e trattati teorici*, Milano, Udine 2013.

SICA 2014

Sica Anna (ed.), *The Italian Method of la drammatica. Its Legacy and Reception*, Milano, Udine 2014.

SICA 2017

Sica Anna, *La rappresentativa nel novo stile: norme e pratiche nel metodo italiano di recitazione (1728-1860). Volume I – parte prima*, Milano, Udine 2017.

SCATURRO 2014

Scaturro Irene, "Naturalism's Legacy in the Mid-Twentieth-century Italian Actor", in Sica Anna (ed.) *The Italian Method of la drammatica, its Legacy and Reception*, pp. 121-136, Milano 2014.

VECCHI 1954

Vecchi Vittorio, "Come le foglie di Luchino Visconti", *Il dramma*, 15 novembre 1954, pp. 32-34.

Fonti archivistiche

Scene del copione dattiloscritto di *Come le foglie* (1954), in Archivio Visconti (Fondazione Gramsci – Roma).

Copione dattiloscritto di *Come le foglie* con note manoscritte di Lilla Brignone (1954), in Fondo Brignone (Museo Biblioteca dell'Attore – Genova).

Lettera manoscritta di Luchino Visconti a Lilla Brignone datata 13 agosto 1954, in Fondo Brignone (Museo Biblioteca dell'Attore – Genova).

Programma di sala di *Come le foglie* (1954), in Fondo Brignone (Museo Biblioteca dell'Attore – Genova).

Foto di scena (1954), in Fondo Gastone Bosio (Museo Biblioteca dell'Attore – Genova).

Et manchi pietà:
la gioia velata di Artemisia Gentileschi nel teatro di Anagoor

Andrea Vecchia

ABSTRACT: Case study is *Et manchi pietà*, multimedia performance of theater, video art and music by Anagoor, the collective of Castelfranco Veneto awarded with *The Silver Lion* 2018 at the 46th *International Theater Festival of the Venice Biennale*. The show (created in 2012 and filmed in 2018) is produced in collaboration with the *Accademia d'Arcadia* ensemble – which signs the sound dramaturgy (with excerpts from the Italian musical baroque) – and explores the enigmatic biography of Artemisia Gentileschi, painter of Caravaggio's school, born in Rome in 1593. The proposed study investigates how the path of subjectivation of the protagonist, pierced by dramatic events, leads the woman to a progressive removal from the lacerations imposed by reality, allowing her to reach a joyful emotional dimension, gently suspended between sensual languor and melancholy ecstasy. Crossing the traumas of daily life with anguished courage (the incestuous relationship with his father, the repeated physical violence perpetrated by his friend's painter and the subsequent torture suffered by the court), the *Artemisia di Anagoor* takes charge of its own wounds, crosses the nothingness inhabited by the excess of death and reaches the miracle of joy. The intervention, taking into consideration the practical modality of the construction of the show, the linguistic aspects of the sign-images and the liminal use of the sound trajectories intends to focus on the dramaturgical process of construction of Artemisia's joy, understood as artistic sublimation which, following a personal elaboration of mourning, leads the protagonist to mobilize her own symbolic and imaginary resources to support the Burns of the Other. The portrait of the woman, in fact, during the performance is slowly composing itself as a path of bordering the void, of the emergency of the lack, that the direction of Derai finally substantiates in the glare of a blinding beauty, in which the regained joy achieves a restless tension with the real.

0. Il progetto artistico

Con *Et manchi pietà* del collettivo Anagoor di Castelfranco Veneto¹ ci troviamo innanzi ad un lavoro di ricombinazione di pratiche medialità, in cui video ed esecuzione musicale dal vivo si ridefiniscono costantemente, declinandosi l'uno nell'altra. Realizzato in collaborazione con l'*ensemble* milanese Accademia d'Arcadia – che firma la drammaturgia sonora (con *excerpta* dal barocco musicale italiano), lo spettacolo diretto da Simone Derai esplora l'enigmatica biografia di Artemisia Gentileschi, pittrice di scuola caravaggesca, nata a Roma nel 1593.

L'evento performativo si struttura in un percorso sensuale e sanguinoso di tredici capitoli, ciascuno dotato di titolo. Riproduzioni pittoriche, *tableaux vivants dynamiques*², videoarte ed esecuzione musicale dal vivo – in cui l'interpretazione del soprano Silvia Frigato rappresenta l'unica partitura testuale dello spettacolo – costituiscono gli ingranaggi rigorosi di un potente dispositivo sinestetico. Un complesso meccanismo, in cui le immagini dialogano con la musica, articolato secondo una duplice narrazione non lineare, da un lato volta a restituire la dimensione conflittuale della vita della protagonista, da un lato capace di portare lo spettatore a riflettere enigmaticamente sulla costruzione identitaria della stessa.

Accantonate interpretazioni alla moda di un'Artemisia quale paladina di un femminismo *ante litteram* ed indagando parallelamente il non facile rapporto con la figura paterna,

Anagoor sceglie [...] di non separare l'arte dalla vita, di non costringere l'atto artistico in asettici compartimenti stagni. Bensì preferisce accordarci a quella nota dominante che lega insieme le scelte delle composizioni, dei temi e dei colori: quel tuono evidente che pur anche non legato obbligatoriamente al fatto traumatico, dice del dolore umano che informa di sé il gesto artistico. E si accinge a dar vita ad un dedalo di immagini che riveli, nell'intrico, la potenza di un fiore che sboccia dal lutto, dalla coercizione e dal sangue³.

1. Museo

Il video prende avvio all'interno di una stantia sala di museo [Fig. 5] di evi-

¹*Et manchi pietà*: musica di Lorenzo Allegri, Claudio Monteverdi, Giovanni Maria Trabaci, Tarquinio Merula, Giovanni Battista Fontana, Andrea Falconieri, Luigi Rossi, Barbara Strozzi, Stefano Landi, Dario Castello; con Silvia Frigato, soprano e l'*ensemble* Accademia d'Arcadia (con strumenti d'epoca); arrangiamento musiche e concertazione di Alessandra Rossi Lüring; concept video di Simone Derai, Moreno Callegari, Marco Menegoni; regia di Simone Derai; produzione Fondazione d'Arcadia / Anagoor 2012. Première: Auditorium Gruppo Sole 24 Ore, Milano, Festival MiTo, 22 settembre 2012.

² Vd. DE MIN 2016, p. 76.

³ ACCADEMIA D'ARCADIA – ANAGOOR 2012.

dente impianto tradizionale, presentata come spazio asettico della sistemazione tassonomica di sapere e storia. Uno spazio anonimo, il cui fermo immagine iniziale invita a riflettere su come un'opera d'arte nasca all'interno di un sistema culturale, in grado sia di imporre una memoria storico-artistica, sia di fagocitarlo, azzerandone la forza col passare del tempo. L'attacco agli angusti e saturi paradigmi culturali della tradizione si manifesta attraverso un montaggio cinematografico che interrompe la fissità del piano sequenza con tre differenti e succedanei raccordi sull'asse. È il modo di spingere l'occhio dello spettatore innanzi ai due grandi fogli bianchi che nel fondo della sala museale prendono ad esser delicatamente sollevati da imprevedute folate di vento. Una brezza inattesa che, oltre a lasciar intravedere la cornice di un quadro, è metafora per un'oscillazione delle categorie culturali con cui Anagoor chiede di avvicinare l'opera d'arte e di conseguenza la vita stessa di Artemisia. Siamo evidentemente già innanzi all'operazione critica che guida l'intero accostamento alla biografia della pittrice, con una regia che d'ora in poi giocherà costantemente sul principio del velare e celare, designificando costantemente la semiosi dello spettacolo:

In francese si dice *trahir un secret* nel senso di scoprire, svelare un segreto, che è quanto dire che si consegna ad altri una cosa che è stata affidata. Se riusciamo ad allontanare dalla nostra mente i fantasmi del 'qui me traditurus est' del Vangelo, delle nefande consegne dei vessilli e delle fortezze al nemico, della frode e del mancare di fede a qualcuno, questo passaggio ad altri, questa consegna a tradimento è paradossalmente una rivelazione e la via stessa per il salvataggio dell'oggetto affidato. Questo *tradere*, questo mettere in mano di altri, implica anche un *traducere*, un condurre al di là, del tempo, dello spazio, in luoghi culturali diversi. Ecco perché può accadere per esempio che i classici, come tutte le opere del passato, cambino significato alla luce della cultura che li rivisita⁴.

Come di norma accade nel teatro di Anagoor, allo spettatore viene dunque offerta la possibilità di mettere in gioco il sistema generale di significazione a partire dalla storicizzazione dell'opera d'arte e dell'artista⁵, spingendo all'implosione le dinamiche (a volte ideologicamente sigillate) della cronologia, spesso di per sé avviluppata in un feticcio monumentale inscalfibile, quasi in una ripresa del pensiero di Didi-Huberman:

l'immagine non è semplice apparenza, è archivio nel senso mobile e stratificato in cui lo intende Warburg: possibilità di mostrare a partire proprio dalle lacune della memoria; non è menzogna bensì montaggio; non è sembante, fittizio, feticcio, sostituto, cioè assimilazione, ma simile, somigliante, possibilità di un punto di contatto con il reale⁶.

⁴ GASPAROTTO 2015.

⁵ Si veda l'operazione critica su Giorgione operata da Anagoor in *Rivelazione* (2009).

⁶ ANGELUCCI 2018, p. 73.

Le figure di Anagoor narrano di una verità (solo) parziale, una verità-*non-tutta*, così come *non-tutta* scopriremo essere alla fine dello spettacolo la gioia di Artemisia. E l'immagine con cui Derai sceglie di aprire la vicenda della pittrice è *Susanna e i vecchioni*, il primo dipinto autografato dalla Gentileschi⁷, in cui si sovrascrivono, quasi in un cortocircuito emotivo, sensualità e pudore, seduzione e ricatto, desiderio e violenza⁸. Seppur riconducibile senza alcun dubbio all'ardente contesto religioso di una Roma controriformista, il dipinto nel tempo si è aperto a numerose interpretazioni. Realizzato nel 1610 da un'Artemisia diciassettenne, che almeno già da due anni si esercitava con la pittura nella bottega del padre, il lavoro raffigura una ragazza indifesa e seminuda, che – ripiegata su se stessa oltre un muro – tenta di respingere alle proprie spalle, con una mano, il protendersi minaccioso di due anziani spioni. Mentre il più vecchio diffida la donna dal gridare, portandosi un dito alle labbra, l'amico di questi, più giovane, gli sfiora la schiena, confidandogli qualche cosa all'orecchio. Si tratta della celebre vicenda veterotestamentaria raccontata nel *Libro di Daniele*, in cui Susanna, rimasta sola in giardino, viene concupita da due anziani giudici, che – in caso di rifiuto – l'avrebbero denunciata al marito, dichiarando d'averla colta in gran segreto con un amante. L'opera, che abbaglia per il corpo nudo e statuario dell'eroina, sensualmente avvitato, prevede una narrazione articolata in modo molto drammatico,

così da ampliarne al massimo l'impatto emotivo. Impiegando un formato verticale e collocando i vecchioni in modo che sembrino schiacciare Susanna [...] Artemisia realizzò quella che a tutt'oggi è la rappresentazione più convincente del disagio psicologico di Susanna; il muro compatto dietro di lei, senza un'apertura come possibile via di fuga, accresce la sensazione di intrappolamento⁹.

Ed Anagoor sceglie di partire proprio da questo stato di vibrante attesa¹⁰, di disagio: un disagio, quello di Susanna/Artemisia, che Monica Toraldo di Francia intende già come manifestazione della tensione giovanile verso la

⁷ Il dibattito sull'attribuzione del dipinto non è ancora chiuso. Il notevole virtuosismo pittorico del lavoro ha fatto in modo che una certa critica attribuisse l'opera al padre Orazio. Altri invece riconducono la tela unicamente alla mano della figlia. L'ipotesi più diffusa e accreditata è che il Gentileschi possa aver guidato la giovane nella realizzazione dell'opera, anche se di fatto quest'ultima risulta sia datata che firmata da Artemisia Gentileschi.

⁸ MANN 2011, p. 55: «In verità, la chiave del disagio che Artemisia riesce abilmente a trasmettere nella sua interpretazione della vicenda di Susanna sta proprio nello spietato naturalismo della sua rappresentazione del nudo femminile. L'artista ha evitato di dipingere un'immagine suggestiva di erotismo femminile o un modello idealizzato di perfezione, raffigurando il ventre arrotondato, il seno leggermente pendulo e le cospicue cosce di Susanna. La risposta di Artemisia all'ambiente artistico romano improntato da Caravaggio fu il suo tentativo di definire il proprio stile narrativo in termini audaci e intransigenti come questi, anche se Caravaggio, nello specifico, non dipinse mai nudi».

⁹ MANN 2011, p. 53.

¹⁰ MANN 2011, p. 53: «Benché il gesto [della mano] di Susanna non abbia la forza necessaria per opporsi fisicamente agli assalitori, esso comunica in modo visivamente molto efficace l'angoscia dell'eroina, nel momento in cui essa si rende conto di essere impotente nei loro confronti».

attesa dell'Altro, temuto e desiderato [...], [un'attesa] ancora astratta e impersonale: se non c'è incontro, ma violenza precoce, o comunque forzata, esposizione della propria vulnerabilità al giudizio pubblico, quest'attesa può tramutarsi in altri fantasmi mentali, può attivare il riemergere di altre configurazioni archetipe rappresentative di un femminile matriarcale ostile al maschile, o innescare processi regressivi di chiusura in una propria autosufficienza verginale, narcisistica¹¹.

Folgorante manifestazione di un genio (femminile) nascente e in linea stilistica con la coeva produzione paterna, *Susanna e i vecchioni* pare già contenere, in nuce, il rapporto tensivo che lega la giovane Gentileschi all'universo maschile – non solo quello che gravita attorno all'atelier domestico, frequentato da pittori e committenti, ma anche quello più specificatamente paterno – a tal punto da poter esser ricondotta all'ambiguo legame tra Artemisia e il padre, figura notoriamente burbera e irascibile:

[...] guidata nella sua opera dal padre, la mano pitturante di Artemisia svela l'ambivalente posizione di chi sollecita il verbo paterno, ne attiva la seduzione e ne prova terrore. [...] Il gesto [di Susanna] vorrebbe deporre per una donna pudica, ma la nudità e il seno morbido e sensuale contrastano con tale pudore, come contrasta il suo esporsi e il suo ritirarsi, i lati tipici di una iconografia femminile in cui da una parte c'è la donna seduttiva e dall'altra parte la virtuosa e pudica. Verrebbe da ricordare le grandi isteriche di Freud ove ritroviamo l'autopercezione più o meno cosciente delle due facce del desiderio e della repulsione. [...] I due vecchioni sono legati fra loro da un massiccio e compatto rapporto corporeo. Vi si potrebbe anche intravedere la fantasia di una scena primaria con due uomini nella quale lei si trovi a vivere se stessa, il papà e l'altro, o l'altro può rappresentare un altro aspetto del padre. Come se il padre fosse stato dissociato in due, il padre che insegna la pittura e il padre libidico¹².

2. Rogo

La sequenza è uno *choc* [Fig. 6].. Dettagli di dipinti, fiamme e accartocciarsi di tele sostituiscono il bianco stantio di *Museo*. Bruciano corpi di donne che sono corpi di eroine e dee, che sono a loro volta i corpi di Artemisia, le maschere che la pittrice ha indossato e dipinto per l'Altro¹³, per il padre, per la committenza, per la società. Ardono *Danaë* (abbandonata ad un sensuale eccitamento per la pioggia d'oro con cui Zeus entra in lei), *Giuditta e la fantesca Abra con la testa di*

¹¹ TORALDO DI FRANCIA 2002, p. 82.

¹² MAGHERINI 2002, p. 39.

¹³ Secondo la psicoanalisi di Jacques Lacan l'inserimento del soggetto nel mondo comporta una sua immersione in una struttura che lo predetermina, definibile come Altro. Con tale termine Lacan intende far riferimento ai vari aspetti sottesi al campo del linguaggio, all'interno del quale il soggetto si trova necessariamente a muoversi, vincolato da leggi precise, una volta venuto al mondo.

Oloferne, la terribile Giaele (impegnata a sfondare con chiodo e martello la tempia dell'odiato Siara), la carnosa pienezza erotica di *Cleopatra*, in un rincorrersi di fuoco e ceneri senza tempo¹⁴, sulle quali le fiamme agiscono lasciando il buco del vuoto, il nudo del riquadro che inghiotte lo spettatore. Cosa c'è oltre la cornice? Oltre l'immagine dipinta? Anagor obbliga lo spettatore a ripensare lo sguardo, per cui «saper guardare un'immagine sarebbe, in qualche modo, divenire capaci di distinguere dove essa brucia, dove la sua eventuale bellezza serba il posto a 'un segno segreto', a una crisi irrisolta, a un sintomo. Dove la cenere non si è raffreddata»¹⁵.

Fiamme e dettagli divorati dalla cenere interrompono le narrazioni dei dipinti, attivando in ciascun spettatore un *punctum* personalissimo, travolgendolo in un montaggio sconnesso, che «sfugge alle teleologie, rende visibili le sopravvivenze, gli anacronismi, gli incontri di temporalità contraddittorie»¹⁶. Dove finisce il dolore di Artemisia pare sopraggiungere quello di chi guarda, sedotto dalla melodia di *Se i languidi miei sguardi* di Monteverdi, in un'operazione sinestetica ove alla frammentazione pulsionale dei corpi delle eroine di Artemisia – in cui intravediamo vibrare l'esistenza abitata dalla morte di *Giuditta* – si sovrappone un senso di indicibile *mancanza ad essere*, che travalica lo schermo.

Pare che qui il regista Derai ponga ed imponga da subito le due diverse possibilità di essere dell'inconscio di ogni essere umano, ovvero l'*inconscio-matrice* e l'*inconscio-evento*¹⁷, che anticipano e concorrono a determinare la costruzione della gioia velata di Artemisia, a cui approda in ultimo *Et manchi pietà*.

Il montaggio cinematografico, con i suoi rinvii e rilanci, volge *in primis* alla costruzione di un inconscio della pittrice inteso come «deposito di tracce mnestiche, come un sito archeologico»¹⁸: è l'inconscio così come lo aveva inteso Freud, ovvero come una struttura che «non smette di costituirsi come insistenza

¹⁴ A partire da un'analisi psicologica di una serie di dipinti molto simili – alcuni comuni – qui presentati, MAGHERINI 2002, pp. 47-49 scrive come essi ci facciano «assistere a cambiamenti tumultuosi: dalla femminilità emergente di una giovane donna poco più che adolescente (*Susanna*) – ritratto eseguito in un momento prossimo all'evento stupro – ad una femminilità idealizzata, trascendente, elegiaca (*L'inclinazione*), dai quadri crudi e cruenti della tagliatrice di teste (*Giuditta*) ad una femminilità e forse maternità di una donna più matura e completa (*Maddalena penitente*), dall'emergere di un'identità ibrida, confusiva, o scissa, dove il maschile e femminile appaiono a formare una identità complessa e perturbante (*S. Caterina, Lucrezia*) ad una identità di donna (*Allegoria della Pittura*) dove gli elementi maschili e femminili appaiono integrarsi in una identità di genere, di persona, di artista. [...] Lo stupro, il trauma, reale, avvenuto in epoca poco più che adolescenziale ha riaperto i livelli di scissione e di confusione sottostanti l'esperienza dell'identità [...] [che] è andata costruendosi attraverso ampie oscillazioni fra scissioni, dissociazioni e integrazioni. Vi è una oscillazione fra un'immagine di aspetti scissi e lontani l'uno dall'altro, difficilmente integrabili, di una identità frammentata dunque, e la rappresentazione di una identità multidimensionale sufficientemente integrata, che contiene in sé, tollerandoli, bisogni diversi, a volte antitetici, ma tutti necessari».

¹⁵ DIDI-HUBERMAN 2006, p. 253.

¹⁶ DIDI-HUBERMAN 2006, p. 22.

¹⁷ Per l'uso di tali espressioni in ambito psicoanalitico si veda RECALCATI 2016a, pp. 84-85.

¹⁸ RECALCATI 2016a, p. 84.

dei significanti rimossi attraverso quell'automatismo di ripetizione che consente a ciò che ha subito la rimozione di ritornare come una memoria spettrale che ci assedia e ci punge»¹⁹. Esso è dunque il passato che non permette di esser dimenticato (nonostante le fiamme che lo divorino) e che anela al linguaggio, alla trascrizione di segni che diventi finalmente originale, tutta sua, tutta di Artemisia. Trascrizione che avverrà nel corso di una vita intera, palesandosi in alcuni lavori che *Rogo* lascia intuire in ultimo, come la composta *Allegoria della pittura*²⁰. Una lunga sequenza di tele e roghi che non tratteggia, tuttavia, un unico percorso circolare e ripetitivo, fatto di consunzione e rigenerazione di desideri, ma che apre quest'ultimo all'accidente, alla possibilità di essere «non-ancora scritto, compito che attende di essere assunto. Da una parte l'*inconscio come matrice significante*, dall'altra l'*inconscio come evento*»²¹.

Presentificazione dei fantasmi di Artemisia – in quanto simulacri di tela dei suoi desideri – i celebri dipinti di *Rogo*, avvolti dalle lingue di fuoco, manifestano *la logica della mancanza* – per dirla con Lacan – della Gentileschi, ma pure lo stesso *godimento*, palesato – pittoricamente – nell'inseguimento dell'*oggetto piccolo (a)*²². Se il *fantasma* «è ciò grazie a cui il soggetto si regge a livello del proprio desiderio evanescente, evanescente perché la stessa definizione della domanda gli sottrae il suo oggetto»,²³ diremo che le numerose Dafne, Cleopatre e Maddalene dipinte costituiscono la declinazione fissa, sovrastorica (in cui presente, passato e futuro collidono), rispetto all'accadere storico del desiderio di Artemisia. Collocate in un *aeternum* senza tempo²⁴ eppure iterate negli anni

¹⁹ RECALCATI 2016a, p. 84.

²⁰ Scrive sul dipinto MAGHERINI 2002, pp. 46-47: «Un autoritratto, nel quale la pittrice non è nascosta o mascherata; è una bella donna armonica e mostra se stessa in una grande posa di artista al lavoro, totalmente assorbita dal suo compito; l'espressione è concentrata e gli occhi stretti fissano la tela [...]. L'uomo decapitato dei tempi trascorsi sembra qui essersi circoscritto ad un piccolo nucleo incastonato nel medaglione che pende davanti al suo petto. Questo può significare che nella mente dell'artista il tema della decapitazione ha trovato molti spazi liberi da siffatta problematica. Siamo lontani dalle sembianze della donna biblica e di altre drammatiche figure femminili nelle quali Artemisia si identificava in uno specifico momento della vita. Il maschile, l'identificazione col padre pare perdere i suoi connotati dell'introiezione violenta; il padre appare piuttosto come 'rappresentante di una progettualità creativa rivolta alla realtà esterna' [...] da cui deriva il sentimento di sé come artista».

²¹ Vd. RECALCATI 2016a, pp. 84-85.

²² Termine con cui Lacan va ad indicare un frammento di reale che non riesce a rientrare né all'interno del registro dell'immaginario né in quello del simbolico: intimamente legato ad un godimento senza fine della pulsione, esso rimanda in qualche modo all'oggetto di cui il soggetto è stato intimamente privato e che, per effetto di tale azione, permette al soggetto di porsi come soggetto del desiderio.

²³ LACAN 1974, p. 633.

²⁴ Le protagoniste femminili dei suoi quadri (pensiamo solo a Giuditta, Cleopatra, Betsabea, Susanna, Gaele, Danaë...) non vanno dunque meramente condotte al suo passato autobiografico, ma interpretate sia con riferimento alle dinamiche del lavoro pratico in bottega (ricordiamo che Artemisia ebbe a sua disposizione soprattutto donne a cui ispirarsi e che la figura femminile primeggiava nelle committenze private), ma pure rispetto alle tematiche caravaggesche con cui la donna si confronta, «sposta[ndo] l'approccio al tema femminile dalla contemplazione alla bellezza

secondo numerose varianti, le donne di Artemisia (Susanna, Giuditta...) sono un fantasma che «si mantiene costante nella sua struttura sfidando lo scorrere del tempo. [Un fantasma che p]er questo non può essere considerato un prodotto esclusivo dell'immaginario [imposto ed appreso dal mondo esterno, dai significanti dell'Altro] – pur implicando una “scena” – ma [che] vincola il soggetto [Artemisia] a un reale che ritorna sempre allo stesso posto»²⁵. Artemisia in *Rogo* ci viene per il momento narrata nella sua cangiante non-interrezza, prigioniera del suo fantasma eppure responsabile di questa stessa prigione, perché artefice dei suoi dipinti. In questo senso il suo processo di soggettivazione pare alienato in quanto ai significanti: ciò che vediamo rappresentato sembra cristallizzare il suo *essere* nella tela²⁶. Nel gioco registico dei dipinti incendiati non dobbiamo allora cogliere unicamente le cangianti possibilità identitarie di Artemisia, ma la modalità con cui la Gentileschi cercò di raggiungere il proprio godimento pulsionale. La psicoanalisi, in questo senso, ci ricorda infatti come «i significanti che fissano – pietrificandola – l'identità del soggetto sono gli stessi che introducono nel corpo del soggetto una quota di godimento che innesca il movimento inerte della ripetizione»²⁷.

Se in questa sequenza troviamo dunque tutto *il destino* di Artemisia, – *il destino* così come l'ha imposto l'Altro, perché il fantasma ha sempre un piede nell'Altro (e qui ci piace aprire l'ipotesi di un Altro bifronte, che da un lato è costituito dal contesto storico, culturale ma pure affettivo in cui l'artista visse, ma che dall'altro è dato dalla storia della critica che l'ha ri(con)dotta, di frequente, ai suoi fantasmi) – c'è tuttavia un problema.

Il problema è che questi fantasmi bruciano. E bruciano di un fuoco che non travolge solo la protagonista ma anche lo spettatore, dal momento che se i dipinti possono imbrigliare la dimensione fantasmatica di Artemisia, dall'altro incendiano anche i fantasmi che lo spettatore include in ciò che sta vedendo. La visione, infatti, nel suo accadere fenomenico, trascina con sé l'immaginario²⁸ mnestico (e fantasmatico) dello spettatore, aprendosi a nuove significazioni

dell'azione, un atteggiamento che deriva certamente anche dal forte temperamento personale. [...] [I] soggetti femminili hanno arricchito, grazie a lei, con la loro presenza attiva la pittura non solo italiana del Seicento e si pongono, esaminandoli nel suo ampio percorso, come una nuova proiezione oggettiva degli 'affetti', di situazioni psicologicamente e fisicamente reali, non inquinate né indebolite dalla sua triste vicenda giovanile, ma viste, in virtù della sua formazione, da naturalista moderna» (GREGORI 2011, p. 20).

²⁵ RECALCATI 2016b, pp. 273-274.

²⁶ In questo modo Deraï trova nuovamente una soluzione narrativa, sovrascrivendo in *Rogo* sia una parte del passato di Artemisia (che sceglie di raccontare attraverso i suoi quadri/autoritratti e non l'attrice) sia i luoghi comuni della critica.

²⁷ RECALCATI 2016b, p. 271.

²⁸ Da qui in poi con il termine *immaginario* andiamo intendendo il registro delle rappresentazioni, di quella relazione alienante che il soggetto, fin dalla sua nascita, instaura con l'immagine del

nell'accadere temporale del fuoco. Nelle fiamme arde la storia della Gentileschi, la storia della sua critica, ma pure i nostri fantasmi, generando un sovrapporsi complesso di desideri pulsionali (quelli di Artemisia e quelli dello spettatore). Tuttavia, se i fantasmi celano il trauma dell'assenza dell'Altro, le fiamme tramutano il godimento in dolore, rivelando nelle cornici vuote l'angoscia della mancanza dell'Altro, mancanza a cui fa eco il madrigale di Bartolomeo Magni, che diventa suono incarnato. Le immagini bruciano perché Anagoor vuole ri-scrivere (e questa è un'ulteriore operazione critica operata all'interno della diegesi cinematografica), vuole ri-significare il soggetto Artemisia, conducendo parallelamente lo spettatore innanzi al proprio fantasma, in una doppia operazione che avviene all'insegna dell'*après-coup*: il tempo dello spettacolo diventa il tempo della contingenza dell'incontro, aprendo alla possibilità di una (duplice) significazione inedita, ovvero della vita di Artemisia ma anche dello spettatore, che si coglie come soggetto desiderante²⁹.

Un incontro che non è solo uno schianto tra universi fantasmatici, ma un'implosione di senso: se infatti – dal punto di vista psicoanalitico – il fantasma rimane comunque legato al significante che, con il suo agire, crea il vortice dell'assenza del reale, qui abbiamo l'inter-azione con i pensieri dello spettatore, il cui orecchio è sedotto da *Se i languidi miei guardi* che ancorano profondamente le immagini al desiderio. Fuoco, parola e canto si compenetrano in una voce estaticamente pulsionale, che trascina nel quadro lo spettatore, a sua volta guardato dalle immagini.

3. Padre

Il rosso delle fiamme e il nero delle voragini oltre le cornici si stemperano, con *Padre* [Fig. 7], in un bagno lattiginoso di luce, in cui galleggiano i due attori che andranno ad interpretare Orazio e Artemisia. Seduti uno innanzi all'altro, pietrificati in un'onirica sala da ricevimento, dopo gli ultimi ritocchi della messa in posa ad opera dei tecnici, i due scavano uno spazio d'attesa. Qui la provocazione verso lo spettatore, che è provocazione nella ricostruzione della tessitura emotiva che legherà i due attanti sullo schermo, si avvale di una doppia operazione, formale e contenutistica. La scelta di Anagoor di esibire gli attori prima che assumano il personaggio – decentrando la drammatizzazione dagli eventi

suo simile, il quale plasma, modifica ed imprigiona il soggetto in un Io ideale, assoggettandolo nel tempo ad una catena incessante di identificazioni potenti con immagini esteriori. Funziona a livello iconico-culturale e struttura sia il linguaggio corporeo dell'Io, sia la percezione narcisistica che l'Io ha di se stesso, sia le immagini che l'Io riceve dal mondo.

²⁹ Tracciamo qui un parallelo tra l'evento spettacolare e l'incontro che il soggetto compie, durante l'analisi, con i propri fantasmi. Per il riferimento psicoanalitico vd. RECALCATI 2016b, pp. 280-281.

successivamente presentati – precisa quale sarà la prospettiva diegetica dell’(anti) narrazione. Ci troviamo innanzi ad un’operazione metacritica, ovvero alla

diffusa tendenza della pratica scenica contemporanea [...] a non separare il processo di lavoro preparatorio (sul testo, sul personaggio, sulla gestualità) dal prodotto finito: l’allestimento presentato al pubblico deve rendere conto non soltanto del testo messo in scena, ma anche dell’atteggiamento e delle modalità dei creatori di fronte al testo e alla rappresentazione. [...] Non si tratta più, come avveniva nello straniamento brechtiano, dell’attore che mostra il suo rapporto con la parte recitata, ma di tutta la *troupe* teatrale che si mette in scena ‘al secondo grado’ [...] [m]ischiando [...] l’enunciato (il testo da dire, lo spettacolo da fare) all’enunciazione (la riflessione sul dire)³⁰.

In tale gioco di riverberi semiotici le due figure, fronteggiandosi, si accingono a ri-vivere gli eventi per ri-definirli, per ri-comprendere le dinamiche emozionali del passato e iniziare forse a ri-trovare l’inconscio di Artemisia, se è vero – come spiega Lacan – che «[l]’inconscio è quel capitolo della mia storia che è marcato da un bianco od occupato da una menzogna: è il capitolo censurato. Ma la verità può essere ritrovata; il più spesso è già scritta altrove»³¹. Quasi inquadri in un *setting* da psicodramma, i soggetti sono pronti a mostrare la loro natura profonda, che esiste in quanto relazione con l’altro, dispiegata registicamente in quadri, *tableaux vivants* e risoluzioni drammaturgiche che acquisiscono, nel loro alternarsi, la valenza di teatri mentali situazionali.

Per il momento, tuttavia, siamo (solo) davanti alla messa in scena delle convenzioni: il rito sociale è pronto, o forse si è già consumato, bruciato, considerata la struttura ciclica e antidiegetica di *Et manchi pietà*. Inizio e fine si sovrappongono in questa sequenza liminale: le mani dell’uomo e della donna, di Orazio e Artemisia, sono immobili e la prossemica dei rapporti interpersonali non funziona; lei osserva inizialmente il padre, ma questi guarda altrove. La geometria (prospettica e d’ambiente) che ovunque inquadra l’immagine (dalle colonne ondulate, ai disegni sulle finestre, alla pavimentazione della stanza) raggela il quadro in rapporti matematici, logicamente insostenibili. Tutto è ammantato da quel bianco impalpabile che è la ratio da cui – comprendiamo a partire da un gioco di sguardi – Artemisia (finalmente) dovrebbe o vorrebbe ri-partire, perché ora, in *Padre*, Artemisia è presente nella sua carne e non nelle sue tele: è carne immobile e vera, ben lontana dalle tele che l’hanno preceduta e con cui Derai ha avviato lo spettacolo. Le orbite vuote, la testa che di lei lentamente oscilla sulla sedia rivela la rottura dell’inganno visivo, ottico, teatrale, psicologico. Con un gesto quasi impercettibile si frange il *tableau vivant*, svelando l’inquietudine della rivolta della donna. Inquietudine che corre lungo il collo nudo di lei, che appena deglutisce,

³⁰ PAVIS 1998, pp. 244-245.

³¹ LACAN 2002, p. 244.

e nei minimi scuotimenti della nuca, generatisi nel respiro compresso dall'abito nero che annienta il suo corpo.

Un'intuizione si fa avanti, mentre il padre diventa l'unico, tra i due, a muoversi palesemente, sottraendosi all'imperturbabilità della figlia. L'intuizione è che Artemisia sia *anche* questa, o sia *tutta* questa: scoglio che non si lascia scalfire dalla tempesta della vita, dalla violenza del Nome del Padre, che è la violenza del fallo – direbbe Lacan – inteso come portatore del linguaggio. Artemisia, in questa seconda sequenza – che giunge come un *flashforward* – chiede di comprendere le proprie *ferite*, desiderosa di comporre la propria immagine e il suo *esser soggetto* nel mondo. Sequenza di lancinante ed opalescente irrealtà, che – incrinandosi nella deglutizione di lei, nella bocca che si socchiude – lascia intendere il desiderio di cercare una nuova parola, che è approdo ad un nuovo ed autonomo linguaggio, ad un rinnovato registro *simbolico*³². Eppure per il momento tutto è solo un sospiro carnoso, un tentativo che cede sotto gli occhi che si abbassano, che fanno i conti con il mare delle convenzioni del linguaggio degli obblighi familiari. Inquadrata infine dall'alto, Artemisia è mostrata sola, estranea al padre, che è volutamente escluso dalla regia di Derai, abbandonata nella pozza del suo vestito di velluto, che è pozza di sangue nero, nulla che la divora e l'attrae verso il vuoto. Il *frame* è tutto un quadro, un *nuovo* quadro della Gentileschi, verrebbe da dire: dalla rappresentazione mimetica dei fotogrammi precedenti si scivola al guizzo astratto; nello schermo sopravvivono alla fine unicamente la nuca (il pensiero) e le mani (l'arte), ma il corpo non c'è. Degli arti esiste solo un perimetro nero, slabbrato nella sua irregolare morbidezza, intorno al quale c'è un inutile ed incomprensibile spazio-mondo. Qui risiede l'eredità del Nome del Padre? O forse qui alberga il soggetto Artemisia, che è soggetto bucato, *mancanza ad essere*, mancanza di verità rispetto a se stessa, alle doppiezze, ai tradimenti³³ di Orazio, al ruolo assunto da

³² Nel nostro intervento con il termine simbolico intendiamo rimandare all'ambito psicoanalitico, che intende, per simbolico (o Grande Altro), il registro dei significanti e del linguaggio, del Nome del Padre, della Legge della parola che ci chiama per nome, che ci dà un ruolo sociale, inscrivendoci in una funzione di ordine costituito. Un significante linguistico che non centra mai pienamente il significato. Da questa rottura si genera un desiderio, che è desiderio di qualche cosa per sempre smarrito, indefinibile, che noi inseguiamo e che pensiamo di trovare in situazioni, persone, oggetti, eventi... che ci appagano solo momentaneamente.

³³ Tradimenti non avvisi da indicibile (e a tratti furiosa) indignazione. Così ASPESI 2011 scrive sulla rabbia di Artemisia: «A rendere il suo segno, la sua immaginazione così pieni di rabbia fu la rivalsa di una ragazzina orfana di madre, maltrattata da un padre violento, suo padrone e maestro, quell'Orazio Gentileschi, artista alla moda che diventò poi pittore alla corte di Carlo I, il monarca inglese cui fu tagliata la testa come ad Oloferne? O fu il ricordo dello stupro (definito da Contini e Solinas 'accadimento amaramente banale!'), subito a 17 anni da parte di Agostino Tassi, collega di Orazio? O forse fu l'orrendo lungo processo contro il violentatore, durante il quale la ragazzina, esposta al ludibrio pubblico e per sempre rovinata, fu più volte interrogata da giudici implacabili (maschi) in latino, (lei era allora semianalfabeta); ed era tale il disprezzo per le donne, che fu lei, la vittima, per accertarne la sincerità, ad essere sottoposta alla 'sibilla', il supplizio che consiste nel

costui rispetto al collega Tassi³⁴, al terribile stupro e al successivo processo³⁵?

4. Madre

Se il padre è un convitato di pietra, la madre [Fig. 8] è una madre morta³⁶. Anagoor procede per assenze, per boati di dolore. La scena è tutta tessuta di veli, perché il reale della morte – la scena primaria – va coperta, va raccontata nella forma più bella. Dietro un velo, la camera mostra un feretro nero, deposto su un letto, attorniato da giovani ragazzi e da un adulto. Un adulto che solo successivamente scopriremo esser Orazio, che Anagoor mostra immobile e compito innanzi al cadavere della moglie. Le sue mani, per il momento, non hanno volto, non hanno nome, rimangono un significante vuoto. Esse malamente simulano le “mani della cura” della madre morta³⁷. Agiscono nella partica del quotidiano, a partire da quella mano destra che sbuca inattesa da sotto il mantello dell’uomo: se nel Reale non c’è la possibilità di salvezza, c’è (almeno) la possibilità di coprirlo con un velo; velo che qui è materia ma pure metafora, quando le mani di

legare con cordicelle le dita delle mani sino a stritolarle. O fu anche la delusione per un marito, padre dei suoi quattro figli (tre morti in tenera età) il fiorentino Pierantonio Stiattesi, che per sposare nel 1612 una disonorata, aveva ottenuto dei favori da Orazio, e che pur proteggendola e aiutandola a preparare tele e colori, si faceva mantenere completamente».

³⁴ La sequenza può esser letta anche come un’analessi della maledetta incursione operata dal Tassi sulla vita di Artemisia, incursione avviata e sostenuta a più riprese dal padre: «Fu proprio lui [Orazio Gentileschi], desideroso di perfezionare l’educazione artistica della figlia, a chiedere all’amico Agostino Tassi, con il quale a Monte Cavallo lavorava alla loggetta del cardinale Borghese, di ‘apprenderla’ nella prospettiva di cui era un virtuoso. Entrò così nella tranquilla sebbene singolare vita di Artemisia l’uomo che più o meno direttamente contribuì a modificarle il destino. Agostino cominciò a frequentare la casa Gentileschi in via della Croce e non tardò a essere attratto dalle grazie della sua giovane allieva, del resto ricordata da tutti i biografi come una donna di particolare bellezza. Il Tassi, dai burrascosi trascorsi di ‘artista maledetto’ e in passato protagonista di più di un processo, si accese d’amore per Artemisia e dichiaratosi prima, tentò poi e riuscì a possederla con la forza» (MENZIO 2004, pp. 137-138).

³⁵ «[...] [S]tranamente la sua richiesta avvenne esattamente un anno dopo il violò. Perché? È vero che la figlia, come risulta dagli atti, gli confessò solo dopo qualche giorno l’accaduto, ma non pare verosimile che il padre abbia aspettato un anno per chiedere giustizia di quello che a più riprese chiamò ‘assassinamento fattomi’ (a lui – si noti bene – non ad Artemisia). Si è portati quindi a credere che Orazio fosse a conoscenza di quella che oramai era una relazione tra Agostino e la figlia e fosse consenziente. Ma allora che cosa intervenne a fargli cambiare così radicalmente idea? In diversi momenti del processo si parla di un quadro, di una ‘Iuditta’ di capace grandezza”, che sarebbe stato rubato nello studio del Gentileschi da Agostino e da un certo Cosimo furiere morto poco dopo prima del processo e sicuramente gran masalzone. [...]. Furto di quadri allora, antagonismo con Agostino suo collaboratore a Monte Cavallo, storie di prestiti di denaro, forse una incestuosa gelosia per una figlia troppo brava e troppo bella, spinsero Orazio a quel passo, sollevando l’attenzione di tutti su un accaduto che oramai apparteneva al passato» (MENZIO 2004, pp. 139-140).

³⁶ La madre di Artemisia, Prudenzia Montoni, muore a Roma il 26 dicembre del 1605. Lascia il marito e sei figli. Artemisia all’epoca ha 12 anni.

³⁷ Per un’attenta analisi della figura materna e del dramma legato alla perdita della madre abbiamo fatto riferimento a RECALCATI 2016c.

lui si trasformano nella simulazione delle mani dell'Altro, della madre. Ma non hanno la forza di lei, non hanno la forza dell'amore, della cura. Rimangono le mani dell'obbligo familiare, che sono le mani dell'accudimento inatteso, mani che preparano al mondo e mani che insieme vestono al lutto. I figli si rivolgono a lui, in fila indiana, in attesa. Cercano la madre (anche se i genitori sono entrambi vestiti di nero, una già morta, l'altro morto-vivo): gli occhi speranzosi si chinano verso il basso, nell'attesa della memoria di un bacio, di una carezza che ora non c'è più. Allora il fratello veste l'altro fratello e il rito del lutto diventa rito sociale, mentre il nero dei mantelli si stratifica nel nero del silenzio.

Rimane da sistemare il corpo di Prudenzia, morta di parto e il suo vestito, da rabboccare per l'ultimo addio. Solo adesso, dunque, il corpo può essere realmente sverlato e il velo che oscura la visione allo spettatore finalmente sollevato. E qui ha luogo l'epifania della giovane Artemisia, comparsa a mette in ordine l'abito della mamma, andatasene a ridosso di un Natale, a trent'anni.

Da ultimo, quando tutti se ne vanno, scopriamo che il velo non è scomparso innanzi alla camera per rivelare ciò che finalmente può essere mostrato, ma per dare maggior sofferenza allo spettatore, in un tortuoso sfioramento del vuoto. La figlia, infine, solleva l'ultimo velo che la separa dalla madre, ne cerca il volto, lo stringe delicatamente: il volto di lei diventa il volto della madre. Dopo il volto, gli occhi, che la videro per la prima volta venire al mondo, fino a quando la figlia si accosta con profonda delicatezza sul ventre freddo di Prudenzia, origine prima della vita. Poi, con un movimento di risalita, la giovane si unisce alla madre. Distendendosi sul letto di morte, accanto a lei. Ora sono entrambe morte. Corpo unico, volto unico, abbraccio eterno. Il velo può finalmente scendere, perché alla madre non facciamo più ritorno. *Hor ch'è tempo di dormire* di Merola, straziante ninna nanna della Madonna ai piedi della Croce, trasforma la sequenza in una laica *Passio Christi*, secondo un potente meccanismo d'incantamento acusmatico, trascrivendo nello spettatore dolore su altro dolore.

5. *Casino delle Muse*

Frequentare il mondo maschile dei cantieri artistici, tanto gli atelier quanto i ponteggi per la creazione degli affreschi, era, al tempo, inappropriato se non proprio moralmente inaccettabile per una giovane donna. Oggi è data per certa la partecipazione di Artemisia, allora diciassettenne, alla produzione del lavoro del padre e di Agostino Tassi per il *Concerto musicale con Apollo e le Muse* sulle volte del *Casino delle Muse* nel giardino del palazzo romano di Scipione Borghese, nel 1611³⁸.

³⁸ ACCADEMIA D'ARCADIA – ANAGOR 2012.

Immersa in un bianco abbacinante, la sequenza dedicata al *Casino delle Muse* [Fig. 9] declina l'apollineo a fremiti pulsionali, in cui energia vitale, pelle, timida sensualità giovanile ed arte si sovrappongono, nella prospettiva della Legge del Padre, che governa il centro della scena. L'arte è l'Arte del Padre, che è l'immaginario e il simbolico dell'Altro.

È ufficialmente un ritorno alla vita, la cui potenza viene restituita da dettagli di mani e piedi nudi di garzoni che s'arrampicano sull'impalcatura d'acciaio a ridosso dell'affresco. Corpi, colore, ritratti e materia si fondono a descrivere una dimensione ariosa e panica dell'arte, in cui vigore maschile, pelle, sensualità giovanile e pittura risultano indistinguibili. La luminosità del *frame*, tutto opposto al precedente, racconta la possibilità di tornare alla vita attraverso la pittura, le cui linee prospettiche, tuttavia, convergono sempre sulla figura del padre, posto al centro del quadro presentato allo spettatore.

Sulle impalcature fa caldo. Le prospettive acrobatiche [del *trompe-l'œil*] del Tassi sono da capogiro. Tra le figure femminili che Orazio disegna, ben due volte appaiono, inequivocabilmente, i tratti della figlia amata, la sua confidente, la sua compagna di pittura. La bella bocca piena, dagli angoli spioventi, lo sguardo altero e solitario. Mentre l'accarezza con la spazzola, egli la dichiara sua, offrendola, anche, allo sguardo e al desiderio dell'«amico». [...] [I]l pittore offre la sua creatura all'altro, con il quale sta montando il perfetto teatrino che sopravviverà a tutti e tre. La sinopia dell'affresco, sull'intonaco, è sinopia del tradimento? Orazio sa, non c'è dubbio, del desiderio che passa, e di tanto in tanto viene appagato, tra Agostino e Artemisia. Tra i due uomini circola la complicità: stimoli artistici, contrastanti e complementari; denari, spartiti nel frequente litigio; rivalità attorno ad Artemisia, il 'bene' più custodito dall'uno, più invidiato dall'altro³⁹.

Solo per poco l'affresco viene celato da un drappo bianco; è quasi un'allucinazione di Artemisia: l'accostamento all'arte, che per lei è vita, vorrebbe esser nuovo, bianco, non scritto. Ma questo non è possibile. Anzi, l'arte conserva in sé il divieto, perché è maschia. Il *Casino*, infatti, è un ambiguo viluppo di serpi sinuose: a scivolarle accanto ci sono giovani uomini con guizzi carnosì, abili nel sfiorarle impercettibilmente la gonna, in una coreografia pudica di celata seduzione. Pare di assistere alla forza centrifuga della potenza dell'abito, di cui parla Barthes, per cui

l'interno è necessariamente spinto verso l'esterno e tende a mostrarsi [...] parzialmente, al collo, ai polsi, sul davanti del busto, in fondo alla gonna [...]; ciò che vale esteticamente [...] è quel misto sospeso di evidente e di nascosto che la variante di emergenza ha appunto il compito di far significare. L'emergenza insomma avrebbe la funzione di far vedere il nascosto senza però distruggere

³⁹ SAUZEAU BOETTI 2004, pp. 132-133.

il suo carattere segreto: così si trova preservata la fondamentale ambivalenza dell'indumento, incaricato di indicare una nudità nel momento stesso in cui la nasconde [...]; l'indumento avrebbe infondo l'ambiguità di una nevrosi: lo si è potuto paragonare al rossore pudico che invade il viso, come segno di paradossale segreto⁴⁰.

Infine l'incontro e l'intrecciarsi fugace di sguardi con un giovane – che lo spettatore scoprirà in seguito essere Agostino Tassi⁴¹ – lasciano intendere che qualche cosa è accaduto.

Nella loggetta di Monte Cavallo, ora sono in *tre* tutto il giorno. Chi potrebbe dire qual è la presenza più intensa: il Don Giovanni smargiasso? L'introverso padre-padrone-maestro? Oppure il simulacro di Artemisia che domina ambedue, musa figurale e musa reale, già pittrice e donna robusta, robusta come le grandi protagoniste bibliche? La rappresentazione tutta festiva che qui, nella loggetta, lega per sempre i tre artisti annuncia il dramma tutto ferale – disastroso, chiassoso, 'caravaggesco' – che si svolgerà entro poco, nell'aula del tribunale o su palcoscenici annessi, ricordati dai testimoni (ad esempio la prigione di Corte Savella dove, tra fiaccole fuliginose e guardie guardone, Artemisia verrà, alla mezzanotte del primo maggio, ad 'abboccare' col Tassi, e dove i due si diedero anche 'fa fede' [promessa di matrimonio])⁴².

⁴⁰ BARTHES 1970, p. 79.

⁴¹ Noto nella storia dell'arte per le sue ardite prospettive illusionistiche, a tal punto da anticipare le suggestioni delle quadrature barocche, Agostino Tassi è figlio di Domenico Buonamici e nasce a Ponzano Romano, presumibilmente nel 1580. Esponente del tardo Manierismo, prende a fregiarsi del cognome Tassi dopo aver prestato lavoro (in qualità di servo), presso il suo protettore, il marchese Tassi. Se poco sappiamo dei primi quindici anni della sua vita, nel corso della sua carriera burrascosa – trascorsa in parte anche a Firenze e Genova – otterrà varie committenze a Roma (ove muore nel 1644), realizzando nel tempo un gran numero di opere presso il Palazzo pontificio di Monte Cavallo (attuale Palazzo del Quirinale), il Casino delle Muse del palazzo di Scipione Borghese (l'odierno Rospigliosi), Palazzo Lancellotti, la Cappella Paolina e Palazzo Doria Pamphilj. Esperto in paesaggi e vedute, gran conoscitore della pittura nordica, significativamente apprezzato nel panorama artistico dell'epoca, il suo nome rimane legato ad una biografia drammatica, segnata da debiti, inganni, risse e processi: «Patrizia Cavazzini ci fa questo 'quadro' di Agostino: 'Arguto, abile, intelligente, violento, avaro, vendicativo'. Capace di suscitare 'odi profondi e grandi amicizie'. Aveva cominciato la carriera a Livorno, dove abitava dai primi del Seicento forse per una condanna, lui che era nato a Roma, a Borgo. Forse era stato ospite delle galere del granduca, anche se non ai remi. Agostino esordì con una lunga relazione con la sorella giovane della moglie. Per l'incesto con la cognata era stato processato, non condannato. La moglie Maria, probabilmente una prostituta sposata per un voto, se ne andò dopo pochi anni di matrimonio, quando Agostino, nel 1610, si trasferì a Roma. I suoi rapporti privilegiati e stabili erano con le prostitute. Capace di assisterne una malata fino al letto di morte o di assalire quelle non disponibili. C'è il sospetto che abbia pagato sicari per far fuori la moglie, tentato di tagliare un braccio ad un collega, tentato un omicidio contro un cliente per il quale i quadri di Tassi valevano meno del prezzo delle cornici» (SILVESTRI 2008).

⁴² SAUZEAU BOETTI 2004, p. 131.

6. Bagno

Con *Bagno* [Fig. 10] il desiderio del *Casino delle Muse* si presentifica, ipostattizzandosi in un'aura di azzurra sensualità. Qui il velo si fa dimensione acquosa in cui Anagor condensa un percorso di infiniti piani di intelligibilità. Il velo – che inizialmente ostruisce il quadro di visione dello spettatore, accendendone l'attrazione – cambia colore e sostanza, mutandosi da azzurro in bianco, per divenire tela, lenzuolo, panneggio, camicia di maschi, flusso pulsante con cui Derai vettorializza il desiderio, facendolo gocciolare alla tregua dell'acqua che gronda dalle ciotole con cui i giovani aiutanti di bottega si lavano.

Artemisia inizia a *dirsi*, levandosi la camicia e lavandosi pudicamente dietro un tessuto bagnato di luce che la separa dalla toilette gioiosa del manipolo di garzoni seminudi. Il suo rivelarsi inizia dal gioco di *silhouette* tra lei e loro, con l'occhio di lei che si fa occhio/organo pulsionale allorché, castrato, bloccato dal lenzuolo, insegue il desiderio del proprio sguardo oltre lo strappo del tessuto che la separa dai ragazzi. L'appagamento non è tuttavia nella contingenza reale, ma in ciò che la sua mente produce (alle sue spalle, sulla sedia), ovvero il fantasma del desiderio, che ella (non) sa ancora coincidere con Agostino Tassi. La sintassi registica è tutta nel principio del *fort-da* freudiano, ovvero nel dare e togliere immagini agli occhi, dello spettatore⁴³ e della pittrice⁴⁴, per tratteggiare una possibile e nuova riscrittura dell'immaginario di Artemisia. *Bagno* è un'altra danza di maschere, una trasformazione, il sottrarsi e il ritornare alla (insostenibile) rigidità imposta dall'Altro. Ma spogliarsi – per la donna del Seicento – è anche mettere in pericolo la propria dignità, esporsi agli impudichi attacchi dell'Altro. Qui, infatti, la seduzione non corre attraverso l'abito, come nel *Casino delle Muse*, ma sorpassa l'abito, superandolo. Ora l'interno – per riprendere Barthes – è interamente spinto verso l'esterno. Mentre vacilla la restrizione del corpo, del gesto, della carne che è controllo del comportamento a livello sociale, Artemisia si fa carico del desiderio che cresce in lei.

Il montaggio sequenziale è tutto un alternarsi di velature e giochi di trasparenze (amplificati da controluce e riflessi d'acqua) che – mantenendo sempre accesa la schisi tra occhio/sguardo, sostenuta secondo con un dispositivo voyeuristico che intrappola spettatore e *dramatis figurae* – convoglia nello strappo del velo. È infatti – ed infine – nella lacerazione del velo del fondale che sboccia il

⁴³ Il velo grande, in primissimo piano, posto qui ad ostruire definitivamente la visione dello spettatore (potenziando la forza oclusiva costituita dal velo nero presente in *Madre*), limita ancora una volta lo sguardo di quest'ultimo, stimolandone evidentemente una scopofilia erotica, che diventa scopofilia diegetica (cosa accadrà?), accresciuta dal lento svestirsi delle figure, che non si danno mai, tuttavia, nella loro intera nudità.

⁴⁴ È il velo chiaro, che ostruisce la vista di Artemisia, e sul quale, come in uno schermo cinematografico, si stagliano le *silhouettes* gioiose dei giovinetti.

desiderio d'amore, come presenza di una mancanza. Artemisia avverte il desiderio di significare per qualcuno e conseguentemente attende di essere desiderata dal desiderio di un altro. L'amore, del resto, funziona per mancanze e dipendenze, nutrendosi di segni. «Il dono dell'amore – spiega Recalcati riprendendo Lacan – è dono della propria mancanza, è dono all'amato della mancanza che l'amato sa aprire nell'amante. È dono del segno che l'Altro mi manca, che la sua esistenza sa scavare in me la mancanza»⁴⁵. Così Agostino si fa desiderio incarnato di lei, occhio che la scruta di spalle, su di una sedia, e corpo che scompare, come un fantasma, al girarsi di lei.

7. Caduta

La scena dedicata alla violenza su Artemisia non è l'acme drammatico della vicenda – risolto inserendo anche dei disorientanti *blackout* nel discorso visivo e sonoro – ma avvia in realtà un percorso di dolore e conoscenza che troverà il suo svelamento solo nella realizzazione della sequenza *Giuditta* (con la riproposizione della decollazione di Oloferne). L'evento dello stupro subito da Artemisia a diciassette anni da Agostino Tassi è scandito da precisi montaggi pulsionali. A lei che (in piano medio) si impasta le mani con la materia della sua pittura, che è la materia del desiderio (secondo una delicata *liaison* tra l'azzurro dell'acqua di *Bagno* e la tonalità del celebre blu gentileschi, ottenuto da lapislazzuli per cui la pittrice si indebitava) fa da contraltare il torso nudo del Tassi, proposto di spalle [Fig. 11].

Un Tassi che *Et manchi pietà* assolutizza: privato di ogni connotazione storica e liberato dalla metafora che la critica vuole come incarnazione della bieca società maschile del Seicento, qui il Tassi si svela come il maschio che gode della carne, del *pezzo di carne* della donna. Dal punto di vista prossemico la distanza tra i protagonisti impone un'intimità; tuttavia se Artemisia concede unicamente un roteare timoroso di pupille, il Tassi cerca subito la sua pelle. Un gesto, quello dell'uomo, che – sottraendosi allo sguardo della giovane – si innerva in una mano rigida, che è quasi un pugno, uno schiaffo.

È, questa, l'anticipazione di una violenza fisica che si consuma tutta sulla bocca di lei, stretta presto dal Tassi secondo una costrizione meccanica mandibolare, che fa della ragazza un animale a cui viene imposto il morso sul muso. Artemisia è un corpo senza nome, a cui non è concesso alcun discorso, se non la veemenza impetuosa dell'addomesticamento. Manca la parola, manca *la nomina* dell'amore. La stessa drammaturgia sonora precipita in un silenzio potentemente evocativo: per la monta esiste solo il grido, che forse non basta – ci

⁴⁵ RECALCATI 2011b, pp. 140-141.

dice Derai – e che per questo si fa grido muto, extradiegetico, grido-fuori-scena. Come dire: l'osceno non si può mostrare. Stilisticamente il montaggio esibisce una velatura che è tutta formale: ai drappi e veli precedenti si sostituisce il velo insormontabile di fotogrammi neri, sufficientemente protratti affinché lo spettatore patisca con Artemisia o comunque si instauri quel rapporto di rifiuto/desiderio dello sguardo che porti a bramare di vedere la violenza o a temerne l'epifania visiva.

Epifania che qui è negata da Anagor, che in modo straniante mostra la Gentileschi – dopo lo stupro – avanzare traballante all'interno di una stalla moderna. Vestita aristocraticamente di quell'ocra che farà di lei Giuditta nella futura decollazione di Oloferne, la similitudine con le vacche da macello, appena accennata nella bestiale doma precedente, è di una forza inaudita. La camera si sofferma sui genitali molli degli animali, insistendo sulle mosche che si poggiano sull'abito elegante di lei. Insetti attratti dal dolce del sangue che le impregna d'infiniti schizzi la veste, ma pure richiamati dal fetore di sterco dei bovini, tra le quali Artemisia affonda, animale tra altri animali da mattatoio. Derai affina le similitudini ferine mostrando il collo torto di Artemisia, che ora non è più spazio epidermico di voluttà, ma territorio che segna l'avvenuta sottomissione all'altro, fino alla consegna, all'Altro, dell'osso del collo, spazio della possibilità della morte. Le croste di fango e gli escrementi induriti sul dorso delle giovenche si confondono con le gocce di sangue che macchiano l'abito della donna, mentre le sbarre moderne di ferro e i pavimenti bucati d'acciaio della stalla stridono con il broccato d'oro. Le mani bianche insozzate di rosso, prima colorate d'amore e desiderio, diventano le testimoni scabrose del sacrilegio subito dal soggetto: il sembiante della pittura si è spezzato nel reale del sangue. Il vuoto è stato abitato.

Mani che già anticipano la derisione sociale, il rifiuto dell'Altro che incombe e che abbandonerà la giovane nella solitudine. E se il gioco della velatura qui cavalca la tecnica della postproduzione, con un montaggio che ora si fa accelerato e ora rallenta nella sfocatura (che è certo e pure sfocatura psichica della Gentileschi), la dimensione dello straniamento ruota tutta intorno al vento che spirava da un grande ventilatore industriale, posto al centro della stalla.

È anche vero che la produzione di questo vento scuote non solo gli animi, ma porta via con sé il tempo, spesso corre alto, oltre le figure o i personaggi che si stanno delineando. [...] Quel vortice, una volta messo in moto, non c'è modo di farlo scorrere al contrario. Non è reversibile: come l'aria che, una volta soffiata, non può più essere richiamata a te. O come il tempo, nella nostra percezione. Si tratta di un moto che ha una direzione: ogni scelta individuale scatena un ruotare che non conosce ritorno⁴⁶.

Vento che soffia tra gli escrementi, che solleva veste e paglia, che smuove mosche e crini, ma che apre al futuro. Nel precipizio è insita la risalita, perché

⁴⁶ DERAÏ 2016, p. 38.

non è possibile abbandonarsi alla sopraffazione del Reale. E mentre *Mio ben* di Luigi Rossi prova a tamponare l'emorragia del trauma, il simbolico di canto e versi si annida nell'apollinea treccia di ciocche che, ancora perfetta, incorona la nuca di lei: qualcosa resiste.

8. La morsa della Sibilla

A distanza di un anno dalla violenza subita, il padre di Artemisia denunciò l'accaduto, dando avvio ad un terribile processo di stupro.

Il processo celebrato nel 1612 è un'opera caravaggesca, piena di rossi e di chiaroscuri, di forti odori di menzogne e di vino. Vengono rovesciate alla rinfusa tutte le merci – scudi d'oro, tele firmate (“una Iuditta di capace grandezza” [sottratta da casa Gentileschi a ridosso dell'accaduto]), corpo e meriti di Artemisia; il tutto scambiato, rubato, giocato, pestato, nella metamorfosi di un'unica pulsione: l'avidità⁴⁷.

Violentata la ragazza, il Tassi ottiene per diversi mesi il silenzio di Artemisia, promettendole un matrimonio riparatore, mentre interessi lavorativi che legano il padre al losco collega ritardano la denuncia, presentata da Orazio solo a distanza di sette mesi (marzo 1612)⁴⁸. Il proclamarsi vergine da parte della giovane, l'iniziale falsa promessa del violentatore di condurla in sposa (celando il suo precedente matrimonio, ma pure un processo che lo vide coinvolto per incesto con la cognata), la difesa del Tassi che accusa Artemisia di promiscuità, la “tortura della Sibilla” praticata sulla pittrice con lo schiacciamento delle dita per giungere alla verità, la visita ginecologica di due ostetriche che scavano nel corpo di lei, dichiarandola non più vergine da parecchio tempo, la stessa testimonianza dell'amica di famiglia Turzia, che depono contro la ragazza proclamando la sua promiscuità sessuale agiscono sulla memoria del trauma, prolungando la sua incisione sul corpo di Artemisia⁴⁹.

⁴⁷ SAUZEAU BOETTI 2004, p. 133.

⁴⁸ MENZIO 2004, p. 140: «A tutto probabilmente pensò Orazio prima di decidersi a denunciare Agostino: alle sue gelosie professionali, a qualche suo desiderio di vendetta, fuorché a sua figlia Artemisia. Non considerò infatti che con la richiesta del processo che metteva scandalosamente la giovane pittrice sulla bocca di tutti le imponeva una violenza certo più grave di quella subita un anno prima. Artemisia, già guardata stranamente perché faceva ‘esercizio di pittura’ così inconsueto a una donna, si ritrovò al centro di una vicenda la cui eco percorse la penisola. Da allora in poi fu sempre accusata di avere troppi amanti e di condurre una vita disonesta, come del resto riportano ancora alcuni biografi del secolo successivo. Non si dimentichi l'aggravante agli occhi di certi suoi contemporanei di aver osato svolgere un mestiere riservato agli uomini».

⁴⁹ RECALCATI 2014, p. 68: «Il trauma dell'abuso non è in questo caso solo quello della violenza predatoria che sevizia il corpo [...], ma è innanzitutto, il trauma del crollo della fiducia nei confronti dell'Altro. Il legame familiare come luogo che custodisce la vita si ribalta in qualcosa che la minaccia profanandola brutalmente. La certezza della famiglia come luogo protetto, radice, significante dell'appartenenza, lascia il posto a un volto sconosciuto che si rivela mostruoso. La certezza simbolica sulla quale si sostiene la vita è scossa alle fondamenta dall'irruzione di un reale

Impossibile sapere come andò veramente la faccenda, anche perché i diversi testimoni che sfilarono durante le udienze – artigiani, lavandaie, pittori (tra questi Carlo Saraceni), modelli e altri – pare facessero a gara per non dire il vero, così che il processo risulta un intrigo di menzogne e accuse reciproche. Per tutta la durata del processo, dal marzo all'ottobre del 1612, Artemisia e Agostino soli continuarono a ribadire gli stessi argomenti: lei sostenendo di essere stata violata, lui dicendo che lei mentiva e che era da tutti risaputo che fosse donna di malaffare⁵⁰.

Collocandosi tra le sequenze maggiormente oniriche dell'intero progetto drammaturgico, *La morsa della Sibilla* [Fig. 12] si apre con un primo piano di Artemisia velata di nero. Un velo oscuro, in cui Derai annida – attraverso una scena che è tutta un ripetuto aprirsi e chiudersi di porte, in cui la luce finisce divorata dal buio di veli, scuri, finestre e reti – l'orrore di quella Granduchessa Caterina di Lorena che, turbata da *Giuditta che decapita Oloferne*, fece coprire il quadro, per poi collocarlo nell'angolo più remoto di Palazzo Pitti. Ma è pure un velo che restituisce una donna che ritorna nella costrizione dell'Altro, drammaturgicamente annientata secondo un doppio meccanismo di sottomissione, con *frame* che si aprono sulla ri-educazione del corpo di lei (nuovamente imbrigliato nel corsetto e poi pietrificato in un rigido abito della tradizione) e con il saltellio giocoso di un passerotto prigioniero (evidente riferimento ad un futuro che attende di esser vissuto).

Se le mani qui – l'unico pezzo di carne nuda che scivola libero tra il nero del volto velato – sono evidente rimando alla tortura della Sibilla, ma pure all'arte che – nelle mani – sopravvive e salva, l'insostenibilità del processo subito è tutta nel volto di lei, il cui sguardo fisso in camera, una volta mostrato, chiama lo spettatore a sostituirsi al giudice. E mentre *Il mio destin* di Barbara Strozzi incornicia il muto annuire della pittrice davanti al tribunale, l'immagine ultima di una gabbia da lei stessa sostenuta nel mezzo di una strada di campagna suggerisce l'apertura a nuovi immaginari. In Artemisia «il lavoro del lutto sbocca sull'esame di realtà che consiste nel verificare l'assenza dell'oggetto – il prendere atto della perdita – ma questa verifica non produce abbattimento melanconico, bensì libera la libido del soggetto affinché possa esser investita su nuovi oggetti d'amore»⁵¹.

Il futuro, per la pittrice, inizia il giorno successivo al verdetto di condanna di Agostino Tassi (29 novembre 1612): Artemisia sposa il fiorentino Pier Antonio Stiattesi (amico del padre), per giungere, pochi mesi dopo (tra la fine del 1612 e gli inizi del 1613) a Firenze⁵², dove – elogiata per il proprio talento – è alle

senza nome».

⁵⁰ MENZIO 2004, p. 139.

⁵¹ Vd. RECALCATI 2009, p. 95.

⁵² MENZIO 2004, p. 140: «Orazio, cosa curiosa, subito dopo la scarcerazione di Agostino, ritornò

dipendenze del granduca Cosimo II. Ha diciannove anni. Ripartirà a ventisette, nuovamente, alla volta di Roma. È l'epoca in cui la Gentileschi diventa madre (due maschi e due femmine), anche se solo Prudenzia – figlia così battezzata in ricordo della madre perduta – sopravvive. Seppur tormentata da debiti e giunta nella città di Cosimo II «dotatissima ma umiliata e inconsapevole»⁵³, Artemisia porta con sé una «fama [...] legata alla formulazione di una iconografia femminile di bellezza, protervia e violenza sino ad allora inimmaginate. Vale a dire proprio di quegli elementi di cui era fatta la sua caduta iniziale»⁵⁴.

9. *Venere*

Venere [Fig. 13] è la riappropriazione del desiderio. Il corpo di Artemisia qui è il corpo sovrabbondante della sua *Cleopatra*, mascolina, in cui l'identità femminile si confonde con quella maschile. Opera perturbante, in cui sessualità e morte convivono, *Cleopatra* pare comprendere una serie di corpi incontenibili, di cui *Lucrezia* non è che un altro esempio. Rappresentazioni di membra che paiono uscir dal quadro.

C'è ancora una sfida, ma di diversa natura; è la sfida della carne, che ci viene sbattuta in faccia con tutta la sua carica provocatoria: incontenibile, eccessiva, enigmatica. Materia che si rifiuta di determinarsi, di darsi una forma chiaramente riconoscibile, disciplinata entro modelli consueti. Si avverte qui una resistenza nei confronti dell'immagine consolidata di una femminilità che accetta il proprio posto circoscritto nel mondo, il proprio limitato destino domestico, una resistenza portata all'estremo del sacrificio della propria autoconservazione fisica⁵⁵.

Sospesa tra erotismo e brama di morte, con il capo reclinato, smarrita in un annientamento di mancanza e desiderio, il corpo dipinto di Cleopatra-Artemisia è registicamente sovrascritto da un reale serpente in movimento, simbolo e sintomo di infinite significazioni. Tutto scivola, tutto diventa. All'eccedente regina d'Egitto, irriconoscibile nella sua povertà d'orpelli e ricchezza, fa da contraltare, sulla scena, l'enigmatica immobilità della *Venere dormiente* del Giorgione, la cui composta bellezza è bordura di angoscia e morte; un fantasma *da toccare*: innanzi ad esso Artemisia si pone come donna in attesa di raggiungersi, per riconquistarsi. Negandosi nel volto allo spettatore, la donna, sola con se stessa,

all'antica amicizia per lui che aveva così spesso definito un traditore; dimostrando ancora una volta di preferire i suoi interessi di lavoro alla reputazione della figlia».

⁵³ MAFFEIS 2011, p. 64.

⁵⁴ MAFFEIS 2011, p. 64.

⁵⁵ TORALDO DI FRANZIA 2002, p. 91.

sfiora la propria consapevolezza: cerca nel corpo dipinto il suo corpo a pezzi, torturato dall'Altro, fino a quando le sue membra si ammorbidiscono per diventare Venere. Tuttavia lo sforzo è eccessivo, l'immaginario è soverchiante, e Artemisia non può che perdere i sensi, accasciandosi a terra, in un conclusivo abbandono al sonno, alla fantasticheria. Il vento intanto ha ripreso a spirare, sollevando gli infiniti bozzetti collocati intorno al quadro, che sono moltiplicazioni infinite di corpi ideali, fantasmi di fantasmi, maschere di maschere. È L'arte che si insinua nel lutto, che costruisce il suo vuoto, arginandolo, per custodire la perdita dell'oggetto. Sono gli anni delle committenze importanti, del cambio di città, di quando a Firenze si firma Artemisia Lomi (e non più Gentileschi), in una riscrittura della genealogia paterna, che poi è riscrittura dell'amore e discendenza d'arte... sono le modalità con cui Artemisia elabora il lutto, disinvestendo il mondo della libido a favore di sé stessa. Sta ri-tornando all'arte, ai suoi innumerevoli studi e ritratti, elevandosi nell'enigma della sublimazione, perché «l'organizzazione significante del reale messa in atto dalla pratica dell'arte è in alternativa all'esserne melanconicamente aspirati [...]: la sublimazione illumina il tragitto stesso della pulsione anziché rappresentarne il contrario (la sua rimozione)»⁵⁶.

10. Camera nera

Camera nera [Fig. 14] diventa allora la stanza dell'elaborazione del lutto: dolore, energia e tempo diventano gli antidoti al godimento mortifero della perdita. La secchiata di nero con cui la donna cancella il capolavoro del *Casino* è un oltraggio traumatico, perché quel *Concerto musicale con Apollo e le Muse* è come uno spazio abitato da morti. Artemisia deve creare il vuoto, dimostrando «come ogni processo creativo debba per forza – per 'scelta forzata', direbbe Lacan – ereditare sempre la memoria di ciò che è già avvenuto al fine di dimenticarsene»⁵⁷. In questa macchia, in questa assenza di colore, può bruciare la distruzione dell'Altro, inteso

come luogo preliminare del Codice, come 'tesoro di significanti' già costruito. È l'inconscio come insistenza passiva della memoria. Perché un nuovo significante o una nuova immagine possano venire alla luce è necessaria una certa quota di oblio, una dimenticanza, una sospensione contingente di quel Codice. L'inconscio come memoria e come stratificazione di segni – l'inconscio-matrice – deve essere sospeso perché si dia la possibilità dell'inconscio-incontro, dell'inconscio-evento. Ci vuole un atto di de-saturazione preliminare dello

⁵⁶ RECALCATI 2011a, p. 25.

⁵⁷ Vd. RECALCATI 2016a, p. 88.

spazio chiuso della memoria. [...] Ma ci vuole anche un atto di affrontamento, di esposizione al vuoto⁵⁸.

Distruggendo il *Casino Artemisia* si trova innanzi allo strapiombo di un linguaggio che cessa di rappresentarla, contempla il possibile dissolversi della legge e del Nome del Padre, ripensa in che modo tracciare la soglia dell'Altro. Tutto va preso a pugni, saturato di nero. E il nero va espanso, come un'emorragia oculare, ad ostruire la visione, in cui annientare il passato familiare, paterno ma pure linguistico: il nero dunque per saturare l'immaginario e il simbolico, ma nel contempo il nero come varco/buco da percorrere: eredità, tradizione, memoria, oblio e desiderio sono convocati all'unisono. Artemisia è il presente che nel dolore accetta di ripartire. Ma prima è a terra. Distesa, sopraffatta dal vento che riprende a spirare, tra teli di atelier e residui zuppi di pittura.

11. Giuditta

L'episodio biblico della decollazione del generale assiro Oloferne – avvenuta per mano della vedova israelita Giuditta, col fine di sollevare la sua città di Betulia dall'assedio nemico – si impone come il mito che giganteggia nella produzione pittorica della Gentileschi⁵⁹, inscrivendosi nel tempo con numerose riproposizioni⁶⁰. Dalla *Giuditta che decapita Oloferne* (con abito blu) del 1612-1613 (conservato a Napoli, Museo di Capodimonte) alla sua variante con abito giallo del 1620 (ora alla *Galleria degli Uffizi* di Firenze), per arrivare a *Giuditta e la sua Ancella*, di impianto spiccatamente caravaggesco, che ritrae l'istante inquieto

⁵⁸ RECALCATI 2016a, pp. 88-89.

⁵⁹ A partire dalla sua permanenza fiorentina Artemisia dà avvio ad «una ricerca del tutto personale. Scelse come la maggior parte dei caravaggeschi le sue eroine tra personaggi biblici o del Nuovo Testamento ma riuscì a penetrarne in modo originale la psicologia: quasi liberasse nelle sue Betsabee, Giuditte, Susanne, Lucrezie i suoi possibili ma ancora inesplorati modi di essere» (MENZIO 2004, p. 141).

⁶⁰ Queste le ipotesi interpretative a cui si apre il regista Derai, innanzi alle successive riproposizioni pittoriche dei miti biblici: «Ci si trova davanti ad una sorta di fabbrica dell'immagine che è in realtà un vero e proprio nascondimento. Questa è chiaramente una lettura forzata, moderna, che vede nella bottega di un'artista barocca una factory che sforna copie alla Warhol, un Warhol che si nasconde dietro le scatolette della Campbell e non si racconta. Un processo di congelamento del volto analogo a quello di un'altra pittrice donna, Frida Kahlo, che ha fatto del dolore, dell'espressione del sangue, della ferita, del portato biografico, una modalità così frontale da far diventare i suoi autoritratti delle maschere sempre analoghe a se stesse. Sotto questa luce siamo portati a sentire analoga un'azione come quella di Artemisia. Potrebbe essere una lettura falsata della nostra posizione, dai nostri codici... Oppure potrebbe contenere nel suo interno un'intuizione: fare dell'esperienza del dolore il punto di partenza dell'espressione artistica, trasformando però questa esperienza in una specie di cortina fumogena, nella nebbia che nasconde il vero volto o il vero sentire» (DERAI 2016, p. 30).

che precede la fuga dalla tenda con la testa del generale e l'elsa insanguinata, dipinta all'inizio del suo soggiorno fiorentino tra il 1618-1619 (che possiamo vedere alla *Galleria Palatina* di Firenze) e poi nella sua variante del 1625-1627 conservata a Detroit, le continue riscritture raccontano di come «[l]a memoria nel lutto è impegnata su questi due fronti: sul fronte del voler ricostruire il ricordo dell'oggetto e sul fronte dell'esser assediato, rincorso, braccato dall'oggetto perduto, assillato dall'oggetto perduto»⁶¹.

Il *frame* [Fig. 15] è la riproposizione ossessiva della truce esecuzione così come è rappresentata dalla Gentileschi. L'attrice/Giuditta/Artemisia cambia due abiti, nella doppia citazione dei due principali dipinti che la pittrice realizzò del medesimo soggetto. La regia insiste sulla copiosità del sangue, che imbratta, grondante, il cuscino su cui giace l'uomo, per il quale – fra l'altro – Derai rinuncia al fantasma di Oloferne, affidando il ruolo dell'assiro all'attore Tassi, e scegliendo la cifra della dilatazione temporale ossessiva, in cui l'ipnotico ripetersi di una decapitazione eterna trova come sua unica scansione ritmica il divenire di *Alla guerra d'amor* di Stefano Landi.

Un'azione che non cambia, che si ripete, che inserisce il tempo nell'immagine, ma che non produce narrazione. [...] Tesa a restituire questa atmosfera di sgomento e – provocatoriamente – di pregiudizio, la messinscena teatrale dell'atto cruento si prolunga. Il gesto di infliggere la morte si cristallizza, sebbene paradossalmente in movimento, in una pausa iconografica che affoga nel sangue. Contemporaneamente, l'istante si articola nella durata e l'azione drammatica, involuta ma in movimento, si oppone all'attitudine rappresa sulla tela: il potere comunicativo di un gesto, che la dilatazione temporale sottrae al contesto narrativo che lo ha originato, sta tutto nella sospensione di quella dialettica in movimento. La finzione è ostentata, eppure la crudeltà del gesto non viene meno, anzi forse si potenzia, quasi una dannazione infinita: nell'area ibrida in cui si pone l'immagine performata, essa rivolge interrogativi sui paradigmi di verità e finzione, ponendosi essa stessa su una sorta di paradossale doppio stato, di vero e falso⁶².

Pur sottolineando il legame tra opera e autobiografia, sovrapponendo la tela al trauma di Artemisia, Anagoor prende comunque le distanze da una mera interpretazione patografica, esibendo la finzione secondo moduli di ostenta iterazione performativa, fino a lasciare a vista la canula di plastica che irrorà di sangue l'intero *frame* o mostrando gli attori spossati per l'estenuante lavoro. Il particolare montaggio – che ammicca alla possibilità che la scena/quadro sia stata simulata più volte – fa della decollazione il vortice che annienta l'intero

⁶¹ RECALCATI 2009, p. 98.

⁶² DE MIN 2016, p. 78.

passato della Gentileschi, rievocato dal vorticoso scivolamento di veli posti sul fondale, veli che – nel corso del dramma, a loro volta – hanno ostruito la costruzione identitaria di Artemisia.

L'implosione del Simbolico – ovvero del linguaggio delle relazioni familiari di Artemisia, della società in cui era calata e delle forme di potere che la regolavano – comporta l'apparizione del Reale⁶³ nella forma della mostruosa testa di Oloferne, traumatica ed eccessiva: «la testa è un brandello, un pezzo-di-morto-che-è-pezzo-di-mondo residuale che si impone con orrore ma è pure una ricostruzione fantasmatica dell'Altro, fondamentale affinché Artemisia si legittimi come soggetto rispetto all'Altro»⁶⁴. L'Artemisia di Derai diventa dunque un'Artemisia postmoderna, se con tale termine intendiamo l'epoca che succede alla crisi del Simbolico, inscenando con Oloferne una ricerca identitaria che ha luogo «soltanto accettando la propria alienazione fondamentale nella rete simbolica»⁶⁵. Il gesto della spada non è allora il gesto della castrazione, perché la castrazione è dono dell'ordine e del linguaggio, ma è il reintegro di un'esclusione, il rifiuto di una rinuncia, il recupero della propria *jouissance* – come sottolinea Carmagnola – il cui svelamento rimane tuttavia velato nella compostezza della forma del dipinto perché il suo mostrarsi annienterebbe la Legge⁶⁶.

Il varco nero aperto nel *Casino delle muse* ha dunque condotto alla testa che non si stacca di Oloferne, il cui osso del collo, mozzo, resiste come rimando a quel «residuo inerte ma visibile (osso) di un processo di rimozione sempre incompleto»⁶⁷. Ciò che il simbolico aveva celato è stato ora incluso; il sangue che scende copioso è «orrore del Reale, [...] eccesso di materia che penetra attraverso i pori della superficie»⁶⁸ del dipinto, imbrattando carni, lenzuola e vesti. Per questo il gesto di Artemisia diventa gesto di *jouissance oscena* (si pensi alla reazione della Granduchessa)⁶⁹ contenuta tuttavia in un equilibrio formale che permette all'opera di non affondare nella follia traumatica dell'assassinio e che

⁶³ Tra i vari significati legati a questo termine, Lacan intende ciò che sfugge e non riesce ad esser integrato nel linguaggio dall'essere del soggetto, ma anche la ripetizione ossessiva che designa la pulsione.

⁶⁴ CARMAGNOLA 2006, p. 199.

⁶⁵ ŽIŽEK 2003, p. 196.

⁶⁶ CARMAGNOLA 2006, p. 195: «Il Simbolico è il risultato del processo che rende possibile insieme la formazione dell'individuo e l'intersoggettività sociale, si chiami cultura o regno della Legge del Padre. Il Simbolico è connesso ad alcune figure mitologiche già presenti in Freud: l'assassinio del Padre osceno e primitivo, l'instaurazione del modello di proibizione edipica. Il dominio della realtà coincide con l'assestamento di un corpus di leggi che, attraverso la proibizione dell'eccesso, permettono sia la vita che l'identità individuale, sia l'interazione sociale nella comunità».

⁶⁷ CARMAGNOLA 2006, p. 194.

⁶⁸ ŽIŽEK 2003, p. 196.

⁶⁹ MAFFEIS 2011, p. 67: «Ancora alla fine del Settecento il dipinto turbava – come oggi del resto – gli animi più sensibili: Marco Lastri nell'*Etruria pittrice* ricorda che la Granduchessa l'aveva fatto collocare nell'angolo più oscuro della Galleria perché non ne sopportava la vista».

concede alla pittrice di rimanere inscritta nel registro Simbolico, nonostante lo stupore sollevato nei contemporanei e nella critica⁷⁰.

Per Artemisia è evidente che il portato biografico diventa una modalità per costruire una maschera profilattica. Tutte le eroine, il sangue, le azioni violente che inevitabilmente rievocano lo scandalo privato che colpì Artemisia – la violenza, il processo, le conseguenze – si leggono come un doppio della vicenda personale ed è come se i committenti si aspettassero di vedere una donna violata. Queste immagini sono un doppio di Artemisia, dunque maschere che la nascondono e non la rivelano. Soprattutto nella seconda parte della sua vita, questi soggetti diventano talmente la riproduzione di un modello di dolore, da portare alla realizzazione di ben due Giuditte, di un numero imprecisato di Susanne con i Vecchioni...⁷¹.

12. Danaë

Danaë [Fig. 16] è il tempo in cui il soggetto Artemisia si compone nella fase ultima della sua corporeità, in cui anatomia e discorso dell'Altro vengono assunti dalla Gentileschi in modo retroattivo, con un *après-coup* che Derai pone a ridosso della conclusione di *Et manchi pietà*. La carnalità evidente dell'essere corpo e la dimensione fantasmatica che derivava dal discorso dell'Altro (che è la sua committenza, il padre, ma pure il Tassi, il marito incapace, gli amanti successivi) si compongono nella soggettivazione di una sessualità che coincide con il tempo etico della rinascita.

La sequenza è tutta una danza che si consuma tra la dimensione fallica maschile e la domanda d'amore infinita, mai soddisfatta di lei, riproposta in modo macchinico ed irrefrenabile attraverso il montaggio senza tregua dei suoi dipinti. Gli amanti godono di parti di lei (il seno, le cosce), si inarcano o strisciano a terra, accarezzandosi languorosamente l'addome, ma non potranno mai possederla come Uno. Membra, teste, bocche, occhi e organi sono pezzi staccati, figure fuori senso, figure senza un essere, che acquistano significazione unicamente per l'Altro, come la *Danaë* nuda, ritratta nel momento del concepimento, sotto una pioggia d'oro di monete che allude alla forza con cui Zeus penetra in lei. Il corpo di Artemisia – negatole dalle violenze paterne, da uno stupro, da un feroce tribunale inquisitorio e da un'inutile sentenza – arde in un desiderio esiliato, smarrito negli abiti identificatori carnosì ora di Danaë, ora di Giuditta o Cleopatra, simulacri per il piacere dell'Altro.

⁷⁰ LONGHI 1961, p. 67: «Ma – vien la voglia di dire – ma questa è la donna terribile! Una donna ha dipinto tutto questo?».

⁷¹ DERAÏ 2016, pp. 29-30.

Artemisia esiste in un altrove, scissa (anche registivamente, con l'ausilio di un doppio schermo) come in "vuoto centrale": la sua pelle è il vetro dei led da accarezzare o la tela del dipinto: presente nell'assenza, Artemisia si coglie finalmente – con *Danaë* – in uno stato di gioia velata, ponendosi oltre la dimensione fallica del linguaggio⁷². La sua gioia è quella di essere *non-tutta*, ovvero «non-tutta sottomessa alla legge del godimento fallico, non-tutta subordinata alla legge universale della castrazione»⁷³. Libera del significante fallico⁷⁴, ella si concede infinite metamorfosi: il corpo non è più desertificato dal godimento, a causa del significante del Nome del Padre, ma conquista la forma di sostanza godente.

13. La stanza di Artemisia

Artemisia dunque vince⁷⁵. Vince su tutto, anche se la gioia che la possiede rimane velata perché la gioia, per sua natura, è uno stato nomade dell'essere umano. Vince perché è *non-tutta*, perché diventa donna che sfugge alle imposizioni della Legge e del linguaggio, trovando un proprio universo in cui contemplarsi, congiungendo frammenti mnestici e mito, schegge di lutto e sublimazione artistica. Ella approda ad un altrove che è precaria gioia estatica, equilibrio raggiunto tra quello che ha scelto di essere nel Simbolico e nell'Immaginario dell'Altro e quello che lei stessa deve ancora diventare, perché la vita va oltre le sue tele. Non è un caso che con *La stanza di Artemisia* [Fig. 17] assistiamo allo svuotamento della sua bottega. Rimane una cornice vuota, il futuro da dipingere, l'immaginario che può ancora attraversare, perché – come raccontano le gabbie vuote sospese – il desiderio di Artemisia è infine libero.

⁷² RECALCATI 2012, p. 492: «[...] i condizionamenti esterni, sociali, i dispositivi educativi, le incidenze delle identificazioni non sono mai sufficienti a cogliere appieno la dimensione dell'Altro sesso. Per questo 'una' donna al singolare può esistere solo sullo sfondo dell'inesistenza universale de La donna. Esiste solo l'una, l'una per l'una, una singolarità che fa eccezione nella serie uniforme dello Stesso. Non La Donna come l'Eccezione, ma le donne come eccezioni singolari rispetto alla norma massificante della divisa fallica».

⁷³ Vd. RECALCATI 2012, p. 493.

⁷⁴ RECALCATI 2012, p. 498: «Il significante fallico è il significante che dispensa un'identità offrendo una stabilizzazione narcisistica al soggetto. Per questo Lacan insiste nel ribadire una omologia profonda fra il fallo e il padre. La loro funzione si sovrappone nell'assegnare al soggetto una identità».

⁷⁵ GREGORI 2011, p. 18: «Fatto salvo qualche episodio di evidente derivazione [...] [paterna], la pittrice seguì nella sua attività un percorso diverso e autonomo da Orazio, affermandosi non già come la vittima dello stupro e come seguace del padre. Come autonoma personalità forte e vincente, fu capace di aprire alle donne un nuovo corso professionale, al di là dei suoi meriti come pittrice [...]».

Bibliografia

ACCADEMIA D'ARCADIA – ANAGOOR 2012

Accademia d'Arcadia – Anagoor, *Artemisia Project*, in <http://www.etmanchipieta.com>.

ANGELUCCI 2018

Angelucci Daniela, “Immaginario malgrado tutto’. Note su Didi-Huberman”, in Menduni Enrico, Marmo Lorenzo (a cura di), *Fotografia e culture visuali del XXI secolo*, Roma 2018, pp. 69-75.

ASPESI 2011

Aspesi Natalia, “Artemisia Gentileschi. La gran pittrice che vendicava le donne con i suoi quadri”, *La Repubblica*, 25 settembre 2011.

BANTI 1989

Banti Anna, *Artemisia*, Firenze 1947.

BARTHES 1970

Barthes Roland, *Il sistema della moda*, Torino 1970.

CARMAGNOLA 2006

Carmagnola Fulvio, *Il consumo delle immagini: estetica e beni simbolici nella fiction economy*, Milano 2006.

DE MIN 2016

De Min Silvia, *Decapitare la Gorgone. Ostensione dell'immagine e della parola nel teatro di Anagoor*, Milano (Corazzano) 2016.

DERAI 2016

Derai Simone, “Intervista sulla bellezza e sul male. Dialogo tra Paolo Puppa e Anagoor (Simone Derai e Marco Menegoni)”, in De Min Silvia, *Decapitare la Gorgone. Ostensione dell'immagine e della parola nel teatro di Anagoor*, Milano (Corazzano) 2016, pp. 7-47.

DIDI-HUBERMAN 2006

Didi-Huberman Georges, “L'immagine brucia”, 2006, in Pinotti Andrea, Somaini Antonio (a cura di), *Teorie dell'immaginazione. Il dibattito contemporaneo*, Milano 2009, pp. 241-268. .

GASPAROTTO 2015

Gasparotto Lisa, “La lingua di Atlante. Abbecedario del teatro di Anagoor”, in *Engramma* 130, ottobre/novembre 2015, http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2689.

GREGORI 2011

Gregori Mina, “Artemisia Gentileschi e le eroine”, in Contini Roberto, Solinas Francesco (a cura di), *Artemisia Gentileschi. Storia di una passione*, Pero (Milano) 2011, pp. 18-20.

LACAN 1974

Lacan Jacques, “La direzione della cura e i principî del suo potere” (1958), in Lacan Jacques, *Scritti*, II, Torino 1974.

LACAN 2002

Lacan Jacques, *Funzione e campo della parola e del linguaggio*, in *Scritti* (1966), Torino 2002.

LONGHI 1961

Longhi Roberto, *Gentileschi padre e figlia*, Firenze 1961 (ora in Maffeis Rodolfo, ‘Di un tuono e di una evidenza che spira terrore’. Artemisia Gentileschi a Firenze: 1612-1620”, in Contini Roberto, Solinas Francesco (a cura di), *Artemisia Gentileschi. Storia di una passione*, Pero (Milano) 2011, pp. 62-77.

MAFFEIS 2011

Maffeis Rodolfo, “Di un tuono e di una evidenza che spira terrore’. Artemisia Gentileschi a Firenze: 1612-1620”, in Contini Roberto, Solinas Francesco (a cura di), *Artemisia Gentileschi. Storia di una passione*, Pero (Milano) 2011, pp. 62-77.

MAGHERINI 2002

Magherini Graziella, “Artemisia Gentileschi nostra contemporanea”, in Berti Luciano, Magherini Graziella, Toraldo di Francia Monica (a cura di), *Artemisia Gentileschi nostra contemporanea*, Firenze 2002, pp. 33-53.

MANN 2011

Mann Judith Walker, “Artemisia Gentileschi nella Roma di Orazio e dei caravaggeschi: 1608-1612”, in Contini Roberto, Solinas Francesco (a cura di), *Artemisia Gentileschi. Storia di una passione*, Pero (Milano) 2011, pp. 51-61.

MENZIO 2004

Menzio Eva, “Autoritratto in veste di pittura”, in Menzio Eva (a cura di), *Artemisia Gentileschi. Lettere, precedute da Atti di un processo per stupro*, Milano 2004, pp. 135-148.

PAVIS 1998

Pavis Patrice, *Dizionario del teatro*, Bologna 1998.

RECALCATI 2009

Recalcati Massimo, *Lavoro del lutto, melanconia, creazione artistica*, Alberobello (Bari) 2009.

RECALCATI 2011a

Recalcati Massimo, *Il miracolo della forma. Per un'estetica psicoanalitica*, Milano 2011.

RECALCATI 2011b

Recalcati Massimo, *Ritratti del desiderio*, Milano 2011.

RECALCATI 2012

Recalcati Massimo, *Jacques Lacan. Desiderio, godimento, soggettivazione*, Milano 2012.

RECALCATI 2014

Recalcati Massimo, *Non è più come prima*, Milano 2014.

RECALCATI 2016a

Recalcati Massimo, *Il mistero delle cose*, Milano 2016.

RECALCATI 2016b

Recalcati Massimo, *La clinica psicoanalitica*, Milano 2016.

RECALCATI 2016c

Recalcati Massimo, *Le mani della madre. Desiderio, fantasmi ed eredità del materno*, Milano 2016.

SAUZEAU BOETTI 2004

Sauzeau Boetti Anne-Marie, "Nota su un affresco", in Manzio Eva (a cura di), *Artemisia Gentileschi. Lettere, precedute da Atti di un processo per stupro*, Milano 2004, pp. 131-134.

SILVESTRI 2008

Silvestri Goffredo, "Genio del paesaggio e del crimine. La scoperta di Agostino Tassi", *La Repubblica*, 2 luglio 2008.

TORALDO DI FRANCIA 2002

Toraldo di Francia Monica, "Donne in figura: immagini e retoriche del 'femminile'. Un confronto con le opere di Artemisia Gentileschi", in Berti Luciano, Magherini Graziella, Toraldo di Francia Monica (a cura di), *Artemisia Gentileschi nostra contemporanea*, Firenze 2002, pp. 77-106.

ŽIŽEK 2003

Žižek Slavoj, "*Il soggetto scabroso*, Milano 2003", cit. in Carmagnola Fulvio, *Il consumo delle immagini: estetica e beni simbolici nella fiction economy*, Milano 2006.

Sitografia

<http://www.etmanchipieta.com>

<https://www.youtube.com/watch?v=tsG7HwelOf8&t=321s> (ultima consultazione 20.09.2019)

https://www.youtube.com/watch?v=Rh_poFH0dNk&list=PLIybBetE8HWdsX8Wh0haaWv9X-qp5AMy7 (ultima consultazione 20.09.2019)

https://www.youtube.com/watch?v=epdpoHaYM_8 (ultima consultazione 20.09.2019)

https://www.youtube.com/watch?v=0O_ryjPQeUs (ultima consultazione 20.09.2019)

<https://www.youtube.com/watch?v=ddpmEyyR1zA&t=23s> (ultima consultazione 20.09.2019)

Teatro e società

**La gioia dei *Choes*.
La festa dei Boccali negli *Acarnesi* di Aristofane
e nella pittura vascolare del V secolo a.C.***

Diana Perego

ABSTRACT: Taking the cue from my doctoral dissertation, I will focus on the references to the joyful festival of the *Choes* in the comedy *Acharnians* by Aristophanes. I will point out the elements of the party and the hypothesis on how these elements were performed on the stage. At the same time, I will highlight some small *choes* of 5th century providing documentary evidence of the children's involvement within the party. Then I will propose some causes for reflection on the theater and the scenic space where *Acharnians* were performed in Athens in 425 BC.

1. Premessa

La commedia *Acarnesi*, rappresentata ad Atene durante le Lenee sotto l'arcontato di Eutino nel 425 a.C.¹, è la fonte più antica e copiosa di informazioni

¹ Cf. Aristofane, *Acarnesi*, *hypothesis* 1.37-38 (WILSON 1970): "il dramma fu rappresentato arconte Eutino nel concorso lenaico" (LANZA 2012, p. 63). Nella commedia stessa troviamo indicazioni sull'anno della rappresentazione: ai vv. 266 e 890 si fa riferimento al sesto anno della guerra. Il contesto storico degli *Acarnesi* è pertanto noto: sono trascorsi sei anni dall'inizio della guerra del Peloponneso e le incursioni persiane hanno devastato il territorio dell'Attica. Gli abitanti dei demi si sono inurbati entro le Lunghe Mura ateniesi. Sulla questione specifica dei demoti attici inurbati nelle commedie di Aristofane si veda PRETAGOSTINI 1989, pp. 77-88 e relativa bibliografia. Per il riferimento alle Lenee vd. *infra* e n. 8. La datazione della commedia è trattata in modo approfondito da SORDI 1955, pp. 47-54, che puntualizza anche alcune incongruenze interne al testo.

* Dedico questo contributo a Isabella e Ludovico, Marianna e Stella, le mie gioie.

sui *Choes*², la seconda giornata delle feste Antesterie³. La commedia presenta importanti riferimenti anche alle Dionisie rurali⁴ e in particolare al rito della falloforia⁵ non pertinenti a questa ricerca ma degni di considerazione⁶. A dispetto del reale calendario: Dionisie rurali in Posideone (dicembre-gennaio) e Antesterie in Antesterione (febbraio-marzo) Diceopoli nella finzione scenica partecipa a entrambe delle feste⁷. A queste si aggiunga il riferimento metateatrale all'agone drammatico delle Lenee (v. 504 *Ληναίω τ' ἄγων*) disputato in Gamelione (gennaio-febbraio)⁸. Negli *Acarnesi* pertanto sono citate le tre feste dionisiache e in particolare sono messi in scena la falloforia delle Dionisie agresti, i *Choes* delle Antesterie e in modo metateatrale l'agone drammatico della Lenee. Vi sono inoltre riferimenti nella commedia alle Apaturie (v. 146), le feste delle fratrie,

² Bibliografia generale di riferimento sui *Choes*: GUAZZELLI 1992, pp. 30-39; HAMILTON 1992; PICKARD-CAMBRIDGE 1996, pp. 16-20; SPINETO 2005, pp. 48-98.

³ Bibliografia generale di riferimento sulle Antesterie: DEUBNER 1966, pp. 93-123; PARKE 1977, pp. 107-120; GUAZZELLI 1992; HAMILTON 1992; CSAPO, SLATER 1994, pp. 123-124, 138; PICKARD-CAMBRIDGE 1996, pp. 1-34; PARKER 2005, pp. 290-326; SPINETO 2005, pp. 13-123; PEREGO 2018, pp. 158-213 e relative note.

⁴ Aristofane, *Acarnesi* 201-202: *Diceopoli* ἐγὼ δὲ πολέμου καὶ κακῶν ἀπαλλαγείς / ἄξω τὰ κατ' ἄγρουδς εἰσιῶν Διονύσια, "Liberato dalla guerra e dai malanni io me ne rientro a celebrare le Dionisie campestri". Le traduzioni proposte degli *Acarnesi*, ove non diversamente indicato, sono di LANZA 2012. Bibliografia generale di riferimento sulle Dionisie rurali: SIMON 1983, pp. 101-102; CSAPO, SLATER 1994, pp. 121-132; PICKARD-CAMBRIDGE 1996, pp. 58-77; JONES 2004, pp. 124-158; SPINETO 2005, pp. 327-350; PEREGO 2018, pp. 129-157 e relative note. Sul riferimento alle Dionisie rurali negli *Acarnesi* vd. BELKNAP 1934, pp. 77-78; HENRICHs 1990, p. 270; FISCHER 1993, pp. 31-47; HABASH 1995, pp. 559-577; HAM 2004, pp. 57-58; ENGLISH 2007, pp. 206-209; XANTHOU 2010, pp. 311-314; PANAGIOTARAKOU 2015, pp. 161-182.

⁵ Il protagonista allestisce infatti una piccola falloforia alla quale partecipano la figlia e due schiavi (Aristofane, *Acarnesi* 238-278). Sulla falloforia negli *Acarnesi* vd. CSAPO 1997, pp. 253-295; JONES 2004, p. 146; e lo studio approfondito di RANIERI SCANDARIATO 2014-2015. Per il commento critico a questi versi si vedano almeno CANTARELLA 1953, II, p. 121; MASTROMARCO 1983, pp. 134-135; LAURIOLA 2008, pp. 87-88; LANZA 2012, pp. 184-187. Sulle fonti che documentano l'ambientazione rurale della falloforia vd. PEREGO 2018, pp. 133-138 e relative note.

⁶ Sui riferimenti negli *Acarnesi* alle due feste (Dionisie rurali e *Choes*) rimando a HABASH 1995, pp. 559-577; HAM 2004, pp. 55-63. HABASH 1995, p. 560: «Aristophanes features these two particular Dionysiac festivals because each celebrates a different aspect of fertility: one promotes generative fertility, the other rejoices in vegetative bloom».

⁷ LANZA 2012, p. 241: «Aristofane mette in commedia anche le Antesterie, così come mette in commedia le Dionisie rurali, incurante oltre tutto del corto circuito temporale che viene a crearsi tra le due ricorrenze». Sulla questione vd. *infra*.

⁸ Aristofane, *Acarnesi* 504-508 *Diceopoli*: αὐτοὶ γὰρ ἐσμεν οὐπι Ληναίω τ' ἄγων, / κοῦπω ξένοι πάρεισιν· οὐτε γὰρ φόροι / ἤκουσιν οὐτ' ἐκ τῶν πόλεων οἱ ζύμμαχοι· / ἀλλ' ἐσμέν αὐτοὶ νῦν γε περιεπτισμένοι· / τοὺς γὰρ μετοίκους ἄχυρα τῶν ἀστῶν λέγω, "Siamo qui tra di noi, il concorso è il lenaico e non ci sono ancora forestieri; non arrivano tributi né alleati dalle città. Ce ne stiamo dunque qui da soli, belli mondati, perché i meteci, io dico, sono la pula dei cittadini". Secondo FISCHER 1993, p. 44, «his participation in three Dionysiac festivals, Rural Dionysia, Lenaia and Anthesteria, all serve to emphasize his independence and isolation from the communities of the deme and the city rather than celebrate his solidarity or re-integration».

e ai Piccoli Misteri (v. 747)⁹. Nella finzione comica l'arco temporale si estende quindi da Pianepsione, il mese in cui sono celebrate le Apaturie, ad Antesterione, da ottobre a marzo, dall'autunno alla primavera, quindi dalla morte alla rinascita della natura¹⁰.

Sintetizzo qui alcuni elementi delle Antesterie utili alla mia trattazione. Esse, come è noto, erano celebrate ad Atene e comprendevano tre giornate: Πιθοιγία (apertura degli otri)¹¹, Χόες (boccali)¹², Χύτροι (pentole)¹³, cui corrispondevano i seguenti rituali: apertura degli otri contenenti il vino vendemmiato l'autunno precedente e libagione a Dioniso nel Tempio delle Paludi nella prima giornata; gara di bevute cui partecipavano anche i bambini nella seconda e offerta a Hermes Ctonio¹⁴ della panspermia, una poltiglia di cereali bollita entro le pentole (*chytroi*) nella terza giornata¹⁵, in cui si credeva che le anime dei morti vagassero tra i vivi.

Mentre il rito dell'apertura degli otri (Πιθοιγία) non è citato negli *Acarnesi*, la festa delle pentole (Χύτροι) è menzionata una volta, congiuntamente ai *Choes*, in riferimento al tempo: ὑπὸ τοὺς Χοᾶς γὰρ καὶ Χύτρος (vv. 1076-1077).

Importa sottolineare che l'atmosfera 'funebre', evidente soprattutto nel terzo giorno delle Antesterie, è latente nell'intera celebrazione¹⁶. I lessicografi Esichio e Fozio nei lemmi 'giorno impuro' fanno riferimento in generale alle Antesterie, poiché in quei giorni tornano le anime dei defunti¹⁷.

⁹ Vd. HAM 2004, pp. 57, 59-60.

¹⁰ SLATER 1993, pp. 411-412: «Aristophanes has taken us through the full cycle of the seasons, to the beginning of a new year. Dicaeopolis' separate peace becomes, not the one-day diversion of comic festival, but the image of the full agricultural year, with all its Dionysiac riches».

¹¹ Bibliografia generale di riferimento su *Pithoigia*: GUAZZELLI 1992, p. 30; PICKARD-CAMBRIDGE 1996, p. 16; SPINETO 2005, pp. 37-47.

¹² Per la bibliografia di riferimento vd. *supra* n. 2.

¹³ Bibliografia generale di riferimento sui *Chytroi*: GUAZZELLI 1992, pp. 39-41; PICKARD-CAMBRIDGE 1996, pp. 20-23; SPINETO 2005, pp. 99-109.

¹⁴ Dibattuta è la presenza in questo giorno del culto di Hermes Ctonio. Sulla questione vd. KERÉNYI 2011 (1976), p. 283; SPINETO 2005, p. 99.

¹⁵ Sulla panspermia vd. SPINETO 2004, pp. 141-146. La panspermia era un insieme di graminacee mescolate con il miele offerta durante le esequie (SPINETO 2004, p. 143).

¹⁶ Senza entrare in spinose questioni filologiche che non pertengono a questa ricerca, mi limito qui a sintetizzare la tesi di Verral, secondo il quale il nome ἀνθεστήρια deriva dal verbo ἀναθέσσασθαι che significa "richiamare", "rievoicare con una preghiera" in riferimento all'anima dei defunti (vd. VERRAL 1900, pp. 115-117). Se così fosse il nome stesso della festa conterrebbe il motivo funebre latente nell'intera celebrazione.

¹⁷ Esichio, *Lessico*, s.v. μιαραὶ ἡμέραι. τοῦ Ἀνθεστηριῶνος μηνός, ἐν αἷς τὰς ψυχὰς τῶν καταχομένων ἀνιέναι ἐδόκουν, "Giorni impuri nel mese di Antesterione nei quali credono che gli spiriti dei defunti tornino sulla terra" (traduzione mia); Fozio, *Lessico*, s.v. μιὰρὰ ἡμέρα. ἐν τοῖς Χουσίῃν Ἀνθεστηριῶνος μηνός, ἐν ᾧ δοκῶσιν αἱ ψυχαὶ τῶν τελευτησάντων ἀνιέναι, ῥάμιον ἔωθεν ἕμασῶντο καὶ πίττη τὰς θύρας ἔχριον, "Giorno impuro: poiché credono che ai Boccali, nel mese di Antesterione, gli spiriti dei morti risalgono su, masticavano spincervino fin dall'alba, e spalmavano pece sulle porte" (traduzione mia).

del mercante e di Diceopoli, oltre all'elevato valore economico di tre dracme, testimoniano l'apprezzamento per le anguille beote nella cultura gastronomica greca antica.

Sulla base di queste testimonianze desumiamo che durante i *Choes* venissero consumati cibi pregiati che non comparivano sulla tavola di tutti i giorni. La gioia dell'assunzione del vino è complementare a quella del cibo.

Dal punto di vista performativo due sono le possibilità: che sulla scena vi sia stato il passaggio dal beota a Diceopoli quindi ai servi di un vero pesce²⁴ o più verosimilmente di un oggetto allusivo. Giuseppina Gadaleta, nel saggio dedicato proprio all'anguilla di Diceopoli e altri pesci nel teatro attico, ritiene possibile la presenza in scena di «un oggetto conformato come un pesce allungato, probabilmente in materiale deperibile e flessibile, fatto muovere dagli attori per enfatizzare la comicità della situazione reale»²⁵. In alternativa si può ipotizzare che «il pesce fosse solo suggerito agli occhi degli spettatori ed alluso, con una sorta di metonimia performativa, dal suo contenitore».²⁶ Sulla scena immaginiamo una cesta (σπυρίς) di grandi dimensioni per contenere le numerose mercanzie elencate dal Beota nel suo esordio in scena (v. 860)²⁷.

Nel rifiuto di vendere l'anguilla da parte di Diceopoli la pietanza diventa il termine attorno al quale ruota il contrasto tra i due: Diceopoli, uomo di pace, può godere della gioia gastronomica, Lamaco, uomo di guerra, non può parteciparvi nemmeno dietro compenso del suo scudo (v. 966). L'opposizione è tutta giocata tra l'anguilla (ἔγγελυς) e lo scudo (ἀσπίς)²⁸, tra piacere e dovere.

3. La tromba e l'otre di Ctesifonte

Dopo il secondo stasimo l'araldo annuncia l'inizio della festa dei Boccali:

ἀκούετε λεῶ· κατὰ τὰ πάτρια τοὺς Χοᾶς	1000
πίνειν ὑπὸ τῆς σάλπιγγος· ὅς δ' ἂν ἐκπίη	
πρώτιστος, ἄσκὸν Κτησιφῶντος λήψεται.	

MOGGI 2010, p. 113.

²⁴ Così suggerisce la didascalia di ROMAGNOLI 1940, p. 86. Si tratterebbe in tal caso di un vero e proprio *apax phainomenon*, vd. GADALETA 2016, p. 214: «La situazione sarebbe stata decisamente esilarante ma quanto meno imbarazzante se si considera che le anguille sono proverbialmente viscidie e sfuggenti».

²⁵ GADALETA 2016, p. 216. Questo espediente fu utilizzato nella rappresentazione degli *Acarnesi* con la regia di Egisto Marcucci durante la XXXIII edizione degli spettacoli dell'INDA nel 1994.

²⁶ GADALETA 2016, p. 216.

²⁷ GADALETA 2016, p. 217.

²⁸ Vd. FERRARI 1998, p. 361.

Ascoltate, gente: bevete per la festa dei Boccali, al suono delle trombe, secondo il costume dei padri. Colui che finirà per primo di tracannare, prenderà in premio l'otre di Ctesifonte²⁹.

Nella battuta dell'araldo sono presenti importanti riferimenti ai *Choes*: la tradizione antica del rito (κατὰ τὰ πάτρια), il suono della tromba (ὑπὸ τῆς σάλπιγγος), il premio di un otre (ἄσκον).

L'arcaicità della festa è attestata anche da Tucidide secondo il quale le Antesterie, celebrate presso il tempio di Dioniso alle Paludi, sono le feste dionisiache più antiche (τὰ ἀρχαιότερα Διονύσια)³⁰. Il riferimento implicito è evidentemente alla prima giornata (Πιθουγία) della festa, in cui si fanno le libagioni al dio presso il tempio ateniese 'nelle paludi' (ἐν λίμναις)³¹.

Merita attenzione la tromba, al cui suono l'araldo invita a bere (v. 1001). Preciso che la *salpinx* greca corrisponde alla *tuba* lunga dei Romani; così è infatti raffigurata nella pittura vascolare, come evidenzia lo studio di Danile Paquette, *L'instrument de musique dans la ceramique de la Grece antique* (1984), tuttora punto di riferimento in questo campo di studi³².

È esemplare la pittura vascolare sul *chous* ateniese del Pittore di Altamura (500-450 a.C.), conservato a Berlino³³, in cui la tromba è inserita nel contesto dionisiaco [Fig. 18].

Sul vaso a figure rosse sono raffigurati: Dioniso barbuto con il tirso, piccoli satiri che corrono impugnando le fiaccole e a destra, su un piccolo *logheion*, un satiro adulto che suona una tromba. Il satiro sembra dare il via alla lampadromia [Fig. 19].

È possibile che lo squillo della tromba citato negli *Acarnesi* si riferisca all'uso di suonare lo strumento all'inizio della competizione dei Boccali, così come in battaglia lo strumento indicava il momento della carica e della ritirata³⁴. È noto inoltre che la tromba in Grecia fosse utilizzata anche in ambito civile; essa era suonata dagli araldi per convocare gli ateniesi all'assemblea, come attesta Eschi-

²⁹ Traduzione di LAURIOLA 2008. Propongo qui la traduzione di Lauriola per l'esplicito riferimento alla festa dei *Choes*, assente in quella di Lanza che propone: «Udite, gente, secondo la tradizione bevete dai calici al segnale della tromba: chi dà fondo per primo riceverà un otre di Ctesifonte» (LANZA 2012, p. 149).

³⁰ Tucidide, *La guerra del Peloponneso* 2.15.4 καὶ τὸ <τοῦ> ἐν Λίμναις Διονύσου, ὃ τὰ ἀρχαιότερα Διονύσια [τῆ δωδεκάτῃ] ποιεῖται ἐν μηνὶ Ἀνθεστηριῶνι, "[il tempio] di Dioniso delle Paludi, in cui onore si solennizzano, nel dodicesimo giorno del mese di Antesterione le Dionisie più antiche" (traduzione di SAVINO 1989).

³¹ L'ubicazione ad Atene di questo santuario resta problematica. Per la questione vd. PICKARD-CAMBRIDGE 1996, pp. 28-34; SPINETO 2005, pp. 61-69.

³² PAQUETTE 1984, pp. 74-83. Lo studioso analizza sedici reperti vascolari in cui è raffigurata la tromba.

³³ BEAZLEY 1963, p. 1660 n. 71 bis; PAQUETTE 1984, p. 76, T1; LIMC 1997, VIII.2, fig. 746; BEAZLEY *on line* n. 275288.

³⁴ Sugli usi della tromba vd. SPINETO 2005, pp. 69-76.

lo nelle *Eumenidi*³⁵. Ed è significativo che nel prologo Diceopoli attende sulla Pnice proprio l'inizio dell'assemblea³⁶. Alla funzione 'iniziativa' e di adunanza si aggiunge la valenza religiosa dello strumento che accompagna alcune processioni³⁷. In ogni contesto – festivo, militare, civile, religioso – la tromba con il suo suono potente interrompe la vita ordinaria e segna l'inizio di un'esperienza 'straordinaria'³⁸. È noto inoltre che la musica e la danza accompagnano il festoso *thiasos* dionisiaco in cui satiri e menadi suonano soprattutto l'*aulos*, la *kithara* e il *tympanon*³⁹. Nel contesto dionisiaco può essere presente, come abbiamo visto, anche la *salpinx*, il cui 'fragore' evoca inoltre Dioniso Bromio, il rumoroso. Anche l'origine straniera accomuna la tromba e il dio; i tragici definiscono la *salpinx* «tirrenica», ossia etrusca, sottolineandone l'alterità⁴⁰.

Tornando ai *Choes* è verosimile che suonassero più trombe in occasione della festa dato che in città si svolgevano più gare di bevute contemporaneamente⁴¹.

Dal punto di vista performativo è possibile che la battuta dell'araldo fosse accompagnata dal suono di una tromba proveniente dal fuoriscena. Oppure l'araldo «dà fiato ad una tromba e poi fa la grida»⁴².

Le parole dell'araldo contengono un'altra importante informazione sui *Choes*: colui che nella gara di bevute finirà per primo di bere riceverà in premio l'otre di Ctesifonte (v. 1002 ἄσκὸν Κτησιφῶντος). L'espressione "otre di Ctesifonte" è *aprosdoketon* con cui Aristofane allude a un otre pieno, stracolmo di

³⁵ Eschilo, *Eumenidi* 566-573 Ἀθηνᾶ κήρυσσε, κήρυξ, καὶ στρατὸν κατειργαθοῦ, / ἢ τ' οὖν διάτορος Τυρσηνική / σάλπιγξ, βροτείου πνεύματος πληρουμένη, / ὑπέρτονον γήρυμα φαινέτω στρατῶ. / πληρουμένου γάρ τοῦδε βουλευτηρίου / σιγᾶν ἀρήγει καὶ μαθεῖν θεσμούς ἐμούς / πόλιν τε πᾶσαν εἰς τὸν αἰανῆ χρόνον / καὶ τοῦσδ' ὅπως ἂν εὖ καταγνώσθῃ δίκη, "Bandisci il bando, araldo, e contieni la folla. Empi del tuo fiato la tromba tirrenica che faccia udire al popolo il suo acuto squillo. Radunato è il Consiglio. In silenzio deve la città tutta quanta e debbono costoro apprendere le leggi che qui per sempre io stabilisco" (traduzione di VALGIMIGLI 1980).

³⁶ Aristofane, *Acarnesi* 19-20 ὅπὸτ' οὐσης κυρίας ἐκκλησίας / ἐωθινῆς ἔρημος ἢ πνὺξ αὐτή, "Ci dovrebbe essere assemblea ordinaria, di primo mattino, ed è ancora deserta questa Pnice qui". Per l'analisi del prologo e in particolare delle sue strategie drammatiche si veda TREU 2011, pp. 357-371. Segnalo anche il contributo di PRETAGOSTINI 2003, pp. 92-105, che evidenzia come le gioie e i dolori cui fa riferimento Diceopoli nel prologo pertengano la sfera dello spettacolo.

³⁷ Un suonatore di tromba apre la processione raffigurata su una *lekythos* attica custodita al British Museum di Londra (in KERENYI 2011 (1976), fig. 61b).

³⁸ Vd. SPINETO 2005, pp. 75-76.

³⁹ Cito a titolo esemplificativo la nota pittura vascolare del cratere a figure rosse attribuito al Pittore Polion (450-400 a.C.) in cui tre papposileni suonano la *kithara* di fonte a un auleta (New York, Metropolitan museum of arts n. inv. 25.78.66; Beazley *on line* n. 215506). Le raffigurazioni delle menadi che agitano il *tympanon* sono talmente note e diffuse che non necessitano esempi.

⁴⁰ Eschilo, *Eumenidi* 567 (vd. n. 35); Sofocle, *Aiace* 17; Euripide, *Fenicie* 1377, *Eraclidi* 839, *Reso* 988 (in KERENYI 2011 (1976), p. 171 n. 64).

⁴¹ Sui banchetti allestiti durante i *Choes* vd. *infra* par. 4.

⁴² TACCONE 1924, nota p. 74. È questa la ricostruzione anche di Romagnoli. Così la didascalia che accompagna la battuta dell'araldo: «Dà fiato allegramente alla tromba» (ROMAGNOLI 1940, p. 97).

vino⁴³. Ctesifonte infatti era noto per avere un grosso ventre e per questo era deriso dai comici. Il grosso ventre evocherebbe l'oltre colmo⁴⁴, dato in premio a chi per primo (πρώτιστος) finisca di bere, tracanni (ἐκπίομαι) il contenuto del proprio *chous*, come è esplicitato anche in altre battute della commedia (vv. 1225⁴⁵, 1229⁴⁶). Ateneo⁴⁷ e Diogene Laerzio⁴⁸ riferiscono che il premio per il vincitore dei *Choes* fosse una corona d'oro.

Da questo momento in poi l'atteggiamento di Diceopoli muta, da geloso della pace che si è personalmente procurato e dalla quale ha escluso gli altri, diventa benevolo e si riapre alla dimensione pubblica della città⁴⁹. La gioia della festa aggrega, resta escluso solo Lamaco.

4. Il banchetto dei Choes

Dopo l'annuncio dell'araldo, riferito sopra, Diceopoli entusiasta dice⁵⁰:

ὦ παῖδες ὦ γυναῖκες οὐκ ἤκούσατε; 1003
 τί δρᾶτε; τοῦ κήρυκος οὐκ ἀκούετε;
 ἀναβράττετ' ἐξοπτᾶτε τρέπετ' ἀφέλκετε
 τὰ λαγῶα ταχέως, τοὺς στεφάνους ἀνείρετε.
 φέρε τοὺς ὀβελίσκους, ἴν' ἀναπείρω τὰς κίχλας.

Ragazzi, donne, avete udito? Che fate? L'annuncio non l'avete udito? Bollite, arrostite, girate, tirate fuori in fretta la carne di lepre, annodate le corone. Su con gli spiedini che ci infilo i tordi.

Il protagonista sollecita i ragazzi e le donne a cucinare le pietanze e intrecciare le corone⁵¹ che porterà al banchetto dove si disputerà la gara di bevute. È noto che ad Atene i convitati portassero al banchetto cibi già pronti o da cucina-

⁴³ Vd. MASTROMARCO 1983, p. 189 n. 157.

⁴⁴ LAURIOLA 2008, pp. 169-170 n. 204.

⁴⁵ Vd. *infra* par. 7.

⁴⁶ Vd. *infra* par. 8.

⁴⁷ Ateneo, *Deipnosophisti* 10.437b Τιμαιοῦ δέ φησιν ὡς Διονύσιος ὁ τύραννος τῇ τῶν Χοῶν ἑορτῇ τῷ πρώτῳ ἐκπιόντι χοῦν ἄλλοιον ἔθηκε στέφανον χρυσοῦν, "Racconta Timeo che alla festa dei Boccali il tiranno offrì in premio una corona d'oro al primo che avesse vuotato il suo boccale" (traduzione di CANFORA 2001).

⁴⁸ Diogene Laerzio, *Vite dei filosofi* 4.8 καὶ χρυσῷ στεφάνῳ τιμηθέντα ἐπάθλω πολυποσίας τοῖς Χουσι παρὰ Διονυσίῳ, "e una volta, come si tramanda, alla corte di Dionisio, durante la festa dei Boccali, ottenne l'onore di una corona aurea come premio per aver bevuto più degli altri" (traduzione di GIGANTE 2000).

⁴⁹ Vd. LANZA 2012, p. 227.

⁵⁰ Secondo TACCONE 1924, nota p. 74, all'annuncio dell'araldo segue un nuovo squillo di tromba e «Diceopoli, che al suono della tromba è accorso sollecito, ora parla verso l'interno della casa alle donne e ai servi».

⁵¹ Sulle corone vd. *infra* par. 6.

re a casa dell'ospite, come è testimoniato anche nelle *Vespe* (v. 1251)⁵².

Per quanto riguarda la rappresentazione di questa scena due sono le possibilità: che Diceopoli si rivolga alle donne e ai servi immaginati nello spazio retroscenico della casa⁵³ oppure che donne e servi, personaggi muti (κωφὰ πρόσωπα), siano in scena.

Il banchetto (εὐωχία) è poi esplicitato dal coro nella battuta seguente: «Ti invidio, o uomo, per il senno e soprattutto per il presente banchetto» (vv. 1008-1010 ζηλῶ σε τῆς εὐβουλίας, / μᾶλλον δὲ τῆς εὐωχίας / ἄνθρωπε τῆς παρουσίας). La descrizione del simposio dei Choes è particolareggiata più avanti nella battuta del secondo araldo che rivolgendosi a Diceopoli dice:

ἐπὶ δεῖπνον ταχὺ 1085
 βάδιζε τὴν κίστην λαβῶν καὶ τὸν χοᾶ.
 ὁ τοῦ Διονύσου γάρ σ' ἱερεὺς μεταπέμπεται.
 ἀλλ' ἐγκόνει· δειπνεῖν κατακωλύεις πάλαι.
 τὰ δ' ἄλλα πάντ' ἐστὶν παρεσκευασμένα,
 κλῖναι τράπεζαι προσκεφάλαια στρώματα
 στέφανοι μύρον τραγήμαθ', αἱ πόρνοι πάρα,
 ἄμυλοι πλακοῦντες σησαμοῦντες ἴτρια,
 ὀρχηστρίδες, τὸ Φίλταθ' Ἄρμοδι' οὐ, πάλαί⁵⁴.
 ἀλλ' ὡς τάχιστα σπεῦδε.

Al banchetto, presto, in marcia col panierino e il boccale. Il sacerdote di Dioniso ti manda a chiamare. Ma corri, è già un bel po' che fai ritardare il banchetto. Tutto il resto è già pronto: letti, tavole, cuscini, tappeti, corone, profumo, ghiottonerie, ci sono anche le puttane, paste, torte, dolci di sesamo, panpepati, danzatrici, il No, amatissimo Armodio; già da un bel po'. Su, sbrigati più presto che puoi.

Da notare che è citato il δεῖπνον, da intendersi come il banchetto allestito all'ora di pranzo. Nel prologo del resto lo stesso Diceopoli si lamenta che, sebbene l'assemblea sia stata indetta per l'alba, la Pnice è deserta e i pritani si presentano a mezzogiorno (v. 40 ἀλλ' οἱ πρυτάνεις γὰρ οὐτοῦ μεσημβρινοί)⁵⁵.

Nell'elenco dell'araldo emerge la gioia sinestetica tipica del simposio: il piacere del tatto (cuscini, tappeti), dell'olfatto (profumo), del gusto (paste, torte, dolci di sesamo, panpepati) e del sesso (le prostitute). È presente un riferimento anche alla musica e in particolare alla canzone conviviale *Dilettissimo Armodio*,

⁵² Aristofane, *Vespe* 1250-1252 ὅπως δ' ἐπὶ δεῖπνον ἐς Φιλοκτῆμονος ἦμεν. / παῖ παῖ, τὸ δεῖπνον Χρυσὲ συσκευάζε νῶν, / ἵνα καὶ μεθυσθῶμεν διὰ χρόνου, "Ora dobbiamo andare a pranzo da Filoctemone. Servo, servo! Criso, preparaci la mensa" (traduzione di ALBINI 2010).

⁵³ È questa l'ipotesi di TACCONE 1924, nota p. 74; COULON 1960, p. 57; MASTROMARCO 1983, p. 189.

⁵⁴ Il verso è uno dei più dibattuti dal punto di vista esegetico e testuale e ha favorito varie congetture, vd. n. 56.

⁵⁵ Sulle indicazioni di tempo nella commedia greca vd. DEL CORNO 1989, pp. 275-281.

tu non sei morto, in onore di Armodio che nel 514, insieme a Aristogitone, uccise il tiranno di Atene Ipparco di Pisistrato⁵⁶.

La ‘sequenza cumulativa’ dei vv. 1090-1094 è analizzata da Maria Luigia Ferrari che evidenzia come la successione delle gioie del banchetto sia non solo pertinente al simposio, ma ordinata, progressivamente intensificante con le “leccornie” (v. 1091 *τραγήμαθ’*) e fortemente accentuata con le “prostitute” (v. 1091 *πόρναι*)⁵⁷. È possibile che il messaggero ammiccasse in modo complice a Diceopoli sottolineando con la voce la presenza delle *πόρναι*⁵⁸. Si delinea la topica immagine edonistica del *δείπνον ἀπὸ σπυρίδος*⁵⁹ in cui l’ospite provvede al proprio pasto e il padrone di casa all’allestimento dell’ambiente⁶⁰. È verosimile che la grandezza dei banchetti differisse in base alla ricchezza dell’ospite e molti fossero probabilmente ridotti a pochi ospiti come riferisce Plutarco⁶¹.

Dal punto di vista performativo è possibile che la parte del secondo araldo fosse interpretata dallo stesso attore che poco prima aveva interpretato l’*Ἄγγελος Α*. Se così fosse, l’attore sarebbe uscito di scena dopo la battuta dei vv. 1073-1077 per riapparire poco dopo⁶². In tal caso il tempo di uscita e ingresso dell’attore sarebbe stato limitato – la durata di soli 10 versi – ma forse sufficiente per il cambio di maschera.

5. *Il boccale portato da casa*

All’invito dell’araldo riferito sopra seguono i preparativi ‘paralleli’ (vv. 1097-1142) di Lamaco per la battaglia e di Diceopoli per il banchetto⁶³, in cui la

⁵⁶ Vd. COULON 1960, p. 56 n. 1; CANTARELLA 1953, nota p. 205. Lanza nella traduzione qui proposta recupera questa interpretazione. Si discosta invece MASTROMARCO 1983, p. 195, che traduce «ballerine, la passione di Armodio, belle ragazze». Il verso è oggetto di esegesi e interpretazioni diverse, sulla questione vd. BONANNO 1969, pp. 20-22; MASTROMARCO 1983, p. 79 nota critica; FERRARI 1998 p. 363 n. 30. In sintesi: la comicità del verso starebbe proprio dell’*adýnaton* per cui le ‘ballerine’ sarebbero amate da Armodio, notoriamente *erómenos* di Aristogitone.

⁵⁷ Vd. FERRARI 1998, p. 362: la studiosa evidenzia come la messa in rilievo di *πόρναι* sia sottolineata dal nesso sintattico ampliato soggetto-verbo assente negli altri casi in cui i sostantivi sono allineati senza verbo.

⁵⁸ Vd. FERRARI 1998, p. 362: la studiosa ipotizza un abbassamento del tono di voce del messaggero per sottolineare la presenza delle prostitute al banchetto. È possibile, ma non si può escludere il contrario: un innalzamento della voce o semplicemente un cambiamento di tono.

⁵⁹ Ateneo, *Deipnosophisti* 8, 365a.

⁶⁰ Vd. PELLEGRINO 1993, p. 52.

⁶¹ Plutarco, *Antonio* 70.3 *καί ποτε τῆς τῶν Χοῶν οὔσης ἐορτῆς εἰσιτίωντο καθ’ αὐτοὺς οἱ δύο, τοῦ δ’ Ἀπυμάντου φήσαντος, ὥς καλόν, ὦ Τίμων, τὸ συμπόσιον ἡμῶν, εἶγε σύ, ἔφη, μὴ παρής. «Un giorno che in occasione della festa dei Boccali i due pranzavano insieme, da soli, e Apemanto disse: “Quanto è bello, o Timone, il nostro simposio!”*, l’altro replicò: “Se però tu non ci fossi”» (traduzione di AMANTINI, CARENA, MANFREDINI 1995).

⁶² È questa l’ipotesi plausibile di TACCONE 1924, nota p. 78.

⁶³ Per l’analisi puntuale di questi versi rimando a PELLEGRINO 1993, pp. 43-61.

tipica contrapposizione aristofanea tra dovere militare e gioia gastronomica è evidente⁶⁴. La scena è inoltre parodica della sticomitia tragica nello stile e degli eroi omerici in partenza per la battaglia nel contenuto⁶⁵.

Λάμαχος
 φέρε δεῦρο παῖ θώρακα πολεμιστήριον. 1132
 Δικαιοπόλις
 ἔξαιρε παῖ θώρακα κάμοι τὸν χοᾶ.
 Λάμαχος
 ἐν τῷδε πρὸς τοὺς πολεμίους θωρήξομαι.
 Δικαιοπόλις
 ἐν τῷδε πρὸς τοὺς συμπότας θωρήξομαι.

Lamaco
 Ragazzo, porta qui un'armatura da combattimento.
 Diceopoli
 Qui fuori, ragazzo, un'armatura anche per me, il boccale.
 Lamaco
 In questa mi imbricherò per i nemici.
 Diceopoli
 Con questa mi imbriacherò⁶⁶ per i invitati.

Dallo scambio di battute emerge un altro elemento peculiare dei *Choes*: l'abitudine dei invitati di usare nella gara di bevute il boccale portato da casa. Già il secondo araldo aveva ricordato a Diceopoli di prendere la cesta e il boccale prima di recarsi al banchetto (v. 1086 βάδιζε τὴν κίστην λαβῶν καὶ τὸν χοᾶ). L'utilizzo del *chous* portato da casa ha motivazioni rituali. In *Ifigenia in Tauride* (414-413 a.C.)⁶⁷ di Euripide è presente il motivo eziologico della festa dei Boccali

⁶⁴ CASTELLANETA, MAFFIONE 2016, p. 457: «il profluvio delle succulente pietanze ordinate da Diceopoli, contrapposte al misero pasto e alle armi di Lamaco, reifica sulla scena il motivo dell'opulenza della pace e compensa, al contempo, le privazioni della guerra patite dal pubblico ateniese».

⁶⁵ Sui due livelli di parodia e sulla drammaturgia di questa scena vd. HARRIOT 1979, pp. 95-98: «I suggest that Lamachus leaves, wearing helmet and breastplate, carrying knapsack and spear, while his slave carries a bundle of bedding tied round the shield. I suggest that he abandons the shield-stand, and the plume case, and the spear-case, to be removed before, or possibly during the following choral ode. (Alternatively, each of these could have been taken off by the slave as he left to fetch the next object). Similarly, Dicaeopolis leaves wearing cloak and possibly clutching his "breastplate" to his chest and carrying his sausage-spear, while his slave carries the picnic-basket» (p. 97).

⁶⁶ Lanza nella sua traduzione cerca di riproporre la ripetizione del verbo θωρήξομαι (dal duplice significato di 'armarsi' e 'ubriacarsi') con l'assonanza dei verbi «imbricherò» e «imbriacherò». Su questo preciso gioco di parole aristofaneo, difficilmente traducibile, vd. TAILLARDAT 1965, pp. 96-97.

⁶⁷ Faccio notare che la rappresentazione di *Ifigenia in Tauride* è seguente quella di *Acarnesi* del 425 a.C. benché la questione circa la data di rappresentazione della tragedia sia molto dibattuta.

che sintetizzo: Oreste, perseguitato dalle Erinni a causa del matricidio, giunge ad Atene. L'obbligo di *xenia* induce gli abitanti a escogitare una soluzione che da un lato rispetti l'ospitalità e dall'altro preservi dal rischio di contaminazione. La soluzione adottata prevede che Oreste mangi e beva in disparte (v. 949)⁶⁸ e in silenzio (vv. 951-952). Dalle vicissitudini del figlio di Clitemnestra deriva pertanto il rito dei *Choes* come racconta lo stesso Oreste (vv. 947-960)⁶⁹. Euripide spiega così l'utilizzo del proprio *chous* da parte dei commensali. È evidente che l'atmosfera della festa è molto diversa da quella aristofanea⁷⁰. Al di là del valore eziologico della vicenda di Oreste e della *vexata quaestio* della priorità del mito sul rito o viceversa⁷¹, la situazione di lutto e impurità dei *Choes* è rilevante ed è attestata da altre fonti, come abbiamo visto⁷².

Tornando allo scambio di battute aristofaneo, sottolineo alcuni aspetti performativi di questa scena⁷³. Sono presenti in questi versi didascalie interne di costume e di gestualità. È verosimile che in scena il personaggio muto del servo porti la corazza a Lamaco che la indossa e il boccale a Diceopoli che lo mostra

In merito vedi FERRARI 2010, p. 64.

⁶⁸ Sull'isolamento di Oreste paragonato a quello di Diceopoli dalla comunità rimando a BOWIE 1993, pp. 29-30, e FISCHER 1993, pp. 41-44. Si discosta HABASH 1995, p. 569 n. 36, che opportunamente puntualizza: «Dikaiopolis is restored to the community when he puts away his private wine/peace treaty (vv. 1067-1068) and shares the wine of the community in the fellowship of other celebrants and becomes the hero of the evening on the Choes/Chytroi».

⁶⁹ Euripide, *Ifigenia in Tauride* 947-960 ἔλθῶν δ' ἐκέισε – πρῶτα μὲν μ' οὐδεὶς ξένων / ἐκῶν ἐδέξαθ', ὡς θεοῖς στυγούμενον· / οἱ δ' ἔσχον αἰδῶ, ξένια μονοτράπεζά μοι / παρέσχον, οἰκῶν ὄντες ἐν ταύτῳ στέγει, / σιγῇ δ' ἔτεκτῆναντ' ἀπόφθεγκτόν μ', ὅπως / δαιτὸς γενοίμην πώματός τ' αὐτοῖς δίχα, / ἐς δ' ἄγγος ἴδιον ἴσον ἅπασι βακχίου / μέτρημα πληρώσαντες εἶχον ἠδονῆν. / κἀγὼ ἔελέγξαι μὲν ξένους οὐκ ἤξιον, / ἤλγουν δὲ σιγῇ κἀδόκου οὐκ εἰδέναι, / μέγα στενάζων οὐνεκ' ἦ μητρὸς φονεύς. / κλύω δ' Ἀθηναίοισι τὰ μὰ δυστυχῆ / τελετὴν γενέσθαι, κἄτι τὸν νόμιον μένειν, / χοῆρες ἄγγος Παλλάδος τιμᾶν λέων, “quando arrivarai, nessuno degli abitanti, dato che ero in odio agli dei, mi accolse volentieri; e quanti pur provarono compassione e rispetto mi offrirono cibi ospitali su una mensa separata (quantunque sotto lo stesso tetto) e non rivolgendomi la parola mi ridussero al silenzio, di modo che io mangiassi e bevessi in disparte da loro, che invece banchettavano felici dopo aver riempito il calice riservato a me con una misura di vino pari a quella di ciascuno. Io non osavo protestare, ma soffrivo in silenzio e facevo finta di non notare nulla di strano, mentre continuavo a singhiozzare sulla mia condizione di matricida. E mi è giunta voce che per gli Ateniesi le mie vicissitudini sono già diventate un rito, sicché vige fra loro costume di rendere onore a un certo vaso nel corso della festa dei Boccali” (traduzione di FERRARI 2010). Il mito di Oreste in relazione ai Boccali è tramandato anche da Callimaco, *Aitia* fr. 17.1-5 Pfeiffer; Plutarco, *Questioni conviviali* 1.613b, 2.643a; Ateneo, *Deipnosophisti* 10.437b-e; Suda, χ 370 Adler. Vedi PEREGO 2018, pp. 171-172.

⁷⁰ Sul mito di Oreste e la sua rilevanza negli *Acarnesi* vd. BOWIE 1993, pp. 36-38.

⁷¹ La questione è riassunta in SPINETO 2005, pp. 50-54: lo studioso puntualizza che Euripide «rimaneggerebbe la tradizione mitica (genuina in Eschilo) per seguire sue proprie esigenze drammatiche, disorientare il pubblico e ristabilire infine la versione canonica» (p. 53). Ricordo che nelle *Eumenidi* di Eschilo Oreste giunge ad Atene già purificato (Eschilo, *Eumenidi* 445-452).

⁷² Vd. *supra* par. 1.

⁷³ ENGLISH 2007, p. 224-225: «This scene represents the closest interplay between text, object, and actor in the *Acharnians*».

con orgoglio⁷⁴. Si tratta di oggetti in scena che caratterizzano i due personaggi: Lamaco come il soldato e Diceopoli il simposiasta, l'uno personificazione della guerra, l'altro della pace. Alla fine della scena Lamaco parte indossando la corazza (vv. 1132, 1134) e lo zaino (v. 1138), impugnando la lancia (v. 1120) accompagnato dal servo con lo scudo (v. 1140) e le coperte (v. 1136), mentre Diceopoli incoronato lascia la scena indossando il mantello (v. 1139) con in mano il boccale (v. 1135) accompagnato dal servo con la cesta contenente il pranzo (vv. 1137, 1142)⁷⁵. La contrapposizione tra dovere militare e gioia conviviale è molto insistita.

Anche la gestualità dei due servi e dei due padroni che immaginiamo frenetica rende la scena ulteriormente comica⁷⁶. Diceopoli e Lamaco compiono azioni antifrastiche condividendo la medesima collocazione spaziale e temporale. L'intera scena sembra proporre quasi un 'montaggio alternato' *ante litteram* – è questa la felice intuizione di Maddalena Giovannelli nel suo recente volume *Aristofane nostro contemporaneo*⁷⁷ – in cui numerosi verbi segnano l'ingresso e l'uscita degli oggetti e il rapido spostamento dei servi da scena a retroscena⁷⁸.

Il dialogo termina con la battuta di Diceopoli: «prendi il pranzo. Tira aria di festa» (v. 1142 αἴρου τὸ δεῖπνον: συμποτικὰ τὰ πράγματα) con un altro riferimento al banchetto di mezzogiorno. L'atmosfera dei *Choes* è gioiosa: la situazione è conviviale.

6. Le corone di fiori e i bambini

Le corone sono citate prima da Diceopoli che invita i ragazzi e le donne a intrecciarle (v. 1006 τοὺς στεφάνους ἀνείρετε) e poi dall'araldo che le elenca tra i tanti piaceri del banchetto (v. 1091 στέφανοι). Il riferimento è al costume dei simposiasti di indossare corone di fiori in occasione dei *Choes*, come testimoniano anche le pitture vascolari come vedremo. Le corone e l'assunzione del vino sono messe in esplicito collegamento dal coro nel terzo e ultimo stasimo in cui Diceopoli e Lamaco sono così congedati:

ἴτε δὴ χαίροντες ἐπὶ στρατιάν. 1143
ὡς ἀνομοίαν ἔρχεσθον ὁδόν
τῷ μὲν πίνειν στεφανωσαμένῳ,
σοὶ δὲ ῥιγῶν καὶ προφυλάττειν,

⁷⁴ Così indicano le didascalie di MASTROMARCO 1983, p. 199, e LAURIOLA 2008, p. 183.

⁷⁵ PELLEGRINO 1993, p. 48.

⁷⁶ Vd. HARRIOT 1979, p. 98. Sulla gestualità comica utile quadro di sintesi in LOSCALZO 2009, pp. 33-45.

⁷⁷ Vd. GIOVANNELLI 2018, p. 47.

⁷⁸ Vd. GIOVANNELLI 2018, p. 47.

Andate contenti alla vostra spedizione. Quanto diversi cammini da percorrere: per lui corone e bevute, per te guardie al gelo.

Diceopoli, ritualmente incoronato, ‘parte’ gioioso per il banchetto, mentre Lamaco con atteggiamento triste per la battaglia.

Benché Lanza, attenendosi al testo aristofaneo, nella traduzione qui proposta non espliciti che si tratta di una corona di fiori⁷⁹, questo è certo dato il contesto del banchetto nelle Antesterie. Il rapporto tra la festa dionisiaca delle Antesterie e i fiori è evidente sin dalla sua etimologia da ἄνθος (fiore)⁸⁰ e dal periodo in cui è celebrata: il mese di Antesterione (febbraio-marzo) coincidente con la fioritura⁸¹. Ma il nesso tra la festa e i fiori dipende anche da più profonde motivazioni religiose e rituali. Il rapporto tra Dioniso e la fioritura in generale, non solo della vite, è documentato nei demi attici di Thorikos e Aixone, nei quali è attestato epigraficamente il culto di Dioniso Antio (Ἄνθιος)⁸², venerato anche a Flía (Φλυεῖσι) stando a Pausania⁸³. Poiché in questi demi sono attestati agoni drammatici, pare certo che qui convivessero il culto di Dioniso divinità del teatro e divinità floreale dalla potenza vivificatrice⁸⁴.

Dal punto di vista rituale inoltre, in occasione delle Antesterie, avveniva l’incoronazione cerimoniale dei bambini con ghirlande di fiori e la loro iniziazione alla bevanda del vino. Su un gran numero di piccoli *choes* del V secolo a.C. compaiono infanti incoronati. Poiché boccali di questo tipo sono stati rinvenuti all’interno di sepolcri di bambini, è plausibile che *paides* morti prima della festa fossero seppelliti con un *chous* simbolico⁸⁵.

Sui piccoli boccali i fanciulli sono raffigurati intenti in varie attività: spingere un carretto, giocare con gli animali, portare piccoli *choes*, correre, dan-

⁷⁹ CANTARELLA 1953, p. 223; COULON 1960, p. 63; MASTROMARCO 1983, p. 199; LAURIOLA 2008, p. 185, esplicitano nella traduzione la corona di fiori.

⁸⁰ Sul nome della festa vd. SPINETO 2005, pp. 15-18.

⁸¹ Data la coincidenza tra il nome della festa e il nome del mese gli studiosi si sono posti il problema di stabilire se il primo derivi dal secondo o viceversa. Sulla questione vd. SPINETO 2005, pp. 15-17. Lo studioso giunge alla conclusione che probabilmente sia il mese *Anthesterion* a dare il nome alle *Antestheria*. Di parere opposto BURKERT 1982, p. 158.

⁸² Thorikos: SEG 33 174, ll. 43-46 (fine V-inizio IV secolo a.C.); Aixone: IG II² 1356, l. 9 (IV secolo). Per il culto di Dioniso Antio a Thorikos rimando allo studio approfondito di VAELLO RODRIGUEZ 2015, pp. 35-48.

⁸³ Pausania, *Periegesi* 1.31.4.

⁸⁴ Non mi pare sia stato notato a sufficienza che durante le Antesterie il dio è celebrato nelle sue molteplici valenze: Dioniso Antio (dei fiori), Arboreo (della vegetazione), Acratoforo (‘che reca vino puro’). Si consideri anche il legame della divinità con la fanciullezza tramandato dalla mitologia. In merito a Dioniso e la fanciullezza ricordo la famosa statua Hermes con Dioniso bambino, realizzata da Prassitele negli anni 350-330 a.C. conservata presso il Museo Archeologico di Olimpia. L’opera fa riferimento all’episodio mitico nel quale il piccolo Dioniso, dopo essere stato partorito una seconda volta, è affidato dal padre Zeus alle cure di Hermes.

⁸⁵ Vd. SPINETO 2005, p. 26 n. 42. Lo studioso giustamente puntualizza che non tutti i piccoli *choes* vanno considerati come doni funerari.

zare, raccogliere grappoli d'uva⁸⁶. Riguardo l'iconografia dei *choes* riferisco le tesi sostenute nei due studi più importanti sull'argomento. Secondo Gerard van Hoorn, tutte le scene sui *choes* sono riferibili alle Antesterie⁸⁷; per Richard Hamilton invece possono essere ricondotti alla festa solo i vasi di dimensioni ridotte che presentano i seguenti marcatori iconografici⁸⁸: *choes* dipinti sui *choes*, tavole, grappoli d'uva⁸⁹, il carro giocattolo, dolci, piccoli animali, amuleti⁹⁰. In ogni caso è certo che molti *choes* attestano la partecipazione dei bambini alle Antesterie in epoca classica. Si propongono di seguito alcuni *choes* esemplari.

Sul *chous* custodito a Boston è raffigurato un bambino incoronato nell'atto di sedersi cautamente appoggiandosi con la mano sinistra [Fig. 20]⁹¹. Un piccolo animale, forse un uccellino, è tenuto delicatamente nella mano destra.

Sul *chous* di Heidelberg un bambino incoronato seduto protende un *chous* a sinistra verso un personaggio di cui si scorgono le mani [Fig. 21]⁹².

Sembra un piccolo Dioniso il bimbo dipinto sul *chous* conservato a Bonn [Fig. 22]. Il *puer* infatti indossa una corona con foglie di edera e ha i capelli lunghi. Nella mano destra regge un vassoio con un grosso grappolo d'uva⁹³. Accanto si trova un cane. La posa del fanciullo potrebbe forse suggerire un passo di danza⁹⁴.

Sui piccoli boccali sono raffigurate anche bambine seppure in numero ridotto⁹⁵. Esempio il *chous* attico a figure rosse del Museo Archeologico Nazionale di Atene in cui una bambina tipicamente ben in carne e con la tipica stringa di amuleti⁹⁶ gioca forse con una palla [Fig. 23].

In generale le bambine sono prevalentemente raffigurate a gattoni con i capelli raccolti in un piccolo *chignon*.

Oltre che dalle pitture vascolari, l'importanza del rito dei *Choes* nella vita dei bambini è testimoniata da due iscrizioni del II secolo d.C. L'epigrafe IG II²

⁸⁶ Degno di nota è il fatto che i bambini raffigurati sui *choes* compaiono nella maggior parte dei casi da soli o tra loro. Rara è la presenza delle madri. In generale «per i ceramografi la maternità non è un tema iconografico pertinente» (LISSARAGUE 2009, p. 209).

⁸⁷ Vd. VAN HOORN 1951, pp. 15-19.

⁸⁸ Vd. HAMILTON 1992, p. 83.

⁸⁹ Il riferimento ai grappoli d'uva è simbolico. L'uva sta al vino come i bambini stanno agli adulti, vd. HAMILTON 1992, p. 116.

⁹⁰ Vd. HAMILTON 1992, pp. 113-117.

⁹¹ VAN HOORN 1951, fig. 482, n. 382; HAMILTON 1992, fig. 10; BEAZLEY *on line* n. 10237.

⁹² VAN HOORN 1951, fig. 86, n. 552; BEAZLEY *on line* n. 16020.

⁹³ Sulle piccole brocche spesso i *pueri* sono raffigurati come il piccolo Dioniso, vd. VAN HOORN 1951, p. 26.

⁹⁴ Sul rapporto tra Dioniso e la fanciullezza vd. n. 84.

⁹⁵ VAN HOORN 1951, pp. 72, 83-84, 100, 124, 133, 182, ritiene che siano bambine le figure raffigurate sui *choes*: n. 103, fig. 279; n. 105, fig. 311; n. 184, fig. 522; n. 190, fig. 384; n. 291, fig. 495; n. 487, fig. 539; n. 560, fig. 348; n. 916, fig. 328.

⁹⁶ Gli amuleti apotropici indossati dai bambini sono da riferire alla dimensione di *miarai hemerai* (giorni impuri) della festa. Vd. *supra* par. 1.

13139 incisa su un rilievo funebre con un fanciullo che porta un cesto recita⁹⁷: «Era dell'età dei *Choes*, ma un *daimon* lo privò dei *Choes*»⁹⁸. In *IG II² 1368* sono registrati il regolamento degli Iobacchi ateniesi e i momenti in cui i componenti della confraternita devono offrire libagioni a Dioniso⁹⁹. I *Choes* sono menzionati fra la nascita e l'efebia, quindi appunto nell'età dei *paides*. A queste testimonianze si aggiunge quella di Filostrato che nell'*Eroico* (35.9) riferisce:

παῖδά τε αὐτῷ γενόμενον, ὃν Εὐρυσάκην οἱ Ἀχαιοὶ ἐκάλουν, τὴν τε ἄλλην ἔτρεφε τροφήν ἣν Ἀθηναῖοι ἐπαινοῦσι καὶ ὅτε Ἀθήνησιν οἱ παῖδες ἐν μηνὶ Ἀνθεστηριῶν στεφανοῦνται τῶν ἀνθέων τρίτῳ ἀπὸ γενέας ἔτει, κρατῆράς τε τοὺς ἐκείθεν ἐστήσατο καὶ ἔθυσεν ὅσα Ἀθηναῖοις ἐν νόμῳ.

Quando gli nacque un figlio, che gli Achei chiamavano Eurisace, oltre ad allevarlo secondo i principi educativi degli Ateniesi, quando raggiunse il terzo anno di età, occasione in cui ad Atene nel mese di Antesterione i fanciulli vengono coronati di fiori, stabili di prendere i crateri ad Atene e fece i sacrifici secondo il rito ateniese¹⁰⁰.

Stando alla fonte il rito celebrato durante le Antesterie comprende: incoronazione di fiori dei bambini, crateri e sacrifici¹⁰¹.

Le pitture vascolari, le iscrizioni e la testimonianza di Filostrato attestano dunque la presenza dei bambini alle Antesterie dall'epoca classica al III secolo d.C.

Sono diverse le interpretazioni sulla partecipazione dei bambini alla festa. In generale si pensa a un rito di iniziazione che segnava l'ingresso degli infanti nella comunità¹⁰². Il bambino da semplice componente familiare diventava membro della *polis*.

Nelle Antesterie vino novello, fiori e bambini sono accumulati dal loro «stato iniziale, inaugurale»¹⁰³.

⁹⁷ Stele attica. Atene, Museo Archeologico Nazionale, n. inv. 3088 (PARKE 1977, fig. 37). L'utilizzo del cesto in occasione della festa è attestato anche negli *Acarnesi* quando il messaggero incalza Diceopoli a prendere τὴν κίστην καὶ τὸν χοῶν (v. 1086).

⁹⁸ ἡλικίης Χοικῶν, / ὁ δὲ δαί[μων] ἔφθα- / σε τοὺς Χοῦς, traduzione mia. Testo dell'epigrafe *on line*: <https://epigraphy.packhum.org/text/15633?&bookid=5&location=7>.

⁹⁹ γάμων, γεννήσεως, Χοῶν, ἐφηβείας (l.130) (matrimonio, nascita, *Choes*, efebia). Testo dell'epigrafe *on line*: <https://epigraphy.packhum.org/text/3584?&bookid=5&location=7>. Sul regolamento degli Iobacchi ateniesi vd. MORETTI 1986, pp. 247-259.

¹⁰⁰ Traduzione di ROSSI 1997.

¹⁰¹ Sul legame tra il rito descritto da Filostrato e la festa delle Antesterie vd. SPINETO 2005, p. 25.

¹⁰² Dopo l'ammissione allo spazio sociale della *polis* in occasione delle Antesterie, i bambini nelle successive feste delle Apaturie erano ammessi nella fratria. PRIVITERA 1970, p. 28: «Una connessione con le Antesterie l'avevano pure le Apaturie che ad Atene e in tutto il mondo ionico, erano la festa delle fratrie. Nel terzo e ultimo giorno delle Apaturie il bambino nato in quell'anno era presentato alla fratria, l'efebo vi era definitivamente registrato e la sposa vi era introdotta dal marito: quello stesso giorno era ammesso nella fratria il bambino di tre-quattro anni dopo che nel secondo giorno delle Antesterie era stato coronato di fiori».

¹⁰³ SPINETO 2005, pp. 33-35.

Ma come detto nella premessa accanto all'elemento 'vitalistico' convive quello 'funebre'. Si pensi alle tante metafore dedicate ai fiori nella letteratura greca (e non solo) che evocano sia lo splendore della giovinezza sia la sua *vanitas*, elementi che caratterizzavano anche la vita dei bambini¹⁰⁴.

Tornando alla commedia aristofanea, i vv. 1143-1146 contengono due importanti indicazioni sceniche. La prima è relativa al costume di Diceopoli; è verosimile che l'attore indossasse in questa scena una corona di fiori. Potrebbe essere qui contenuta anche una didascalia interna 'di regia'. In questi versi si può identificare una sorta di *kommation* con il congedo dei due personaggi che si avviano fuori scena¹⁰⁵. L'ipotesi è verosimile poiché nella scena seguente i due rientrano in scena.

7. La gara di bevute

Mentre Lamaco ritorna dalla battaglia sconfitto e ferito, Diceopoli ritorna dalla gara di bevute vincitore e felicemente ubriaco.

Δικαίοπολις
τὸν γὰρ χοῶ πρώτος ἐκπέπωκα. 1202

Diceopoli

Sono arrivato primo nella bevuta dei Boccali stato il primo a finire il boccale.

Il verso contiene il riferimento esplicito alla gara di bevute: Diceopoli per primo (πρώτος) ha svuotato (ἐκπέπωκα) il proprio *chous*. Più avanti il protagonista si vanta non solo di averlo finito per primo ma anche di averlo scolato di un fiato e aver bevuto vino puro (v. 1229)¹⁰⁶. Altri riferimenti alla vittoria di Diceopoli sono presenti nei vv. 1127¹⁰⁷, 1228¹⁰⁸, 1231¹⁰⁹, 1233¹¹⁰.

¹⁰⁴ GOLDEN 1990, p. 83, riferisce che in età classica la mortalità nel primo anno di vita risalisse al 30-40%.

¹⁰⁵ Vd. LAURIOLA 2008, pp. 182-183 n. 222.

¹⁰⁶ Aristofane, *Acarnesi* 1229 καὶ πρὸς γ' ἄκρατον ἐγγέας ἄμυστιν ἐξέλαψα, "e in più, me lo sono versato puro, e l'ho scolato tutto d'un fiato". Il consumo moderato e annacquato del vino simboleggia il controllo dell'uomo sulla natura. SCARPI 1996, p. 550: «In questa prospettiva, il vino e il suo consumo divengono segni e marcatori culturali, che distinguono i Greci dai barbari, i quali bevono il vino puro e cadono in preda alla follia». Il comportamento di Diceopoli è pertanto 'barbaro'.

¹⁰⁷ Aristofane, *Acarnesi* 1227 Δικαίοπολις ὄρατε τουτονὶ κενόν. τήνελλα καλλίνικος, *Diceopoli* "Guardate qua: vuoto! Urrà per il glorioso vincitore".

¹⁰⁸ Aristofane, *Acarnesi* 1228 Χορός τήνελλα δῆτ', εὔπερ καλεῖς γ', ὦ πρέσβυ, καλλίνικος, *Coro* "Urrà, allora, se a questo tu ci inviti, vecchio, per il glorioso vincitore".

¹⁰⁹ Aristofane, *Acarnesi* 1231 Δικαίοπολις ἔπεσθέ νυν ἄδοντες ὦ τήνελλα καλλίνικος, *Diceopoli* "E voi fate seguito cantando 'Urrà' al glorioso vincitore".

¹¹⁰ Aristofane, *Acarnesi* 1232-1234 Χορός ἀλλ' ἐψόμεσθα σὴν χάριν / τήνελλα καλλίνικος ἄδοντες

Un'altra informazione sulla 'competizione alcolica' dei *Choes* è presente nella richiesta di Diceopoli che i giudici e il βασιλεύς attestino la sua vittoria.

Δικαιοπόλις

ὥς τοὺς κριτάς με φέρετε· ποῦ 'στιν ὁ βασιλεύς; 1224
ἀπόδοτέ μοι τὸν ἄσκόν.

Diceopoli

Conducetemi dai giudici. Dov'è l'arconte? Consegnatemi l'otre.

Diceopoli intende i giudici e l'arconte re che regolano la gara di bevute¹¹¹. L'assenza dei giudici, reclamati qui dal protagonista, sembra avvalorare l'ipotesi che le competizioni avvenissero simultaneamente in diversi banchetti privati e gli 'arbitri' si spostassero dall'una all'altra abitazione. Lo stesso vale per il sacerdote di Dioniso citato prima (v. 1087). È menzionato ancora una volta il premio dell'otre (ἄσκός) di vino per chi tracanni più velocemente il contenuto del proprio *chous*¹¹². È probabile che l'attore lo mostrasse sollevandolo¹¹³.

8. La processione gioiosa

Nel finale della commedia sono in scena Diceopoli, ebbro e sorretto da due belle ragazze dai seni sodi come mele (v. 1199 ὦς σκληρὰ καὶ κυδώνια), e Lamaco ferito e sorretto da due soldati¹¹⁴. È verosimile che gli attori entrassero dalle due *parodoi* per evidenziare le diverse provenienze: dal banchetto e dalla guerra¹¹⁵ e uscissero poi in direzioni opposte¹¹⁶.

Δικαιοπόλις

/ σὲ καὶ τὸν ἄσκόν, *Coro* "Faremo seguito per riguardo a te cantando 'Urrà' al glorioso vincitore, e anche per l'otre".

¹¹¹ Alcuni studiosi individuano nella menzione dei giudici e dell'arconte re riferimenti extradrammatici con rottura dell'illusione scenica. I giudici nominati sarebbero quelli d'agone drammatico e la gara di bevute sarebbe metafora di tale agone (vd. TACCONE 1924, p. 85 nota; KRAUT 1985, pp. 96-97; HUBBARD 1991, pp. 58-59). La vittoria di Diceopoli sarebbe così auspicio della vittoria drammatica di Aristofane (LAURIOLA 2008, pp. 190-191 n. 230). Credo che il riferimento possa essere duplice: ai *Choes* delle Antesterie e contemporaneamente all'agone comico delle Lenae.

¹¹² Vd. *supra* par. 3.

¹¹³ Vd. MASTROMARCO 1983, p. 203; LAURIOLA 2008, p. 191.

¹¹⁴ DOVER 1966, p. 9: «we have a pleasing symmetry between the happy Dikaiopolis, propped up by two girls because he is drunk, and the unhappy Lamachos, propped up by two slaves because he is hurt».

¹¹⁵ Vd. CANTARELLA 1953, p. 227. TACCONE 1924, p. 84 nota: «Giunge da sinistra Lamaco che, ferito al capo e zoppicante, si puntella a due valletti; poco dopo s'avanza da destra Diceopoli che, brillo e barcollante, si puntella a due giovani ragazze e scuote trionfalmente il grosso boccale vuoto».

¹¹⁶ DOVER 1966, p. 10: «At the end of the play Lamachos goes in one direction, Dikaiopolis in another, the Chorus following Dikaiopolis».

ὄρᾳτε τουτονὶ κενόν. τήνελλα καλλίνικος. 1227
 Χορός
 τήνελλα δῆτ', εἴπερ καλεῖς γ', ὦ πρέσβυ, καλλίνικος.
 Δικαιοπόλις
 καὶ πρὸς γ' ἄκρατον ἐγγέας ἄμυστιν ἐξέλαψα.
 Χορός
 τήνελλά νυν ὦ γεννάδα· χῶρει λαβῶν τὸν ἄσκόν.
 Δικαιοπόλις
 ἔπεσθέ νυν ἄδοντες ὦ τήνελλα καλλίνικος.
 Χορός
 ἀλλ' ἐψόμεσθα σὴν χάριν
 τήνελλα καλλίνικος ἄδοντες
 σὲ καὶ τὸν ἄσκόν.

Diceopoli

Guardate qua: vuoto. Urrà per il glorioso vincitore!

Coro

Urrà, allora, se a questo tu ci inviti, vecchio, per il glorioso vincitore.

Diceopoli

E in più, me lo sono versato puro, e l'ho scolato tutto d'un fiato.

Coro

Urrà dunque nobilissimo, ricevi l'otre e ritirati.

Diceopoli

E voi fate seguito cantando 'Urrà' al glorioso vincitore.

Coro

Faremo seguito per riguardo a te cantando 'Urrà' al glorioso vincitore, e anche per l'otre.

Nel finale è inscenata la *detorsio comica* della processione solenne delle An-testerie. Il corteo gioioso composto da Diceopoli, le etere e i coreuti esce poi di scena cantando¹¹⁷ come un *komos festoso*¹¹⁸.

Nell'invito di Diceopoli a guardare l'otre vuoto (v. 1227 ὄρᾳτε τουτονὶ κενόν) è presente un riferimento all'oggetto in scena cui allude anche il coro dicendo: «ricevi l'otre e ritirati (v. 1230 χῶρει λαβῶν τὸν ἄσκόν). Acutamente Diego Lanza osserva una incongruenza a questo proposito: «l'otre ricevuto in premio dovrebbe essere pieno, ma nel grande bailamme finale della commedia il crescendo dell'esagerazione porta Diceopoli a mostrarlo vuoto affermando di

¹¹⁷ Xanthou mette in relazione questo canto con la canzone (chiamata *phallikon*, v. 261) in onore di *Phales* che Diceopoli intona durante la processione delle Dionisie Rurali. ΧΑΝΘΟΥ 2010, p. 313: «The element that acts as the common denominator between this fictional representation of the Rural Dionysia and the Choes features in the concluding Song to Phales which emphasizes the joys of the symposium».

¹¹⁸ BOWIE 1997, p. 17: «We thus and with a *komos* with wine-skin and *hetairai*: even the cry of τήνελλα καλλίνικε may be comastic».

averlo scolato»¹¹⁹. Il protagonista sembra avere tracannato sia il vino contenuto nel proprio *chous* durante la gara di bevute sia quello nell'otre ricevuto in premio. Il coro nella battuta finale equipara inoltre Diceopoli all'otre, «è l'ultimo gioioso sberleffo»¹²⁰. E in effetti il costume comico del protagonista con ventre e deretano imbottiti assomigliava al sacco rotondeggiante dell'otre che trasportava trionfante¹²¹.

Il finale è stato interpretato come scena metateatrale: la gara di bevute sarebbe metafora del concorso drammatico, i giudici dei *Choes* rappresenterebbero i membri della giuria dell'agone e la vittoria di Diceopoli su Lamaco alluderebbe alla vittoria aristofanea sugli altri commediografi delle Lenee¹²².

Ma la scena conclusiva degli *Acarnesi* potrebbe alludere anche al momento di transizione dai *Choes* ai *Chytroi*. Diceopoli e il coro si allontanerebbero quindi per recarsi al santuario extraurbano di Dioniso alle Paludi¹²³. Se così fosse la gioia all'acme dei *Choes* già preannuncerebbe la mestizia del rito seguente: gli onori funebri dei *Chytroi* e gioia e tristezza si mescolerebbero nel finale della commedia. L'ipotesi sembra plausibile e corroborata non tanto dall'indicazione temporale presente nel testo che fa riferimento a Boccali e Marmitte (vv. 1076-1077 ὑπὸ τοὺς Χοᾶς γὰρ καὶ Χύτρος) quanto dall'atmosfera sia vitalistica sia funebre delle Antesterie, come abbiamo visto, e soprattutto dal significato della commedia. La carica gioiosa della scena finale non tace infatti la problematicità della vicenda: la soluzione della pace privata escogitata da Diceopoli è appunto individuale, egoista, causata dall'incapacità della *polis* di porre fine alla guerra e al malcontento dei cittadini¹²⁴. Il sorriso degli spettatori più colti¹²⁵ è plausibile si spegnesse nel finale per l'amara consapevolezza della miseria del presente. Finita la gioia effimera dello spettacolo si tornava alla tristezza del presente, alla realtà dei defunti da piangere (come nei *Chytroi*), alla *penia* quotidiana cancellata per un attimo dall'illusione del banchetto aristofaneo.

¹¹⁹ LANZA 2012, p. 238.

¹²⁰ LANZA 2012, p. 238.

¹²¹ Vd. LANZA 2012, p. 238.

¹²² Vd. e.g. HUBBARD 1991, p. 58; NELSON 2016, p. 128. Secondo SLATER 1993, p. 414, la vittoria di Diceopoli potrebbe preannunciare anche la vittoria di Aristofane agli ἀγῶνες χύτρινοι del giorno dopo. Sappiamo che gli ἀγῶνες χύτρινοι furono ripristinati con un decreto di Licurgo (350-325 a.C.) dopo un indeterminato periodo di sospensione. Pseudo-Plutarco in *Vite dei dieci oratori* 841f racconta che Licurgo reintrodusse nella giornata dei *Chytroi* (τοῖς Χύτρος) una gara tra attori comici nel teatro (ἐν τῷ θεάτρῳ), il vincitore avrebbe recitato alle Dionisie cittadine. Secondo WILSON 2000, p. 32, la notizia tramandata da Plutarco non è attendibile; la falsa tradizione sarebbe stata creata da Licurgo stesso.

¹²³ Vd. HABASH 1995, pp. 570-571. La bibliografia sul santuario di Dioniso alle Paludi è corposa, segnalo qui la scheda riassuntiva di DI CESARE 2011, p. 423 con la bibliografia.

¹²⁴ Vd. NAPOLITANO 2015, pp. 85-90.

¹²⁵ Sulla teoria del pubblico nel pubblico MASTROMARCO 1994, pp. 141-159.

8. Il teatro e la scena degli Acarnesi

Consapevole della complessità della questione, propongo qui alcune considerazioni sullo spazio in cui furono allestiti gli *Acarnesi* che meriterebbero una trattazione approfondita. Punto di partenza è lo studio di Egert Pölmann (1989) che mette in relazione alcune scene di inseguimento presenti nella commedia di Aristofane con lo spazio del teatro di Atene del V secolo a.C. Ricordiamo che negli *Acarnesi* il coro, composto dai carbonai di Acarne, ‘insegue’ Diceopoli dalla Pnice di Atene fino alla sua casetta di campagna nel demo attico di Cholledai (vv. 234 ss.). Tale inseguimento secondo Pölmann richiedeva cambiamenti di scena: «praticamente impossibili da rappresentare nel teatro di Dioniso del quarto secolo, nella costruzione in pietra di Licurgo e in tutte le costruzioni successive dello stesso tipo. Se esse tuttavia si trasportano sulla scena a forma allungata [...] che abbiamo ricostruito per il teatro di Dioniso del quinto secolo, allora vengono meno problemi di regia»¹²⁶. Il riferimento è al modello di Christian Schieckel, la cui immagine è proposta nel saggio di Pölmann e qui ripropongo [Fig. 24].

Il modello di Schieckel¹²⁷ traduce in tre dimensioni la teoria del famoso archeologo italiano Carlo Anti¹²⁸ sul teatro ateniese di V secolo che presenterebbe: orchestra trapezoidale, gradinate in legno e il grande edificio rettangolare ligneo della *skéné* [Fig. 25]¹²⁹.

La *vexatissima quaestio* della forma originaria del *theatron* di Atene è tema ampiamente discusso non affrontabile in questa sede¹³⁰. Basti qui osservare la *skéné* nella ricostruzione di Anti: la fronte anteriore serviva da fondale scenico come provano sia la sua posizione arretrata rispetto all’orchestra sia la porta al centro¹³¹ da cui entravano e uscivano gli attori¹³². La *skenotheke* allungata

¹²⁶ PÖLMANN 1989, pp. 92-93.

¹²⁷ Faccio notare che nel modello di Schieckel l’orchestra è quadrangolare anziché trapezoidale come nella ricostruzione di Anti.

¹²⁸ ANTI 1947, pp. 65-72.

¹²⁹ ANTI 1947, pp. 66, puntualizza di preferire il termine *skéné* a quello di *skenotheke* poiché sebbene la struttura sia probabilmente servita anche come magazzino per il materiale deperibile (l’allusione è a maschere e costumi), essa fu utilizzata soprattutto come fondale scenico.

¹³⁰ Sintesi essenziale della bibliografia sul teatro ateniese di Dioniso dal 1862 al 2007 in PAPASTAMATI-VON MOOK 2015, p. 16 n. 2. Rimando a questo contributo anche per le diverse fasi di costruzione del teatro (PAPASTAMATI-VON MOOK 2015, pp. 15-76). Utile quadro di sintesi anche in TOZZI 2016, pp. 48-70. Pregnante, anche se datata, la sintesi di ZORZI 1960, pp. 186-200, che riassume le teorie di Dörpfled, Fiechter e Anti sul teatro ateniese di Dioniso dell’epoca di Eschilo. Ho ripercorso la *vexata quaestio* anche alla luce della bibliografia più recente nella mia tesi dottorale, vd. PEREGO 2018, pp. 112-124.

¹³¹ Sulla porta vd. n. 151.

¹³² Secondo RUSSO 1984, p. 104, nella messinscena degli *Acarnesi* la facciata scenica sembra che disponga di un tetto praticabile, sul quale viene invitata a salire la moglie di Diceopoli per assistere alla falloforia (v. 262).

rendeva lo spazio scenico più variabile e mobile rispetto a quello del teatro di Licurgo con la *skené* fissa a parasceni¹³³. Pölmann ipotizza quindi la possibilità che «i cambiamenti di luogo ancora ammessi nelle tragedie più antiche¹³⁴ e in Aristofane siano stati rappresentati anche facendo recitare [...] fasi dell'azione in punti diversi della *skéné*»¹³⁵.

L'andamento scenico degli *Acarnesi* è piuttosto complicato poiché il raggio di azione del protagonista non conosce limiti né temporali – le festività delle Dionisie rurali e dei Boccali, celebrate nella realtà a circa un mese di distanza¹³⁶, sono qui separate solo dalla parabasi – né spaziali¹³⁷.

Lo spazio scenico con un movimento circolare dalla città alla campagna e dalla campagna alla città¹³⁸ diventa in ordine: la Pnice (v. 20), la casa rurale di Diceopoli nel demo attico di Cholleidai a circa 10 km a nord-est di Atene (vv. 202, 266-270), la casa ateniese di Euripide (v. 394)¹³⁹, l'agorà privata di Diceopoli (v. 719) e la casa di Lamaco¹⁴⁰. L'immaginazione del pubblico sarebbe stata «messa a dura prova» da una scenografia soltanto verbale secondo Pölmann che ritiene fosse stata più funzionale una *skéné*¹⁴¹ allungata con tre luoghi di azione sullo sfondo [Fig. 26].

All'estremità sinistra della *skéné* si troverebbe la casa di campagna di Diceopoli [1, Fig. 26] nel mezzo la Pnice¹⁴², la casa di Euripide e la casa cittadina di Diceopoli [2, Fig. 26] e all'estremità destra la casa di città di Lamaco [3, Fig. 26]¹⁴³.

¹³³ Vd. PÖHLMANN 1989, p. 92.

¹³⁴ Il riferimento in particolare è a *Eumenidi* di Eschilo e *Aiace* di Sofocle.

¹³⁵ PÖHLMANN 1989, p. 92. A differenza della tragedia, in cui poco dopo il 450 a.C. viene introdotta la norma dell'unità di luogo, la commedia aristofanea mantiene la pluralità di luoghi scenici fino a oltre il 400 a.C.: vd. RONCORONI 1994, p. 67.

¹³⁶ Sulla dimensione temporale degli *Acarnesi* vd. RUSSO 1984, pp. 98-104; HAM 2004, pp. 55-56 con relative note bibliografiche; ALFAGEME 2008, pp. 46-49.

¹³⁷ Vd. FISCHER 1993, pp. 32-33; GIOVANNELLI 2018, p. 23.

¹³⁸ Su questo aspetto vd. HENRICHS 1990, pp. 269-271; XANTHOU 2010, p. 297-314.

¹³⁹ La scena in cui Diceopoli si reca a casa di Euripide è stata ampiamente studiata sia per i riferimenti metateatrali sia per l'utilizzo dell'*ekkyklema*. Vd. e.g. Russo 1984, pp. 85-92.

¹⁴⁰ È bene puntualizzare che l'analisi della dimensione spaziale nelle commedie di Aristofane si fonda principalmente sull'esame del testo drammatico che nella realtà costituiva solo una parte della creazione del commediografo. Data la scarsità delle conoscenze relative alle altre componenti essenziali (musica, danza, messa in scena), il testo è documento fondamentale sulle caratteristiche dello spazio scenico, vd. RONCORONI 1994, p. 65.

¹⁴¹ Sulla *skéné* aristofanea vd. DOVER 1966, pp. 2-17; sulla *skéné* degli *Acarnesi* vd. Russo 1984, pp. 104-108.

¹⁴² La Pnice «sarà significata dallo spazio dell'orchestra [...] il valore scenico potrebbe essere, ma non necessariamente, rafforzato da elementi materiali: per esempio un paio di panche di legno almeno per i pritani. Gli ecclesiasti e i pritani prenderanno posto dando le spalle agli spettatori del teatro, in direzione dei quali parleranno i vari oratori: così gli spettatori, fra i quali seggono in prima fila gli effettivi pritani di Atene, si sentono anch'essi nella Pnice e uniti agli ecclesiasti dell'orchestra» (Russo 1984, pp. 78-79).

¹⁴³ Vd. PÖHLMANN 1989, pp. 100-101. Così anche in TACCONE 1924, p. 2 nota, e CANTARELLA 1953,

Rappresentare tali fatti [scene di ricerca e inseguimento] sulla scena del quinto secolo, allungata a forma di stadio e incorniciata da una lunga tenda a cassetta è facile; si possono infatti costruire sulla parte anteriore della skene due, o persino tre, luoghi d'azione, tra i quali gli attori e il coro si alternavano¹⁴⁴.

I luoghi di azione, nei quali attori e coro si alternavano, sarebbero stati 'costruiti' sulla parte anteriore della *skené*. Pöhlmann sembra alludere a luoghi scenici dipinti sui *pinakes* appesi alla parte frontale della *skené* lignea. Di diverso parere Benedetto Marzullo che, pur riconoscendo «la indiscutibile interfungibilità del fondale», ritiene la *skené* aristofanea 'verbalmente rappresentata'¹⁴⁵: una scena che permette mutamenti di luogo immaginari «esclusi pur supposti scenari dipinti»¹⁴⁶. È questo il parere anche di Diego Lanza secondo il quale è l'attore «a suggerire la definizione dello spazio del suo gioco, cui resta estraneo qualsiasi principio di stabile identità»¹⁴⁷ che i *pinakes* potrebbero eventualmente suggerire.

Una scena che, senza alcuna difficoltà per il pubblico ateniese del quinto secolo, rappresenta volta a volta città e campagna, terra e cielo, interni ed esterni; una scena che è più facile immaginare neutra, uno spazio spettacolare nel quale qualsiasi azione è agibile, ma che resta pur sempre prima di tutto scena, dalla quale l'attore, in quanto attore, si rivolge agli spettatori lì riuniti per guardarlo e ascoltarlo¹⁴⁸.

Poiché nel procedere dell'azione lo spazio muta, viene a mancare inoltre, secondo Lanza, ogni 'solidarietà' tra scena e retroscena e non importa ai fini della comprensione della commedia determinare il numero delle porte della *skené*¹⁴⁹, né le regole di entrata e uscita dei personaggi¹⁵⁰. «Se inverosomiglianza c'è, è ovviamente un moltiplicatore di comicità»¹⁵¹. Oggi la tesi dell'autorevole Lan-

p. 97.

¹⁴⁴ PÖHLMANN 1989, p. 104.

¹⁴⁵ MARZULLO 1988, pp. 79-85 ha proposto la felice definizione di 'parola scenica' in riferimento alla parola teatrale evocativa di dimensioni spaziali e temporali. DEL CORNO 1986, pp. 205-214, ha applicato il concetto di 'scenografia verbale' al teatro greco.

¹⁴⁶ MARZULLO 1989, p. 187. Dello stesso parere RONCORONI 1994, p. 68: «è impensabile che questi spazi scenici potessero essere rappresentati realisticamente con i mezzi tecnici di cui disponeva il teatro dell'epoca, la cui scenografia è facile immaginare simbolica ed essenziale, inadeguata ad offrire sempre una rappresentazione visiva di tipo illusionistico».

¹⁴⁷ LANZA 1989a, p. 181.

¹⁴⁸ LANZA 1989b, pp. 302-303.

¹⁴⁹ Sulla complessa questione della porta nella commedia aristofanea rimando a DOVER 1966, pp. 6-7, CACIAGLI-DE SANCTIS-GIOVANNELLI-REGALI 2016, pp. 6-54, sul numero delle porte della *skené* rinvio ai riferimenti bibliografici (ivi, p. 7, note 2-3), sulla funzione drammaturgica della *thyra* specificatamente in *Acarnesi*: ivi, pp. 9, 14-15. Sulla porta della casa di Euripide in particolare vedi GIOVANNELLI 2018, p. 39.

¹⁵⁰ Sulla questione vd. *infra*.

¹⁵¹ LANZA 1989a, p. 181.

za è condivisa e sostenuta dal gusto di noi spettatori moderni ormai abituati all' 'inverosimiglianza' delle performance teatrali anche dei drammi antichi¹⁵². Diverso fu il giudizio di Angelo Taccone che nel 1924 curò la prima edizione italiana degli *Acarnesi*. Tra i 'difetti della commedia' il maestro di Augusto Rostagni considerò proprio la scena: «Il difetto maggiore di tecnica sta forse nel soverchio fluttuare della scena; fluttuare che giunge a tale che si rimane talvolta perplessi sul sito preciso ove questo o quell'altro tratto dell'azione si svolga»¹⁵³.

Non possiamo infine considerare lo spazio scenico senza l'attore che lo agisce, lo anima e lo trasforma. Negli *Acarnesi* il primo attore, nei panni del contadino Diceopoli, è in scena dall'inizio alla fine della commedia. Dalle sue parole e dai suoi movimenti si espande l'intera azione¹⁵⁴. La storia comica aristofanea infatti non è una struttura precostituita in cui l'attore si inserisce interpretando il personaggio, bensì una progressione di avvenimenti prodotta dall'attore stesso¹⁵⁵, avvenimenti agiti nello spazio scenico o meglio nei diversi spazi scenici che essi siano evocati solo a parole o suggeriti da 'scenografie'.

Ne deriva una evidente sproporzione nella distribuzione delle parti. Interessante, sebbene inascoltato, il suggerimento di Carlo Ferdinando Russo che propose a suo tempo di segnalare a fianco delle battute l'attribuzione all'attore anziché al personaggio¹⁵⁶. La questione della distribuzione delle parti è complessa e forse sterile ai fini della comprensione della commedia. Riporto quella ipotizzata a suo tempo da Taccone (1924) senza entrare nel merito¹⁵⁷:

Protagonista: Diceopoli

Deuteragonista: L'ambasciatore, Teoro, Euripide, Lamaco, il Megarese, il Beota, il Contadino

Titragonista: Ambidivo, la figlia di Diceopoli, il portinaio di Euripide, i due Sicofanti, il servitore di Lamaco, il paraninfo, i due nunzi

Personaggi muti: Pritani, Arcieri Sciti, Cittadini, Ambasciatori e seguito, Due Pseudo-eunuchi, Pseudo-Odomanti, Servitori, la Moglie di Diceopoli, Flautisti tebani, Una Pronuba, Due Ragazze¹⁵⁸

¹⁵² Su questo tema rimando a TREU 2009.

¹⁵³ TACCONI 1924, p. XIII.

¹⁵⁴ LANZA 1989a, p. 181.

¹⁵⁵ Ivi, p. 185. Sull'attore comico utile sintesi in GIOVANNELLI 2018, 2018, p. 53-72.

¹⁵⁶ «un contrassegno dovrebbe sempre indicare a quale degli attori a disposizione poteva essere affidato il personaggio elencato e questo contrassegno andrebbe magari ripetuto allorché il dialogo si fa in qualche modo complesso o delicato», Russo 1984, p. 70.

¹⁵⁷ TACCONI 1924, p. XVI.

¹⁵⁸ L'elenco dei personaggi muti è presente anche in CANTARELLA 1953, p. 95.

Inoltre alcune comparse eseguono le particine dell'Araldo, di Falsartabano e delle bimbe del Megarese¹⁵⁹.

Russo riferisce che negli *Acarnesi* agiscono ventuno personaggi e «una grande e varia folla di comparse». Lo studioso ritiene siano stati necessari tre attori e due dilettanti e ipotizza la seguente distribuzione delle parti¹⁶⁰:

Primo attore: Diceopoli

Secondo attore: Ambasciatore, Teoro, Euripide, Lamaco, Megarese, Tebano, Bifolco detto Dercete, Paraninfo, Lamaco

Terzo attore: Ambidivo, figlia di Diceopoli, servitore di Euripide, Sicofante, messaggero di Lamaco, araldo dei Boccali, messaggero degli strateghi, messaggero del sacerdote di Dioniso

Primo dilettante: araldo dell'assemblea, figlia del Megarese, Nicarco

Secondo dilettante: Pseudartabas cioè Falsamoneta

Altrettanto complicata è la ricostruzione delle entrate e delle uscite dei personaggi. Cantarella elenca 'le persone del dramma' nell'ordine in cui entrano in scena: Diceopoli, Araldo, Anfiteo, Ambasciatori Ateniese che vengono dal (gran) re, Pseudartabas, Tèoro, Coro di Acarnesi, Figlia di Diceopoli, Servo di Euripide, Euripide, Lamaco, Megarese, Figlie (del Megarese), Sicofante, Tebano, Nicarco, Servo di Lamaco, Contadino (Dercète), Paraninfo, Nunzio I, Nunzio II¹⁶¹.

9. Conclusioni

Negli *Acarnesi* di Aristofane emerge un ritratto molto gioioso dei *Choes*. La gioia della festa è infatti pienamente goduta e sfrontatamente esibita dal compiaciuto Diceopoli. Il *protagonistes* gioisce per il cibo del banchetto meridiano – l'anguilla di Copaide è emblematica delle pietanze gustose –, per il vino puro scolato di un fiato, per la vittoria riportata nella gara di bevute. Il primato è festeggiato nel finale della commedia con il canto e la danza di un *komos* gioioso.

Anche la prossemica degli attori, la drammaturgia cinetica, la presenza di molti personaggi, i numerosi oggetti di scena-correlativi oggettivi (il *chous* in primis) concorrono a creare un'atmosfera di grande vitalità.

¹⁵⁹ I nomi e le maiuscole sono quelle del testo di Taccone.

¹⁶⁰ RUSSO 1984, pp. 112. I nomi dei personaggi sono quelli di Russo.

¹⁶¹ CANTARELLA 1953, p. 95. nel testo. Sulle entrate e le uscite vd. anche DOVER 1966, pp. 8-10.

Eppure proprio dietro questa gioia così ostentata si intravede la tristezza. Soprattutto l'*happy end* della commedia con l'uscita fuori scena del gruppo festoso suscita un sorriso amaro. Da un lato si preannuncia l'atmosfera funebre dei *Chytroi* il giorno dopo nell'ambito delle Antesterie dall'altro, finito lo spettacolo, si torna al difficile presente della *polis* in guerra. Il successo ottenuto dal *protagonistes* è immaginario, la gioia illusoria.

καὶ μὴν καὶ τῶν πόνων πλείστας ἀναπαύλας τῇ γνώμῃ ἐπορισάμεθα, ἀγῶσι μὲν γε καὶ θυσίαις διετησίους νομίζοντες¹⁶².

E abbiamo dato al nostro spirito moltissimo sollievo dalle fatiche, istituendo abitualmente giochi e feste per tutto l'anno¹⁶³.

Bibliografia

ALBINI 2010

Aristofane. *Le Vespe*, traduzione di Umberto Albinì, note di Fulvio Barberis, Brescia 2010.

ALFAGEME 2008

Alfageme Ignacio Rodríguez, *Aristófane: Escena y Comedia*, Madrid 2008.

AMANTINI, CARENA, MANFREDINI 1995

Amantini Luigi Santi, Carena Carlo, Manfredini Mario (a cura di), *Plutarco. Le vite di Demetrio e di Antonio*, Verona 1995.

ANTI 1947

Anti Carlo, *Teatri greci arcaici da Minosse a Pericle*, Padova 1947.

BEAZLEY 1963

Beazley John Davidson, *Attic Red-Figure Vase-Painters*, 3 voll., Oxford 1963.

BEAZLEY ON LINE

Beazley Archive: <https://www.beazley.ox.ac.uk/archive/default.htm>

BELKNAP 1934

Belknap George N, "The Date of Dicaeopolis' Rural Dionysia", *The Journal of Hellenic Studies* 54.1, 1934, pp. 77-78.

BONANNO 1969

Bonanno Maria Grazia, "Note ai comici greci", *Museum criticum* 4, 1969, pp. 15-24.

BOWIE 1993

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

¹⁶² Tucidide, *La guerra del Peloponneso* 2.38.1.

¹⁶³ Traduzione di FERRARI 2017.

BOWIE 1997

Bowie Angus M., "Thinking with Drinking: Wine and Symposium in Aristophanes", *The Journal of Hellenic Studies* 117, 1997, pp. 1-21.

BRESSAN 2009

Bressan Marianna, *Il teatro in Attica e Peloponneso tra età greca ed età romana. Morfologie, politiche edilizie e contesti culturali*, Roma 2009.

BURKERT 1982

Burkert Walter, *Homo necans. Antropologia del sacrificio cruento nella Grecia antica*, Torino 1982.

CACIAGLI, DE SANCTIS, GIOVANNELLI, REGALI 2016

Caciagli Stefano, De Sanctis Dino, Giovannelli Maddalena, Regali Mario, "Usci, soglie e portinai. *Thyra* nella commedia greca", *Lessico del comico* 1, 2016, pp. 6-54.

CANFORA 2001

Canfora Luciano (a cura di), *Ateneo. Deipnosofisti*, Roma 2001.

CANTARELLA 1953

Cantarella Raffaele (a cura di), *Aristofane. Le commedie, II: Gli Acharnesi, I Cavalieri*, Milano 1953.

CASTELLANETA, MAFFIONE 2016

Castellaneta Sabina, Maffione Anna Lisa, *Gli oggetti nelle commedie di Aristofane*, in Coppola Alessandra, Barone Caterina, Salvadori Monica (a cura di), *Gli oggetti sulla scena teatrale ateniese. Funzione rappresentazione comunicazione*, Padova 2016, p. 447-550.

COMPTON-ENGLE 1999

Compton-Engle Gwendolyn, "From Country to City: The Persona of Dicaeopolis in Aristophanes' *Acharnians*", *The Classical Journal* 94.4, 1999, pp. 359-373.

COULON 1960

Aristophanes. *Les Acharniens, les Cavaliers, les Nuées*, texte établi par Victor Coulon et traduit par Hilaire van Daele, Paris 1960.

CSAPO 1997

Csapo Eric, "Riding the Phallus for Dionysus: Iconology, Ritual, and Gender-Role De/Construction", *Phoenix* 51.3-4, 1997, pp. 253-295.

CSAPO, SLATER 1994

Csapo Eric, Slater William, *The Context of Ancient Drama*, Ann Arbor 1994.

DEL CORNO 1986

Del Corno Dario, "Scena e parola nelle *Rane* di Aristofane", in Corsini Eugenio (a cura di), *La polis e il suo teatro*, Padova 1986, pp. 205-214.

DEL CORNO 1989

Del Corno Dario, "Indicazioni di tempo nella scenografia verbale della commedia greca", in Buttitta Antonino, Von Albrecht Michael, Dover Kenneth J. et. al.

- (a cura di), *Studi di filologia classica in onore di Giusto Monaco*, Palermo 1989, pp. 275-281.
- DEUBNER 1966
Deubner Ludwig, *Attische Feste*, Berlin 1966².
- DI CESARE 2011
Di Cesare Riccardo, "Il Santuario di Dionysos en Limnais", in Greco Emanuele et. al. (a cura di), *Topografia di Atene. Sviluppo urbano e monumenti dalle origini al III secolo d.C.*, II: *Colline sud-occidentali – Valle dell'Ilisso*, Atene, Pestum 2011, p. 423.
- DOVER 1966
Dover Kenneth J., "The skene in Aristophanes", *Proceedings of the Cambridge Philological Society* 12, 1966, pp. 2-17.
- ENGLISH 2007
English Mary Christine, "Reconstructing Aristophanic Performance: Stage Properties in *Acharnians*", *Classical World* 100.3, 2007, pp. 199-227.
- FERRARI 1998
Ferrari Maria Luigia, "Sequenze cumulative negli *Acarnesi* di Aristofane", *Studi Classici e Orientali* 46.1, 1998, pp. 347-364.
- FERRARI 2010
Ferrari Franco, *Euripide. Ifigenia in Tauride*, Milano 2010.
- FERRARI 2017
Ferrari Franco, *Tucidide. La guerra del Peloponneso*, Milano 2017 (1985).
- FISCHER 1993
Fischer Erika, "Multiple personalities and Dionysiac festivals: Dicaeopolis in Aristophanes' *Acharnians*", *Greece & Rome* 40.1, 1993, pp. 31-47.
- GADALETA 2016
Gadaleta Giuseppina, "L'anguilla di Diceopoli ed altri pesci nel teatro attico e nella documentazione archeologica", in Coppola Alessandra, Barone Caterina, Salvadori Monica (a cura di), *Gli oggetti sulla scena teatrale ateniese. Funzione rappresentazione comunicazione*, Padova 2016, pp. 211-235.
- GIGANTE 2000
Gigante Marcello (a cura di), *Diogene Laerzio. Vite dei filosofi*, Bari 2000⁴.
- GIOVANNELLI 2011
Giovannelli Maddalena, "Lo spazio oltre la porta. L'uso della facciata scenica nel teatro di Aristofane", *Dionysus ex machina* 2, 2011, pp. 88-108.
- GIOVANNELLI 2018
Giovannelli Maddalena, *Aristofane nostro contemporaneo. La commedia antica in scena oggi*, Roma 2018.
- GOLDEN 1990
Golden Mark, *Children and Childhood in Classical Athens. Ancient society and history*, Baltimora 1990.

GRAVA 1999

Grava Stefania, "I mercanti in scena: scene episodiche negli *Acarnesi* di Aristofane", *Patavium* 7.13, 1999, pp. 17-46.

GUAZZELLI 1992

Guazzelli Teresa, *Le Antesterie. Liturgie e pratiche simboliche. Le più antiche feste rituali tenute in onore di Dioniso*, Firenze 1992.

HABASCH 1995

Habash Martha, "Two Complementary Festivals in Aristophanes' *Acharnians*", *The American Journal of Philology* 111.4, 1995, pp. 559-567.

HAM 2004

Ham Greta Louise, "Dionysiac festivals in Aristophanes' *Acharnians*", in Bell Sinclair, Glenys Davies (eds.), *Games and Festivals in Classical Antiquity. Atti del convegno internazionale di studio* (Edimburgo, luglio 2000), Oxford 2004, pp. 55-63.

HAMILTON 1992

Hamilton Richard, *Choes and Anthesteria. Athenian Iconography and Ritual*, Michigan 1992.

HARRIOT 1979

Harriott Rosemary, "Acharnians 1095-1142: words and actions", *Bulletin of the Institute of Classical Studies of the University of London* 26, 1979, pp. 95-98.

HECTOR VAN STEEN 1994

Hector Van Steen Gonda Aline, "Aspects of «Public Performance» in Aristophanes' *Acharnians*", *L'Antiquité Classique* 63, 1994, pp. 211-224.

HENRICHS 1990

Henrichs Albert, "Between country and city: cultic dimensions of Dionysus in Athens and Attica", in Griffith Mark, Mastronarde Donald John (eds.), *Cabinet of the Muses: essays on classical and comparative literature in honor of Thomas G. Rosenmeyer*, Atlanta 1990, pp. 257-277.

HUBBARD 1991

Hubbard Thomas K., *The mask of comedy: Aristophanes and the intertextual parabasis*, Ithaca, London 1991, pp. 58-59.

IMMERWAHR 1946

Immerwahr Henry R., "Choes and Chytroi", *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 77, 1946, pp. 245-260.

JONES 2004

Jones Nicholas F., *Rural Athens under the Democracy*, Philadelphia 2004.

KANAVOU 2011

Kanavou Nikoletta, *Aristophanes' Comedy of Names. A Study of Speaking Names in Aristophanes*, Berlin-New York 2011.

KERÉNYI 2011

Kerényi Karl, *Dioniso. Archetipo della vita indistruttibile*, Milano 2011³ (1976).

LANZA 1989a

Lanza Diego, "Lo spazio scenico dell'attor comico", in De Finis Lia (a cura di), *Scena e spettacolo nell'antichità*. Atti del Convegno internazionale di studio (Trento, 28-30 marzo 1988), Firenze 1989, pp. 179-191.

LANZA 1989b

Lanza Diego, "L'attor comico sulla scena", *Dioniso* 59.2, 1989, pp. 297-312.

LANZA 2012

Lanza Diego, *Aristofane. Acarnesi*, Roma 2012.

LAURIOLA 2008

Lauriola Rosanna, *Traduzione, commento e scelte testuali*, in Aristofane, *Gli Acarnesi*, introduzione di Guido Paduano, Milano 2008.

LAURIOLA 2010

Lauriola Rosanna, *Aristofane serio-comico. Paideia e geloion. Con una lettura degli Acarnesi*, Pisa 2010.

LIMC

Ackermann Hans Christoph et al. (éds), *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, 8 voll., Zürich, München 1981-1997.

LISSARRAGUE 2009

Lissarrague Francois, "Uno sguardo ateniese", in Duby Georges, Perrot Michelle (a cura di), *Storia delle donne in Occidente*, I, Schmitt Pantel Pauline (a cura di), *L'Antichità*, Bari, Roma 2009, pp. 179-240.

LOSCALZO 2009

Loscalzo Donato, "Gesti da ridere nella commedia antica", in Salvadori Monica, Baggio Monica (a cura di), *Gesto-immagine tra antico e moderno. Riflessioni sulla comunicazione non-verbale*. Giornata di studio (Isernia, 18 aprile 2007), Roma 2009, pp. 33-45.

MARZULLO 1988

Marzullo Benedetto, "La 'Parola scenica' II", *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 30, 1988, pp. 79-85.

MARZULLO 1989

Marzullo Benedetto, "Lo 'spazio scenico' in Aristofane", *Dioniso* 59.2, 1989, pp. 187-200.

MASTROMARCO 1983

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

MASTROMARCO 1993

Mastromarco Giuseppe, "Il commediografo e il demagogo", in Sommerstein Alan H. (ed.) *Tragedy, Comedy, and the Polis*. Papers from the Greek Drama

Conference (Nottingham, 18-20 July 1990), Bari 1993, pp. 341-358.

MASTROMARCO 1994

Mastromarco Giuseppe, *Introduzione a Aristofane*, Roma, Bari 1994.

MOGGI 2010.

Pausania, *Guida della Grecia. Libro IX: la Beozia*, testo e traduzione a cura di Mauro Moggi, commento a cura di Mauro Moggi e Massimo Osanna, Borgaro Torinese (Torino) 2010.

MORETTI 2011

Moretti Jean-Charles, *Théâtre et société dans la Grèce antique. Une archéologie des pratiques théâtrales*, Paris 2011 (2001).

MORETTI 1986

Moretti Luigi, “Il regolamento degli Iobacchi ateniesi”, in *L'Association dionysiaque dans les sociétés anciennes*. Atti del convegno internazionale di studi (Roma, 24-25 maggio 1984), Roma 1986, pp. 247-259.

NAPOLITANO 2015

Napolitano Michele, “Alcune riflessioni sui finali di Aristofane”, in Tauffer Matteo (a cura di), *Studi sulla commedia attica*, Freiburg, Berlin, Wien 2015, pp. 81-101.

NAPOLITANO 2017

Napolitano Michele, “I finali di Aristofane, tra utopia e disincanto”, in Mastromarco Giuseppe, Totaro Piero, Zimmermann Bernhard (a cura di), *La commedia attica antica: forme e contenuti*, Lecce 2017, pp. 321-341.

NELSON 2016

Nelson Stephanie, *Aristophanes and His Tragic Muse. Comedy, Tragedy, and the Polis in 5th Century Athens*, Leiden, Boston 2016.

NILSSON 2012

Nilsson Martin Person, *Studia De Dionysiis Atticis*, San Bernardino California 2012.

PAPASTAMATI-VON MOOK 2015

Papastamati-Von Mook Christina, “The Wooden Theatre of Dionysos Eleuthereus in Athens”, in Frederiksen Rune, Gebhard Elizabeth, Sokolicek Alexander (eds), *The Architecture of the Ancient Greek Theatre*. Atti della conferenza internazionale (Atene, 27-30 gennaio 2012), Aarhus 2015, pp. 39-79.

PAPASPYRIDIS KAROUZOU 1946

Papaspyridis Karouzou Semni, “Choes”, *American Journal of Archaeology* 50.1, 1946, pp. 122-139.

PAQUETTE 1984

Paquette Danile, *L'instrument de musique dans la ceramique de la Grece antique. Études d'organologie*, Parigi 1984.

PARKE 1977

Parke William, *Festival of the Athenians*, Ithaca, New York 1977.

PARKER 2005

Parker Robert, *Polytheism and Society at Athens*, Oxford 2005.

PELLEGRINO 1993

Pellegrino Matteo, "Aristofane, *Acarnesi* 1097-1142: aria di guerra e aria di baldoria", *Aufidus* 19, 1993, pp. 43-61.

PEREGO 2018

Perego Diana, *Il teatro attico di Ikaria e Tespi. Storia e mito*, Università degli studi di Firenze, Scuola dottorale in Storia dello spettacolo, XXXI ciclo, 2018, tutor prof.re Stefano Mazzoni.

PRETAGOSTINI 1989

Pretagostini Roberto, "Gli inurbati in Atene durante la guerra archidamica nelle commedie di Aristofane", *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 61.32, 1989, pp. 77-88.

PRETAGOSTINI 2003

Pretagostini Roberto, "Gli spettacoli ad Atene negli *Acarnesi* di Aristofane", in Picone Giusto, Bonanno Maria Grazia, Giuseppe Mastromarco (a cura di), *Il teatro e la città. Poetica e politica nel dramma attico del quinto secolo*. Atti del Convegno Internazionale (Siracusa, 19-22 settembre 2001), Palermo 2003, pp. 92-105.

PICKARD-CAMBRIDGE 1996

Pickard-Cambridge Arthur, *Le feste drammatiche di Atene*, Scandicci (Firenze) 1996² (1953).

PÖLMANN 1989

Pölmann Egert, "Scene di ricerca e di inseguimento nel teatro attico del quinto e quarto secolo. (La tecnica teatrale delle *Eumenidi*, dell'*Aiace*, degli *Acarnesi* e del *Reso*)", in De Finis Lia (a cura di), *Scena e spettacolo nell'antichità*. Atti del convegno internazionale di studi (Trento, 28-30 marzo 1988), Firenze 1989, pp. 89-109.

PRIVITERA 1970

Privitera G. Aurelio, *Dioniso in Omero e nella poesia greca arcaica*, Roma 1970.

PÜTZ 2007

Pütz Babette, *The Symposium and Komos in Aristophanes*, Warmister 2007.

RANIERI SCANDARIATO 2014-2015

Ranieri Scandariato Dino, ΦΑΛΛΙΚΑ. *Antropologia del rito falloforico in Grecia antica ed ermeneutica della commedia greca arcaica (Acarnesi vv. 237-279)*, Università di Pisa, tesi di laurea magistrale, relatore prof. R. DI DONATO, a.a. 2014-2015.

ROMAGNOLI 1940

Romagnoli Ettore, *Aristofane. Le commedie, I: Gli Acarnesi, I Cavalieri*, Bologna 1940.

- RONCORONI 1994
 Roncoroni Cinzia, "Osservazioni sullo spazio scenico in Aristofane", *Dioniso* 64, 1994, pp. 65-81.
- ROSSI 1997
 Rossi Valeria, *Filostrato. Eroico*, Venezia 1997.
- RUSSO 1984
 Russo Carlo Ferdinando, *Aristofane autore di teatro*, Firenze 1984.
- SAVINO 1989
 Savino Ezio, *Tucidide. La guerra del Peloponneso*, Milano 1989.
- SCARPI 1996
 Scarpi Paolo, "Spazi e luoghi del vino nell'antica Grecia", *Studi e Materiali di Storia delle religioni* 62.20, 1996, pp. 547-552.
- SIMON 1983
 Simon Erika, *Festivals of Attica. An Archaeological Commentary*, Madison 1983.
- SLATER 1993
 Slater Niall W., "Space, character, and ἀπατη: transformation and transvaluation in the *Acharnians*", in Sommerstein Alan H. (ed.), *Tragedy, comedy and the polis*. Papers from the Greek drama conference (Nottingham, 18-20 July 1990), Bari 1993, pp. 397-415.
- SORDI 1955
 Sordi Marta, "La data degli Acarnesi di Aristofane", *Athenaeum* 33.1-2, 1955, pp. 47-63.
- SPINETO 2004
 Spineto Natale, "La panspermia degli Anthesteria", *Ilu. Revista de Ciencias de las Religiones Anejos* 12, 2004, pp. 141-146.
- SPINETO 2005
 Spineto Natale, *Dionysos a teatro. Il contesto festivo del dramma greco*, Roma 2005.
- TACCONE 1924
 Taccone Angelo, *Aristofane. Gli Acarnesi*, Torino 1924.
- TAILLARDAT 1965
 Taillardat Jean, *Les images d'Aristophane. Études de langue et style*, Paris 1965².
- TOZZI 2016
 Tozzi Giulia, *Assemblee politiche e spazio teatrale ad Atene*, Padova 2016.
- TREU 2009
 Treu Martina, *Il teatro antico nel Novecento*, Roma 2009.
- TREU 2011
 Treu Martina, "Diceopoli e il 'Falso-Giusto'. Gli *Acarnesi* di Aristofane tra verità e finzione", *Dionysus ex machina* 2, 2011, pp. 357-371.

Vaello Rodriguez 2015

Vaello Rodriguez Maria Victoria, “Un culto de Dioniso en el calendario de Tórico (SEG 33:147=NGSL 1)”, in Movellán Luis Mireia, R. Verano Liaño Rodrigo (a cura di), *E barbatvlis pvellisque*. Actas del II Congreso Ganimedes de Investigadores Noveles de Filología clásica (Siviglia, 2015), Siviglia 2015, pp. 35-48.

Valgimigli 1980

Eschilo, *Oresteia*, traduzione di Manara Valgimigli, introduzione di Vincenzo di Benedetto, premessa al testo e note di Franco Ferrari, Milano 1980.

Van Hoorn 1951

Van Hoorn Gerard, *Choes and Anthesteria*, Leiden, 1951.

Verral 1900

Verral A. W., “The name Anthesteria”, *The Journal of Hellenic Studies* 20, 1900, pp. 115-117.

Wilson 1970

Wilson Nigel G., *Scholia in Aristophanem, I B: Scholia in Aristophanis Achernenses*, Groningen 1970.

Wilson 2000

Wilson Peter, *The Athenian Institution of the Khoregia: The Chorus, the City and the Stage*, Cambridge 2000.

Xanthou 2010

Xanthou Maria G., “Contextualising Dikaiopolis’ persona: urban life, rural space, and rural perceptions of urbanity in Aristophanes’ *Acharnians*”, *Ελληνικά* 60.2, 2010, pp. 297-314.

Zorzi 1960

Zorzi Ludovico, “Teatro e scenografia dell’epoca di Eschilo”, in *Eschilo, Orestide*, Torino 1960, pp. 186-200 (Quaderni del teatro popolare italiano).

Gioia dei servi e gioia dei padroni nelle commedie di Terenzio

Carmela Cioffi

ABSTRACT: The article analyzes some words, expressions and interiections relating to the joy in Terence's comedies, in order to establish if different lexical choices are thought to convey different meanings and aspects of the same emotion. The last paragraph is dedicated to the analysis of two joyful reactions: one of the master, the other of the slave.

1. Introduzione al lessico della gioia in Terenzio

Laetus/laetitia insieme con *gaudeo/gaudium* segnalano con maggior frequenza gli stati di gioia dei personaggi del teatro terenziano; segue *hilaris* con quattro occorrenze e *beatus/beare* con tre (il primo solo a *Phormio* 170, mentre il verbo ad *Andria* 106 ed *Eunuchus* 279). *Felix* compare ad *Andria* 956 in nesso con *faustus* per descrivere il giorno dell'*agnitio* risolutiva; poi ad *Hautontimorumenos* 380 (*o hominem felicem!*); *felicitas* come sostantivo compare solo al plurale (*Eunuchus* 325); in nesso con *caput*, tipico insulto da commedia, compare *festivum* in *Adelphoe* 261, ad *Adelphoe* 983 *festivissimus* è Micione, così come pure *Adelphoe* 986 in *iunctura* con *facilis*.

Per avere una mappa dei principali marcatori di gioia in Terenzio, si faccia riferimento alla tabella che segue:

Espressioni	<i>Adelphoe</i>	<i>Andria</i>	<i>Eunuchus</i>	<i>Hautont.</i>	<i>Hecyra</i>	<i>Phormio</i>
<i>laetus/laetitia</i>		1	6	6	4	1
<i>gaudeo/gaudium</i>	9	14	9	7	6	7
<i>hilaris</i>	3		1			
<i>beatus/beare</i>		1	1			1
<i>felix/felicitas</i>		1	1	1		
<i>festivus/festivitas</i>	3		1			

L'*Andria* si segnala per il maggior numero di occorrenze di *gaudium/gaudere* e l'*Eunuchus*, insieme con l'*Hautontimorumenos*, per la più alta percentuale di presenze dell'aggettivo *laetus*. La domanda è se è possibile trovare delle costanti e differenze d'uso fra i diversi lessemi elencati e nello specifico come li impiega Terenzio.

Sul lessico latino della gioia bisogna rimandare ad un contributo di THOMAS 1998, in particolar modo a p. 155, in cui delinea le seguenti conclusioni: *gaudium* rintraccia tanto (1) un sentimento di contentezza derivante da qualcosa che non è più essenziale per chi parla quanto (2) un sentimento di contentezza intenso dovuto alla realizzazione di qualcosa che è contestualmente importante; *laetus*, così come il suo sinonimo *hilarus*, sono solo in parte sovrapponibili alla sfera semantica coperta da *gaudium*, molto più ampia, in quanto fanno riferimento ad uno stato di gioia ben presente al soggetto. La famiglia di *festus*, (dunque *festiuus*, *festiuitas*) è forse quella più lontana semanticamente: 'gioia' è un senso sviluppato solo in un secondo momento.

A UNCETA GÓMEZ 2019 appartiene uno studio recente dell'impiego di *gaudeo/gaudium*, analizzato all'interno delle strategie di *linguistic politeness: gaudeo* (o affini) si trova in formule di gioia meramente convenzionali (quando, per esempio, ci si congratula per avvenimenti in cui non si è direttamente coinvolti); un certo numero di dichiarazioni di gioia rispondono a fini 'politici' e sono tutt'altro che sincere; dire di gioire può servire talvolta a mitigare situazioni conflittuali. In alcuni casi però l'eccesso di *politeness* espressiva ottiene effetto negativo.

L'obiettivo di questo contributo è di produrre un primo studio del ventaglio lessicale della gioia nelle commedie di Terenzio (in particolare, nell'*Andria*), marcando, ove possibile, differenze funzionali ed eventualmente diastratiche, la cui manifestazione non è solo 'lessicale', ma concerne anche, inevitabilmente, l'aspetto performativo.

2. *Gaudium e gaudeo ovvero la soddisfazione interiore*

Ad *Andria* 40 Sosia si compiace che il padrone gli riconosca i propri meriti e ribadisca che non metterebbe in discussione la decisione di affrancarlo, ma è una gioia 'fredda' perché interessa una mera conferma di un fatto passato (Sosia appare anzi infastidito: ad *Andria* 43-44 *nam istaec commemoratio | quasi exprobratior in memoris benefici!*). Ad *Andria* 60 Simone è interiormente soddisfatto perché suo figlio sembra condurre una vita morigerata, ma anche in questo caso si tratta di una gioia non più 'vissuta/sentita' nel presente, perché Simone

¹ "Infatti questo rammentarmelo è una sorta di rimprovero".

ha attualmente la consapevolezza che l'idea, che aveva di suo figlio, è del tutto errata. Ad *Andria* 362 Davo è contento: il fatto non ci fosse traccia di preparativi matrimoniali né a casa della sposa né evidentemente a casa dello sposo si poteva solo leggere in chiave di assenza assoluta di preparativi e dunque che il tanto minacciato matrimonio era destinato a rimanere una fatua minaccia. La gioia però ha una gradazione bassa, se è lecito mutuare termini dell'ambito enologico: non si tratta di un effetto gioioso direttamente per sé, bensì per il padrone. Ad *Andria* 939 Simone si compiace che Cremete dopo mille peripezie abbia ritrovato sua figlia (*ne istam multimodis tuam inveniri gaudeo*); il dialogo, secondo i manoscritti, si sviluppa come segue:

Ch. is bellum hinc fugiens meque in Asiam persequens
 tum illam relinquere hic est veritus. † postilla nunc primum audio.
 quid illo sit factum. *Pa.* Vix sum apud me, ita animus commotust metu
 spe gaudio, mirando tanto tam repentino hoc bono.
Si. ne istam multimodis tuam inveniri gaudeo. *Pa.* credo, pater.

Cremete racconta tutta la storia di Glicerio ed i motivi per cui la lasciò partire con il fratello, ancora piccina; a questo punto interviene Panfilo, che non riesce più a contenere la sua gioia. E subito dopo Simone con un molto formale “certamente sono contento che costei dopo mille andirivieni si sia scoperta essere tua figlia”. SPENGL 1888 attribuisce questa battuta non a Simone, ma a Cremete avente come interlocutore Panfilo, interpretando dunque *tuam* come *tuam sponsam* e non come *tuam filiam* e dunque “certamente sono contento che costei dopo mille giri sia stata riconosciuta come tua legittima sposa”. Secondo l'editore ottocentesco, infatti, Simone non avrebbe mai potuto accogliere la notizia della vera origine di Glicerio, fino a poco prima considerata una meretrice, esibendo gioia. Probabilmente Spengel non era sensibile alla qualità della gioia veicolata da *gaudeo*: compiacimento solo formale, senza una sentita partecipazione.

Alla luce dei passi dall'*Andria*, si può concludere che *gaudeo/gaudium* è la gioia 'lenta', invisibile sul piano performativo: è una soddisfazione profonda, quella per esempio di un padre che crede che suo figlio sia sulla buona strada; si trova inoltre in formulazioni gioiose meramente formali, come può essere 'sono contento di rivederti', per cui cf. Plauto, *Mostellaria* 1128-1129.

2.1. Definizioni del gaudium.

Il *gaudium* si trova talvolta ulteriormente definito da un aggettivo o per mezzo di avverbio: può essere perciò *solidum* come ad *Andria* 648. Il nesso *solidum gaudium* si interpreta generalmente con il *DCA* 647.2 sia come 'piena' sia

come 'solida' nel senso di difficilmente estirpabile; in Terenzio *solidus* caratterizza il *beneficium* in corrispondenza di *Eunuchus* 871 *ut solidum parerem hoc mi beneficium, Chaerea*. In relazione ai *gaudia* lo si ritrova in forma avverbiale in corrispondenza di *Andria* 964, e qui assume più scopertamente il valore di 'pienamente' (*nam hunc scio mea solide solum gavisurum gaudia*). In Plauto ricorre in relazione a *gratia* (*Curculio* 405), a *fides* (*Mercator* 378), a *salus* (*Bacchides* 188). La *iunctura* è riproposta da un noto lettore terenziano, Agostino (cf. per esempio Agostino, *Confessioni* 12.16.6).

Il *gaudium* può essere anche fasullo, infondato, come ad *Andria* 180 (*falso*); altra caratteristica della gioia è il suo giungere in modo inaspettato, improvviso: ad *Andria* 940 si parla di *gaudio repentino*. La *iunctura* si ritroverà poi, non a caso, in un contesto magico e miracoloso, quando Lucio si ritrasforma da asino ad uomo (Apuleio, *Metamorfosi* 11.14 *animo meo tam repentinum tamque magnum non capiente gaudium*).

3. Laetus ovvero della gioia esteriorizzata

Partirei da una polemica latente, che coinvolge Elio Donato e Nonio Marcello in merito ad *Eunuchus* 588: *Chaerea, quid quod si gestis? aut quid hic sibi vestitus quaerit? quid est quod laetus es?*

Nonio (p. 47 L.), al lemma *GESTIRE*, scrive: *GESTIRE significat 'laetum esse'; dictum a gesticulis facilioribus. Terentius Eunuchus (558): "Cherea ... quaerit"*². Per Nonio, dunque, il gesticolare sarebbe di per sé indice di uno stato d'animo gioioso. Eppure nel *Commentum* di Donato si è messi in guardia dal sovrapporre *gestire* e *laetum esse*. Ad *Eunuchus* 559.1 si legge: *vide aliud esse gestire, aliud laetum esse*. Ed ancora ad *Eunuchus* 555 l'esegeta terenziano nota: *'gestire' est motu corporis monstrare quid sentias. Hoc autem constat a pecudibus ad homines esse translatum. 'Gestire' est sensum corporis gestu indicare, quod magis animalium est mutorum*. In effetti hanno ragione entrambi: anche se *gestio* di per sé non è associabile ad un definito stato emotivo (per esempio la gioia più che la rabbia)³, dall'analisi dei passi di Terenzio mi pare dimostrabile che un personaggio *laetus* si esprima in modo plateale, esibisca la propria gioia e dunque il più delle volte gesticoli.

Ad *Andria* 340 Carino e Panfilo vedono sopraggiungere Davo: lo schiavo prima invoca gli dei, poi palesa il suo obiettivo: trovare Panfilo per vuotarlo della paura e riempirlo di gioia. A questo punto Carino fa notare a Panfilo che Davo per una qualche ragione è *laetus*. Ad *Adelphoe* 252, alla fine del dialogo fra

² Vd. BUSDRAGHI 1986, pp. 13-14.

³ Per *gestire* quando si è felice, vd. la nota di FORDYCE 1961 a Catullo, *Carmina* 11.14.

Sannio e Siro, Siro vede sopraggiungere Ctesifonte e nota che il ragazzo è felice per l'amichetta. Ad *Eunuchus* 256 Gnatone dice a Parmenone che, giunto al mercato, gli vanno incontro molti commercianti (pescivendoli, tessitori, etc.) e tutti sono *laeti* perché Gnatone ha dato loro grandissimo aiuto in situazioni disperate. Ad *Eunuchus* 1034 Cherea è pieno di gioia perché il padre è d'accordo con il matrimonio. Entra in scena invocando la gente del popolo: "chi mai vive oggi più fortunato di me? Nessuno, per Ercole! Infatti gli dei con facilità mostrano la loro potenza tutta in me, in cui improvvisamente tutti i vantaggi combaciarono". Parmenone, nel vederlo, segnala lo stato emozionale di Cherea con *laetus*.

Laetus ricorre quando il personaggio A segnala al personaggio B che C è felice; *laetus* inoltre presuppone un occhio esterno che guarda la *laetitia* di un altro personaggio, che quindi la esibisce con gesti o alterazioni che possono coinvolgere il tono di voce o il modo di esprimersi. *Quid est laetus* è una domanda tipica del testo 'teatrale', parallela a *quid est tristis* (cf. *Eunuchus* 304, *Phormio* 57): è infatti la gioia (o la tristezza) che accompagna un personaggio comparso in scena, che lascia presagire novità importanti per la dinamica dell'azione.

All'interno di questo quadro coerente sembra eccepire *Hecyra* 833-835 *amator nuptiis haec tot propter me gaudia illi contigisse laetor | etsi hoc meretrices aliae nolunt; neque enim est in rem nostram | ut quisquam amator nuptiis laetetur*. La meretrice Bacchide si compiace di aver contribuito alla riconciliazione fra il suo ex amante e la legittima sposa. I tre versi presentano tre riferimenti alla gioia: parla di *gaudia* per la felicità nunziale altrui (quella di Panfilo e Filomena) e segnala la propria gioia con *laetor*; di nuovo *laetor* è presente nella coda generalizzante, che però fa riferimento alla gioia dell'amante per il matrimonio. Se la letizia è, come sopra detto, una gioia 'presente' a chi la esprime, risulta inaspettato che una meretrice si esprima in questi termini per una riconciliazione nunziale, che va contro i suoi interessi. Come lei stessa ammette "anche se le altre meretrici non lo vogliono; non ci torna utile infatti che un amante sia felice del matrimonio". Evidentemente la ragione di questa gioia sentita e partecipata, esibita, fa parte della strategia poetica di Terenzio di presentare Bacchide come un caso di *meretrix bona*, riabilitandola non solo nell'azione ma anche nei sentimenti.

4. L'altra parte della gioia: da *hilaris* a *beare*

Nella scala dell'esteriorizzazione della gioia, un grado più in alto è l'ilarità (*hilaris*). THOMAS 1998 mette in evidenza che *hilaris* si predica di qualcuno la cui gioia si traduce in un particolare atteggiamento sopra le righe o di chi è particolarmente conviviale e poco noioso. Notevole che dinanzi alle circa 20 occorrenze plautine, in Terenzio se ne contano solo 4, di cui 1 nel nesso mecca-

nizzato *hilarus ac lubens*. Fatta eccezione di *Adelphoe* 287, dove il giorno ‘ilare’ rappresenta un giorno da trascorrere in pace, senza preoccupazioni (*hilare hunc sumamus diem*), l’ilarità in Terenzio è molto vicina alla *laetitia* perché entrambe implicano un’esibizione della gioia. *Adelphoe* 756, infatti, *hilarum ac lubentem* è un’imposizione, il dover apparire in certo modo (*hilarum ac lubentem fac te gnati in nuptiis*). In stretta connessione con la vista, con lo sguardo, è anche l’occorrenza successiva ad *Adelphoe* 841-842 Ch. *quanto multo formosior videre mihi dudum*. Py. *Certe tu quidem pol multo hilarior*⁴.

All’inizio dell’*Andria* Simone prende in disparte Sosia e gli racconta che ha intenzione di mettere in scena delle false nozze ai danni del figlio e spiega anche il motivo di una simile decisione con un racconto molto lungo, spezzettato da qualche breve intervento del liberto affinché resti la parvenza di un dialogo. Il vecchietto dice di come il figlio si fosse comportato in modo sempre morigerato, di come all’improvviso si trasferì nei paraggi la meretrice Criside e di come quest’ultima attirasse le attenzioni dei giovani del luogo. La *vicinitas* di una meretrice è un elemento tipico della commedia (se ne trovano tracce anche nei frammenti di Cecilio Stazio) e risaputo è anche il pericolo che costituisce per un padre con un figlio giovincello. Lo sa bene anche Sosia, tant’è che quando Simone passa a raccontare della morte dell’etera, il primo esclama: *O factum bene! Beasti!*

L’espressione sembra un po’ dissacrante l’utilizzo di un’espressione di gioia, dopo la notizia della morte di Criside: l’esclamazione è imbarazzante, poiché la gioia è sottolineata per ben due volte. *Factum bene* (per cui cf. anche ad *Andria* 969 e 975) non può non richiamare la formulazione tipica di contesti funebri: *factum male* (cf. Catullo, *Carmina* 3.6: *o factum male!*; CE 1512 B.). Per quanto riguarda *beare*, è in primo luogo da notare che non è inusuale in commedia, anche se in Terenzio compare solo un’altra volta, ad *Eunuchus* 279 *ecquid beo te?*. In entrambi i passi è proferito da un personaggio di bassa levatura: nell’*Andria* un liberto e nell’*Eunuchus* il servo Gnatone. Il suo uso assoluto ha un discreto numero di paralleli nel latino preclassico (*Captivi* 137, *Asinaria* 332, *Miles gloriosus* 468), dove può dirsi produttivo; compare poi solo in Orazio con un valore che oscilla fra l’arcaismo religioso e la forma colloquiale (cf. *Carmina* 2.3.7 con NISBET-HUBBARD 1970, *ad loc.*; 4.8.29 ed *epistulae* 1.18.75) mentre in autori come Apuleio, *Apologia* 37 (cf. BAGORDO 2001, p. 44) e Marco Aurelio (*apud* Frontino, 67.23 H.) è da considerarsi un voluto vezzo arcaizzante; nel latino classico sarà quindi sostituito dal corrispondente aggettivo *beatus*. BAGORDO 2001, p. 44 e n. 110, suggerisce come parallelo greco μακαρίζω, usato in maniera sovrapponibile in Aristofane, *Vespe* 588 (ma il testo è problematico, vd. MACDOWELL 1978 *ad loc.*).

⁴ “Ch. Quanto più formoso di un tempo mi sembri. Py. E tu sicuro, per Polluce, molto più gioviale!”.

Il DCA 105.3 sente la necessità di spiegare che la morte comica è sempre funzionale all'argomento e coinvolge personaggi rispetto ai quali è difficile che si crei un rapporto simpatetico, per cui non solo viene accolta senza tristezza ma anche con gaudio: *animadvertē ubique a poeta sic induci comicas mortes, ut cum ad necessitatem argumenti referantur, non sint tamen tragicas. Nam aut meretrix sumitur aut senex aut de duabus simul uxoris una uxor. Itaque huiusmodi obitus aut mediocri tristitia excipiatur aut etiam gaudio* (= intendi che ovunque i casi di morte comica vengono introdotti dal poeta in tal maniera, che, pur rispondendo alla necessità della trama, tuttavia non risultino tragiche).

5. Interiezione di gioia

Il teatro dispone di una serie di interiezioni che segnalano gli stati emotivi dei personaggi e che spesso variano a seconda della categoria sociale degli stessi. Probabilmente non si tratta di solo *flatus vocis*, ma dovevano essere accompagnate da un vivace gesticolare. Ci sono interiezioni che coprono una vasta gamma di emozioni: è per esempio il caso di *o(h)!*, il cui ventaglio emozionale si apre tanto alla gioia quanto alla meraviglia/sorpresa. In Terenzio conta circa 115 occorrenze: ad *Andria* 105, dove accompagna *factum bene e besti*, intensifica la gioia ovviamente trasmessa dalle due forme verbali; in altri casi è molto più ambigua. Spesso si trova con il vocativo del nome della persona aggiunge uno spessore emozionale all'esclamazione, da declinare a seconda delle situazioni (cf. *LU^β*, pp. 123sgg.): meraviglia (sia essa positiva che negativa), intensificazione patetica o desiderativa. Più limitato il campo di azione di *eugae*, che insieme con *eu* e con *papae*, è una formula di *appellatio* particolarmente amichevole, che Terenzio limita al solo linguaggio servile (rispetto a Plauto si registra però un netto calo d'uso, vd. MÜLLER 1997, pp. 133-134; LT I p.178). Segnala entusiasmo o indica una gioiosa approvazione, come ad *Hautontimorumenos* 677, ma può accompagnare anche il vocativo di un nome proprio come una sorta formula di saluto, utile ad indicare la gioia di aver visto o incontrato qualcuno (vd. ThLL V.2, p. 1033, 79 ss.). Vd. anche FERRI 2008, p. 19.

6. Diverse manifestazioni di gioia nell'*Andria*

6.1. Gioie di padroni.

Per le manifestazioni di gioia in commedia si trova qualche spunto interessante in CASTON 2016; in particolare Caston osserva che in Terenzio il personaggio a cui capita una certa esperienza gioiosa è immediatamente preso dall'angoscia circa la sua deperibilità e che l'esperienza di gioia non è descri-

vibile fisicamente, ma solo attraverso il confronto con l'esperienza divina. Una terza costante è il bisogno di comunicare la gioia.

Le tre costanti di Caston, analizzate dallo studioso soprattutto sulla base dell'*Hautontimorumenos*, trovano riscontro nell'*Andria*, precisamente nel monologo festoso di Panfilo successivo alla scoperta che lui poteva sposare la sua amata Glicerio in quanto cittadina attica (*Andria* 957 ss.). La gioia di Panfilo trova una prima forma di espressione ad *Andria* 939 e si manifesta nella dichiarata incapacità di autocontrollo: "non sono più padrone di me stesso" (*vix sum apud me*), formula che ha una prima occorrenza ad *Andria* 408 ed in questo caso rappresenta un invito di Davo a Panfilo affinché conservi la sua lucidità nel rispondere al padre. La gioia ricompare ad *Andria* 956 per mezzo dell'esclamazione *diem faustum et felicem!*, che chiude la quarta scena del quinto atto. L'invocazione del giorno in coincidenza con punti di svolta di una vicenda è tipica della tragedia greca (cf. per esempio Euripide, *Elena* 335), ma non è raro trovarla anche in quella latina benché, per mancanza del contesto, non si possa dire nulla sulla crucialità o meno del momento dell'invocazione (cf. per esempio Accio, *Tragoediae* 621 D. *o dirum<que> hostificumque diem!*). Dalla tragedia è poi mutuata in commedia per segnalare circostanze fortunate: cf. per esempio Plauto, *Poenulus* 255 *diem pulchrum et celebrem*. La *iunctura* composta da *faustus* e *felix* è già plautina (cf. Plauto, *Trinummus* 40-41 *nobis haec habitatio | bona fausta felix fortunataque evenat*) ed avrà seguito per esempio in Apuleio, *Metamorfosi* 2.6 *quod bonum felix et faustum itaque, licet salutare non sit*.

Successivamente inizia un monologo gioioso: una sezione, metricamente isolata e perciò enfaticizzata, di settenari trocaici.

Pa. Aliquis me forsitan
 putet non putare hoc uerum; at mihi nunc sic esse hoc uerum lubet:
 ego deorum uitam propterea sempiternam esse arbitror,
 quod uoluptates eorum propriae sunt; nam mihi immortalitas 960
 parta est, si nulla aegritudo huic gaudio intercesserit.
 Sed quem ego mihi potissimum optem, nunc cui haec narrem dari?
Ch. Quid illud gaudi est⁵?

Panfilo non ha avuto ancora modo di razionalizzare gli eventi, non è ancora sicuro che sia tutto vero; di una cosa è però consapevole, e cioè che gli piace che le cose stiano effettivamente così. L'incredulità rispetto ad eventi estremamente felici e fortunati è topico: così un altro Panfilo (*Hecyra* 841 ss.) ha paura di essere

⁵ "Pa. Qualcuno penserebbe forse di pensare che non sia vero; eppure a me ora sta bene che sia vero: io ritengo che la vita degli dei per questa ragione sia immortale, perché le gioie sono a loro proprie; è stata a me partorita l'immortalità, se nessuna tristezza interverrà in questa gioia. Mai io chi mai più di tutti potrei desiderare, a cui ora raccontare che mi sono concesse queste cose? Ch. Che è questa gioia?"

riempito di una falsa gioia (*ne ... conicias ... gaudium hoc falso frui*), chiede allo schiavo di restare per sottoporlo ad altre domande temendo di aver travisato le sue parole (*timeo ne aliud credam atque aliud nunties*). Dopo aver segnalato il suo scetticismo, nei vv. 959-961 il ragazzo improvvisa una riflessione di stampo filosofico, che si sviluppa con andamento quasi sillogistico: le gioie sono proprie degli dei, dunque la loro vita è eterna; se la mia gioia non sarà oscurata da qualche male, anch'io posso dirmi in possesso dell'immortalità. In altri termini, quindi, Panfilo si paragona momentaneamente ad un dio, seguendo un motivo che si può dire ricorrente laddove i sentimenti di un innamorato risultano ricambiati o concretizzabili (vd. FLURY 1968, pp. 94-96; giusto il rimando a Catullo, *Carmina* 51, in SHARROCK 2015, p. 230 n. 173 – anche se la nota è un po' imprecisa). Si trovano paralleli nello stesso *corpus Terentianum* oltre che in Plauto: così Panfilo ad *Hecyra* 842 (*deus sum si ita est*), così Clinia ad *Hautontimorumenos* 693 alla notizia che Antifila l'avrebbe sposato (*deorum vitam apti sumus*), così ancora Fedromo in Plauto, *Curculio* 167 (*sum deus*), Carino in *Mercator* 601-602 (su cui vd. DUNSCH 2000 *ad loc.*).

Come però nota FLURY 1968, Terenzio, nel ripetere il motivo, prende le distanze tanto da Menandro quanto per certi aspetti da Plauto: rispetto al primo infatti dà voce con maggiore frequenza ed intensità alle esternazioni patetiche; Plauto invece dà loro spazio ma eminentemente allo scopo di ironizzarle attraverso la voce dello schiavo. In effetti, il modello di base per simili manifestazioni consimili dovrebbe essere proprio Menandro: il DCA 959.3 individua nell'*Eunuco* di Menandro (fr. 146 Kassel-Austin) la fonte da cui Terenzio avrebbe tratto ovvero tradotto l'intera *sententia* (*hanc sententiam totam Menandri de Eunucho transtulit*): la citazione greca tuttavia o manca o si è persa nel corso della tradizione, mentre segue il seguente appunto *et hoc est quod dicitur (u. 16) contaminari non decere fabulas*. Che qualcosa di simile ad *Andria* 959 fosse presente nell'*Eunuco* di Menandro si può indirettamente dimostrare attraverso l'*Eunuco* dello stesso Terenzio, ma la questione è quanto mai controversa. In Terenzio, *Eunuchus* 551 ss. l'anziano Cherea esce dalla casa di Taide travestito ancora da eunuco, evidentemente felice perché ha avuto modo di stare insieme all'amata sotto mentite spoglie: ammette che preferirebbe morire piuttosto che vedere deturpata la sua gioia da una qualche macchia (*iamne erumpere hoc licet mi gaudium? pro Iuppiter | nunc est profecto interfici quom perpeti me possum | ne hoc gaudium contaminet vita aegritudine aliqua*). BARSBY 1999, *ad loc.*, si mostra molto scettico rispetto alla possibilità che Terenzio avesse trasposto dei versi dell'*Eunuco* greco nell'*Andria*: non solo risulterebbe un *unicum* («there is no other example of T. borrowing just three lines from a second Greek play»), ma messi a confronto, *Andria* 959-960 ed *Eunuco* 550 ss. risulterebbero solo vagamente affini. Più probabilmente il DCA si sarebbe confuso sulla base della somiglianza fra i due pas-

si. Della loro analogia è sicuro invece LEFÈVRE 2008, pp. 78-80 (vd. *infra*) come anche FRAENKEL 1922, pp. 208-209 con la n. 2: una simile battuta poteva essere pronunciata dall'efebo dell'*Eunuco* al colmo della felicità; e, d'altronde, si tratta di formule impiegate tipicamente quando una situazione sentimentale volge al meglio. Contro gli scettici, sarei propensa ad avallare l'idea di FRAENKEL 1922: pur con qualche variazione, i due passi sembrano tradire la presenza di un unico modello: Cherea è felice (= così Panfilo, *Andria* 958), teme che la sua gioia subisca una qualche sottrazione (= *Andria* 961), vorrebbe qualcuno a cui comunicare l'accaduto (= *Andria* 962), incontra Antifone che, esattamente come Davo (*Andria* 963), è presentato come l'interlocutore perfetto per l'occasione. DREXLER 1968, p. 41, suppone addirittura che *Andria* 960-961 facesse indubbiamente parte del monologo di Cherea dell'*Eunuco*, e precisamente della sezione 551 ss.

L'unica differenza di rilievo consiste nell'assenza, nell'*Eunuco*, della riflessione per così dire teologica benché sia evidente come il tema dell'*immortalitas* (*Andria* 960) si leghi a quello della disponibilità a morire ormai raggiunto il culmine della gioia (un motivo, che, come bene sottolinea DREXLER 1968, p. 41, è pienamente greco). Per quel che riguarda la necessità di comunicare, rendere nota la propria gioia, oltre ad *Eunuchus* 671, si trova un caso analogo in *Hautontimorumenos* 692 *Antiphila mea nubet mihi. – Sicin mihi interloquere? – Quid faciam? Syre mi, gaudeo: fer me.*

Ritorniamo alla divinizzazione di Panfilo. Gli dei sarebbero quindi immortali perché il loro stato di gioia non subisce modifiche, è intangibile. Il DCA 959.4 parla di un dogma epicureo. Particolarmente affine è il passo di Diogene Laerzio, *Vite dei filosofi* 10.135: Ταῦτα οὖν καὶ τὰ τοῦτοις συγγενῆ μελέτα πρὸς σεαυτὸν ἡμέρας καὶ νυκτὸς πρὸς <τε> τὸν ὅμοιον σεαυτῷ, καὶ οὐδέποτε οὐθ' ὕπαρ οὐτ' ὄναρ διαταραχθήσῃ, ζήσεις δὲ ὡς θεὸς ἐν ἀνθρώποις. οὐθὲν γὰρ ἔοικε θνητῷ ζῶν ζῶν ἀνθρώπος ἐν ἀθανάτοις ἀγαθοῖς. L'appartenenza all'epicureismo è però discussa: di recente GRILLI 2000, p. 126, ha sostenuto che nell'epicureismo «il rapporto piacere-dei è esattamente al rovescio di quanto afferma Panfilo: siccome gli dei (epicurei o no) sono sempiterni, tali sono anche i loro piaceri» e si è spinto a negare del tutto l'istanza epicurea nell'asserzione di Panfilo (ma anche questo è un punto discusso, vd. per esempio la replica di MILANESE 2003, p. 107). Il motivo dell'innamorato che si autopercepisce come immortale diventerà parte del repertorio iperbolico dei poeti elegiaci (cf. in particolare Properzio, *Carmina* 2.14.10: *immortalis ero, si altera talis erit*; 2.15.39 *si dabit haec multas, fiam immortalis in illis: nocte una quiuis vel deus esse potest*, e vd. FEDELI 1972, *ad loc.*; RIESENWEBER 2007, p. 190). Se ne constata la presenza già nei lirici greci (cf. *Antologia Palatina* 5.55.1-2), ma, come già si accennava sopra, se è vera la dipendenza di *Andria* 959-960 da Menandro, è pensabile che le sue radici siano appunto comiche (vd. *PP*, p. 208). Sul piano lessicale e stili-

stico, è notevole la scelta di *proprius* che alla lettera significa ‘appartenente a qualcuno’, ma qui da intendersi con il significato di ‘perpetuo, inamovibile’: la non modificabilità è una caratteristica che si desidera anche per la gioia (cfr. supra *solidum gaudium*). Al v. 964 compare inoltre la figura etimologica *gaudere gaudium* (un arcaismo per il DCA 964.1; vd. anche BLUNDELL 1987, p. 479 n. 5), che trova qui la sua prima attestazione, per poi ritornare in Caelio in Cicerone, *Epistulae ad familiares* 8.2.1: *ut suum gaudium gauderemus*; Gellio, *Noctes Atticae* 9.9.15: *quod Homericam quidem Ἀητὼν gaudium gaudeat genuinum* (vd. anche LINDERMANN 2006, *ad loc.*) ed in poesia con Catullo, *Carmina* 61.116-118: *quanta gaudia ... gaudeat* (la natura ‘colloquiale’ del nesso è discussa, vd. FEDELI 1972, su Catullo, *Carmina* 61.116-118). La sua combinazione con il gioco allitterante *solide solum* è finalizzata alla resa dello stato di gioiosa agitazione di Panfilo (vd. CASTON 2016b, p. 107, ma anche HAFFTER 1934, pp. 19, 36). *Solide* si deve leggere in combinazione con *scio*, come suggerisce Plauto, *Trinummus* 850 *nec novi nec natus necne is fuerit id solide scio*. Risulterebbe invece superfluo combinarlo con *gavisurum*, come invece propone per esempio SPENGLER 1888, come a dire che lo schiavo certamente godrà delle sue gioie. *Solidus* in forma avverbiale conta poche altre attestazioni: oltre, di nuovo, Plauto, *Trinummus* 892, lo si individua in corrispondenza di Petronio, *Satyricon* 47.4 (*nemo nostrum solide natus est*), dove è più evidente il legame etimologico, e poi negli arcaisti (Gellio ed Apuleio). *Solum*, di valore predicativo, è molto enfatico (*solum* = ‘più di tutti’, ‘in modo davvero eccezionale’, come il nostro ‘unico’).

6.2. Gioie di schiavi.

La gioia del servo si traduce in un compiacimento per la propria capacità di produrre gioia al padroncino: non si tratta però di generosità, ma di mero tornaconto personale e materiale. Lo schiavo dunque gioisce non tanto per il risultato, quanto per la bravura con cui ha ottenuto un certo risultato. Di solito è caratterizzata dalla ricerca del padrone in quanto destinatario della buona notizia ed è talvolta corredata dall’invocazione agli dei. Un caso esemplificativo è ad *Andria* 338-345:

DA. Di boni, boni quid porto? Sed ubi inueniam Pamphilum,
 ut metum in quo nunc est adimam atque expleam animum gaudio?
 CH. laetus est nescioquid. PA. nihil est: nondum haec rescuiuit mala. 340
 DA. quem ego nunc credo, si iam audierit sibi paratas nuptias...
 CH. audin tu illum? DA. toto me oppido exanimatum quaerere.
 Sed ubi quaeram? Quo nunc primum intendam? CH. cessas colloqui?
 PA. Adeo. Dave, ades resiste. DA. Quis homo est, qui me...? o Pamphile,
 te ipsum quaero. Euge, Charine! Ambo opportune: vos volo.

Davo entra in scena dopo aver lasciato il foro e parla fra sé interponendo all'assillo principale di cercare Panfilo (tradotto verbalmente con v. 338 *ubi inueniam* e v. 343 *ubi quaeram* e *quo... intendam*) considerazioni secondarie relative allo stato in cui immagina che il padroncino si trovi non sapendo ancora la verità. La ricerca spasmodica di qualcuno (apparentemente) non presente sulla scena è un tratto tipico del *servus currens* ed è, in generale, una tecnica molto nota al teatro; se alla ricerca si associa la necessità di comunicare una notizia urgente, si vede agire in filigrana la parodia del *nuntius* tragico. Per la commedia greca cf. Aristofane, *Uccelli* 1122, *Lisistrata* 980 ss., *Ecclesiazuse* 1125 ss., *Pluto* 959; in Terenzio si possono trovare casi analoghi: ad *Eunuchus* 643, per esempio, proprio a inizio scena, la servetta Pizia è rappresentata alla ricerca di Fedria, dopo la scoperta del rapimento di Panfila (*ubi ego illum scelerosum...inveniam? aut ubi quaeram?*). Si tratta comunque di un *topos* che trova in Plauto piena realizzazione: cf. *Epidicus* 194 ss., *Curculio* 280, *Captivi* 791, *Amphitruo* 984, *al.*

L'invocazione agli dei è svolta attraverso l'attacco *di boni*: interiezione usuale, molto usata anche da Cicerone (per una lista di interiezioni, vd. MERGUET 1877-1884, II, pp. 85-9). La formula 'piena' *pro di boni* è, secondo KARAKASIS 2005, p. 117, una caratteristica dei personaggi di bassa estrazione sociale. Di per sé non implica in automatico una reazione di gioia, ma può dar sfogo ad una gamma di emozioni anche diverse (sorpresa, indignazione etc.). A fronte di un uso che si può dire frequente in Terenzio (cf. *Eunuchus* 225, *Adelphoe* 440, *Hautontimorumenos* 254), si contano solo tre attestazioni in Plauto (*Epidicus* 539, *al.*), che invece impiega costantemente *di immortales*; due sono però le attestazioni in quel che resta di Cecilio Stazio, in entrambi i casi seguite da *quid*: cf. 54-55 Ribbeck³ *di boni, quid illud est puchritatis!* e fr. 280 Ribbeck³ (LIVAN 2005, p. 12, proprio sulla base delle attestazioni terenziane, tutte di schiavi, suppone che anche in Cecilio l'esclamazione possa essere di un servo).

Anche lo schiavo, come sopra Panfilo, sente la necessità di comunicare, anche se la finalità di questa comunicazione è del tutto diversa: il padrone ha bisogno di raccontare ciò che gli è capitato di fortunato quasi da dargli così spessore reale; il servo ha bisogno di comunicare per dare gioia all'interlocutore. Questo scopo è espresso attraverso i verbi *adimere* ed *explere*: il nesso *adimere metum* (AVERNA 1990, p. 101) è impiegato anche ad *Hautontimorumenos* 341 *ademptum tibi iam faxo omnem metum*; affine è *adimere curas* di *Hecyra* 817. L'uso del verbo *explere* in relazione alle diverse affezioni e reazioni dell'animo in Terenzio trova riscontro già ad *Andria* 188 (sebbene senza ulteriori specificazioni ablativi) e annovera diverse attestazioni.

7. Conclusioni

Ad un'analisi parziale della gioia comica in Terenzio non si evincono differenze lessicali che rispondono a differenze diastratiche; le diverse gioie sembrano invece essere impiegate in base alla differente traduzione in termini performativi ed alla differente qualità dell'emozione percepita. Proprio nella manifestazione della gioia e dunque nella sua performance della gioia si è potuto però individuare il luogo in cui la polarità servo-padrone ha trovato una sua ennesima tematizzazione.

Bibliografia

- AVERNA 1990
Averna Daniela, *Male malum metuo. Espressioni di paura nella palliata*, Palermo 1990.
- BAGORDO 2001
Bagordo Andreas, *Beobachtungen zur Sprache des Terenz, mit besonderer Berücksichtigung der umgangssprachlichen Elemente*, Göttingen 2001.
- BARSBY 1999
Barsby John, *Terence. Eunuchus*, Cambridge 1999.
- BLUNDELL 1987
Blundell John, *A commentary on Donatus, 'Eunuchus' 391-453 and 471-614*, tesi PhD, London 1987.
- BUSDRAGHI 1986
Busdraghi Paola, "Nonio esegeta di Terenzio", *Studi noniani* 11, 1986, pp. 5-26.
- CASTON 2016
Caston Ruth R., *The Irrepressibility of Joy in Roman Comedy*, in Caston R. R., Kaster R. A. (ed.), *Hope, Joy and Affection in the Classical World*, Oxford 2016, pp. 95-110.
- DREXLER 1968
Drexler Hans, "'Apud' bei Plautus und Terenz, Eine metrische Untersuchung", *Pallas* 15, 1968, pp. 27-35.
- DUNSCH 2000
Dunsch Boris, *Plautus' 'Mercator': A Commentary*, tesi PhD, Saint Andrews 2000.
- FEDELI 1972
Fedeli Paolo, *Il carme 61 di Catullo*, Friburgo 1972 (tr. ingl. Amsterdam 1983).
- FERRI 2018
Ferri Rolando, "Politeness in Latin Comedy: Some Preliminary Thoughts", *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 61, 2008, pp. 15-28.

FLURY 1968

Flury Peter, *Liebe und Liebessprache bei Menander, Plautus und Terenz*, Heidelberg 1968.

FORDYCE 1961

Fordyce Christian J., *Catullus. A commentary*, Oxford 1961.

LEFÈVRE 2008

Eckard Lefèvre, *Terenz' und Menanders 'Andria'*, München 2008.

FRAENKEL 1922

Fraenkel Eduard, *Elementi plautini in Plauto*, Firenze 1960 (tr. it. da *Plautinisches im Plautus*, Berlin 1922, con aggiunte dell'autore, a cura di F. Munari).

GRILLI 2000

Alessandro Grilli, *Politica, cultura e filosofia in Roma antica*, Napoli 2000.

HAFFTER 1934

Haffter Heinz, *Untersuchungen zur altlateinischen Dichtersprache*, Berlin 1934 (rist. 1974).

KARAKASIS 2005

Evangelos Karakasis, *Terence and the Language of Roman Comedy*, Cambridge 2005.

LINDERMAN 2006

Lindermann J. O., *Aulus Gellius. Noctes Atticae*, Buch 9. Kommentar, Berlin 2006.

LIVAN 2005

Gabriele Livan, *Appunti sulla lingua e lo stile di Cecilio Stazio*, Bologna 2005.

MACDOWELL 1978

MacDowell D. M., *The Law in Classical Athens*, London 1978.

MERGUET 1877-1884

Merguet Hugo, *Lexikon zu den Reden des Cicero mit Angabe sämtlicher Stellen*, II, Jena 1880.

MILANESE 2003

Milanese Guido, "Recensione a GRILLI 2000", *Atene & Roma* 48, 2003, pp. 105-111.

MORENO SOLDEVILA 2011

Moreno Soldevila R. (ed.), *Diccionario de motivos amorios en la Literatura Latina (Siglos III a.C.- II d.C.)*, Huelva 2011.

MÜLLER 1997

Müller Roman, *Sprechen und Sprache. Dialoglinguistische Studien zu Terenz*, Heidelberg 1997.

RIESENWEBER 2007

Riesenweber Thomas, *Uneigentliches Sprechen und Bildermischung in den Elegien des Properz*, Berlin, New York 2007.

SHARROCK 2009

Sharrock Alison, *Reading Roman Comedy. Poetics and Playfulness in Plautus and Terence*, Cambridge 2009.

THOMAS 1998

Thomas Jean-François, "Observations sur le vocabulaire de la joie chez Plaute et Térence", in Claude Moussy, Bruno Bureau, Christian Nicolas (éds.), *Moussyllanea: mélanges de linguistique et de littérature anciennes offerts à Claude Moussy*, Louvain, Paris 1998, pp. 147-155.

UNCETA GÓMEZ 2019

Unceta Gómez Luis, "Expressing happiness as a manifestation of positive politeness in Roman Comedy", in *Proceedings of the 19th International Conference on Latin Linguistics* (in stampa), pp. 849-868.

**Pittori, artisti e dilettanti in scena:
declinazioni della gioia nelle pratiche e nella drammaturgia della
Roma della prima metà del Seicento**

Isabella Molinari

ABSTRACT: During the 17th century Rome is a city of inclusive joy in which performances, apparatuses and even a typical game such as the Carnival become a permanent occupation. Through this ritual of collective joy the bond between subjects and representatives of power is reflected in a renewed interest in high and low culture. Outside the boundaries of the official culture, we find the most private happiness of the varied cohesive and supportive Roman amateurs, such as famous painters and artists: Cavalier D'Arpino, Gian Lorenzo Bernini, Salvator Rosa. They constantly accompany the practice of art with the practice of the scenes. They act, play, curate set-ups and scenographies, writing or asking other to write texts, turning their own homes or ateliers into free public theatres. From these painters and from the Academies founded by them, the Baroque experimental vein develops and finds its consistency. The most typical repertory of Roman amateurs is mainly represented by comedies of masks or "ridicolose". The most recurrent manifestations of joy in this dramaturgy are related to the irruption on stage of a new unlikely relationship: it links the characters becoming a bridge between exterior and interior. At the base of this emotion there is always an original polarity of desires which the masks embody and share with the audience.

1. Perimetri semantici di un'emozione (premessa)

*Definitio nihil minus, nihil amplius continet, quam id quod susceptum est
explicandum;
aliter omnino vitiosa est*

Agostino di Ippona, *De Quantitate Animae*, 25.47.

Partiamo da una definizione. Complessivamente piana, quasi univoca: «vivo godimento dell'animo, giubilo, gaudio»⁶, sembra tratteggiare uno *status* di per-

⁶ BATTAGLIA 1991, VI, pp. 810-812, s.v. gioia.

fezione dell'esistenza, che tuttavia sappiamo delicata e transitoria, un appagamento conseguente a un'originaria polarità di desideri: quello orientato al raggiungimento di un bene fortemente caro, necessario, e quello volto alla liberazione da preoccupazioni, dolori e sofferenze⁷. La realizzazione simultanea di ambedue le condizioni, data da una sorta di transazione che il soggetto instaura con l'altro da sé (il mondo circostante), chiamiamo comunemente gioia.

Emozioni come la gioia pertengono a un processo multicomponenziale⁸, attivato da stimoli esterni ed interni⁹ (un ricordo, un pensiero, un'immagine mentale), che evolve attraverso un decorso temporale. Nella tessitura drammaturgica, di cui ci occupiamo, l'emozione segnala un avvenuto cambiamento, una frattura o una ricomposizione dell'equilibrio, pregresso o nuovo che sia; questo cambiamento è percepito sempre come saliente:

L'emozione corrisponde dunque all'irruzione, nella sfera delle abituali certezze del soggetto, di un altro rapporto di improbabilità che collega l'esteriore all'interiore¹⁰.

La codificazione drammaturgica della dinamicità dell'esperienza emotiva, a dimostrazione del fatto che l'*actio* drammatica sia da essa determinata e con essa costantemente si relazioni¹¹, si trova tutta nella struttura tripartita crisi – compensazione – risoluzione¹², intendendo per il primo termine e servendosi dell'indicazione di Danchin, l'irruzione di un altro rapporto di improbabilità

⁷ Cf. Epicuro, *Lettera a Meneceo* 128: “Una ferma conoscenza dei desideri fa ricondurre ogni scelta o rifiuto al benessere del corpo e alla perfetta serenità dell'animo, perché questo è il compito della vita felice, a questo noi indirizziamo ogni nostra azione, al fine di allontanarci dalla sofferenza e dall'ansia. Una volta raggiunto questo stato ogni bufera interna cessa, perché il nostro organismo vitale non è più bisognoso di alcuna cosa, altro non deve cercare per il bene dell'animo e del corpo. Infatti proviamo bisogno del piacere quando soffriamo per la mancanza di esso. Quando invece non soffriamo non ne abbiamo bisogno” (traduzione di ARRIGHETTI 1960, p. 128).

⁸ È quanto attestano le più recenti indagini di ricerca. A titolo d'esempio si rimanda a CARUANA, VIOLA 2018, ed a ZORZI, GIROTTO 2004.

⁹ I cosiddetti antecedenti emotigeni.

¹⁰ DANCHIN 1978, s.v. emozione, pp. 339-370, citato in DE MARINIS 2008, p.363. Freud concepisce le emozioni sotto forma di “pulsioni” in grado di risolvere uno stato di tensione dell'organismo dato dai conflitti psichici e ricercare il senso di soddisfazione inconscia.

¹¹ L'etimologia stessa (*emozione < e-movere*) indica che le emozioni predispongono all'azione. Le emozioni infatti rappresentano una reazione psico-fisica e comportamentale ad un evento, essenzialmente sono impulsi ad agire, per gestire in tempo reale le emergenze della vita. Sono poi, contemporaneamente, una forma di comunicazione, per noi stessi e per gli altri, orientata alla comprensione di ciò che effettivamente si vuole, ai traguardi e agli obiettivi in un dato frangente, come efficacemente dimostrato da GOLEMAN 1999.

¹² Quale corrispettivo narratologico si rimanda alla ben nota struttura, codificata dal formalismo russo (Propp, Todorov): Esposizione – Esordio (rottura dell'equilibrio) – Peripezia – Spannung – Scioglimento (ricomposizione dell'equilibrio). A tal proposito: GENETTE 1972; MARCHESE 1983; SEGRE 1983.

nella relazione drammatica, che risulta saliente dunque significativo, poiché portatore di cambiamento¹³.

Ma gioia è anche altro rispetto a questa originaria polarità. È il benessere suscitato dalla presenza di stimoli coerenti con i propri bisogni, un'esplosione fisica di allegrezza negli atti e nelle parole, piacere, svago, creatività, slancio vitale.

In tal senso la gioia si lega profondamente (e ontologicamente) al gioco nel suo orientamento all'inclusività, a un'esistenza integra, libera, non marginale, aperta al sensibile, totalmente gratuita. Gioia e gioco mettono in atto un rapporto di cui l'"alterità" è ingrediente fondamentale. Esattamente come il teatro.

Una condizione, dunque, che può essere ricercata, reiterata e alimentata in particolari contesti comunitari, occasionali o programmatici che siano, come nel caso della festa e dello spettacolo. In questo senso da sentimento strettamente privato essa si può tramutare in sentimento pubblico, variamente condiviso, fortemente socializzante, un sentimento coesivo, talvolta acritico e trascinate, che determina e costruisce una comunità, sia pure *pro tempore*, in cui riconoscersi, integrarsi e su cui anche investire. Talora, grazie alla sua indubbia forza aggregante, alla sua capacità di ridurre gli effetti dannosi delle emozioni negative, un sentimento che si presta ad essere orientato e manipolato da chi ha o rappresenta il potere.

2. Una "Gioia" istituzionale (ed illusoria): il teatro della festa

*Tutto il Mondo insieme altro non è che una scena e un Teatro
ove si fa di continuo spettacolo delle nostre azioni.*

Leone de Sommi, *Quattro dialoghi in materia di rappresentazione scenica* (1556)

Roma "Gran Teatro del Mondo"¹⁴. Una metafora fortemente suggestiva, presente in centinaia di cronache festive del XVII secolo, che raccontano la città eterna come uno straordinario palcoscenico politico, sociale, artistico, in cui tutti, proprio tutti – residenti, immigrati (alle soglie del 1600 la città raddoppia quasi i suoi abitanti), viaggiatori, pellegrini – si specchiano e rispecchiano, in cui preferibilmente principi e principesse senza trono, per volontà o per destino, come Cristina di Svezia, Giacomo II o Maria Casimira di Polonia, scelgono di ri-

¹³ Dal greco κρίσις, "separazione", "decisione", derivato da κρίνω, "distinguere", "giudicare". Il sostantivo ha un'origine agricola e rimanda alle fasi della trebbiatura (separazione della granella del frumento dalla paglia e dalla pula).

¹⁴ Cf. Orazio Vecchi, *L'Amfiparnaso o Li Disperati contenti, Comedia Harmonica*, Venezia 1597, prologo: «E la città dove si rappresenta / Quest'opra, è l'gran Theatro / Del mondo, perch'ognun desia d'udirli [...]», in PANDOLFI 1955, p. 264.

fugiarsi¹⁵. Roma città dall'“allegrezza” inclusiva, in cui feste, spettacoli, apparati e perfino un gioco tipico come il Carnevale divengono occupazione stabile e “lavoro”. Ma malgrado la vocazione universalistica della città e l'intensa opera di pianificazione urbana, la Roma del Seicento è ancora disorganica e scarsamente efficiente (le sedi amministrative – Vaticano, Laterano, Quirinale, Campidoglio – risultano topograficamente periferiche e distanti dai poli commerciali), così Montaigne già sul finire del secolo precedente scriveva di una Roma che vive parassitariamente di consumo interno ma che al contempo si offre aperta e cosmopolita agli stranieri tanto che «ognuno ci sta come a casa sua»¹⁶. Intorno al 1622 poco più del 20 per cento della popolazione – che ammonta agli inizi del secolo a circa 110.000 abitanti (esclusi gli ebrei) – risulta occupato nei commerci o nel lavoro¹⁷.

In questo caleidoscopico panorama di esibizioni comunitarie ed elitarie, la città che – unica nel suo genere – manca di una “corte” centrale¹⁸ è quella che prima fra tutte – grazie alla pluralità dei centri di committenza e di fruizione artistica – sa produrre ed esibire in spettacolo le più diverse sfumature dell'esistenza e del Mondo, in bilico costante tra sacro e profano, pubblico e privato, cristiano e sempre più borghese (è il fenomeno tipicamente barocco della spettacolarizzazione permanente della vita quotidiana).

Così la festa, con tutti i suoi addentellati sociopolitici ed emozionali, quasi un surrogato dell'attività occupazionale che latita, si innesta – riflesso potenziato della messinscena della vita – sugli spazi e sui tempi della città, la suggestiona e la possiede, ne fa un palcoscenico di azioni, dimostrazioni, sperimentazioni, emozioni dalle diverse polarità (il trionfo del potere e del sacro nelle celebrazioni e nei possessi, l'esibizione ostentata della morte nei catafalchi, l'eversione del Carnevale e l'allegria gioiosa che ne consegue, la meraviglia del pubblico davanti allo spettacolo globale berniniano che sintetizza con “*mirabile composito*” tutte le arti e tutte le tecniche).

La festa «sancisce e ogni volta rinnova un legame tra sudditi e rappresentanti del potere, secondo un codice universalmente riconosciuto ed accettato»¹⁹, definendo i parametri di un nuovo rapporto tra cultura alta e bassa, pubblico e autorità.

¹⁵ Vd. FAGIOLO, CARANDINI 1977-1978, in particolare pp. 317-328.

¹⁶ MONTAIGNE, *Viaggio in Italia*, 1972, p.211

¹⁷ Vd. CIPOLLA 2009, pp. 37-38: il riferimento è in FAGIOLO, CARANDINI 1977-1978, p. 319.

¹⁸ La radicale trasformazione del sistema della committenza papale nella Roma sistina (dalla ristrutturazione dell'Arena del Belvedere in Vaticano, siamo nel 1587, in poi) aveva indicato una precisa strategia politica dall'indubbio orientamento controriformistico: rinunciare all'accentramento dello spettacolo e proiettarlo dalla corte a una città diramata in ogni possibile spazio potenzialmente fruibile, delegando all'iniziativa privata e municipale l'evento festivo e spettacolare, sia saltuario che regolare. È quanto dimostrato con precisa ricostruzione delle fonti da CIANCARELLI 2008, pp. 19-55.

¹⁹ FAGIOLO, CARANDINI 1977-1978, p. 287.

La declinazione delle emozioni legate alla fruizione della festa si lega al flusso degli avvenimenti e della storia, all'avvicinarsi delle stagioni, alle tappe della vita umana, alla presenza sempre più invadente e quotidiana della morte ed alla sua percezione nell'effimero²⁰. E qui si staglia, benché all'interno di una cornice effimera che include i termini angusti dell'esistenza individuale, un'emozione condivisa, rara e fugace, raccontando un momento di vitale coesione sociale in un crescendo di giubilo sonoro:

Trasportava anche in dilettevole stupore gli animi più sperimentati, e intendenti di quest'Arte, l'udire di quando in quando, imitare di una piazza assediata gli assalti, e le batterie, lo strepitoso rimbombo di una quantità di mortaletti, che quasi tanti Cannoni, in un medesimo istante sparando, accompagnavano con armonioso fragore lo scoppio²¹.

O un'esplosione centrifuga, tentativo privilegiato di evasione dal controllo del potere, come il Carnevale:

Vi è la più orribile confusione allora in questa piazza, il popolo che grida "viva", cavalli che nitriscono e scalciano, bufale che fuggono e si scontrano, carrozze che ingombrano, sbirri che colpiscono a dritta e a manca, e petardi e razzi dardeggiati su tutti dall'alto, dove sta il fuoco d'artificio appeso ad una corda²².

O ancora una sorta di insania collettiva e gioiosa che possiede gli ultimi tra i sudditi:

Il popolo minuto che insaniva di allegrezza... (finì) col mettere a sacco tutte quelle cere e le travate, benché profondamente confitte, che sostenevano quelle gran macchine; il qual sacco non seguì senza conflitto e combattimento di coloro che depredavano, mentre l'uno si sforzava di togliere all'altro la già conseguita preda, et impedire la scalata al suo compagno, che sudante s'affaticava di portarsi alle cime delle travi per conquistare le torcie²³.

In questo senso si può parlare di una 'gioia istituzionalizzata', più percepibile attraverso fonti e documenti ufficiali, data dal rispecchiamento della comunità cristiana nei valori condivisi, talora forzatamente, col potere ed esibiti, alimentando la dimensione autocelebrativa, nell'evento eccezionale, ideologico

²⁰ Molto accortamente Maurizio Fagiolo, in FAGIOLO, CARANDINI 1977-1978, p. 61, rimanda alla raffigurazione della morte nella *Iconologia* di Cesare Ripa, di cui si riporta la descrizione: «Camillo da Ferrara Pittore intelligente dipinse la Morte con l'ossatura, muscoli, & nervi tutti scolpiti [...] Sù la testa le fece una delicata Maschera di bellissima Fisionomia, & colore, perche non à tutti si mostra medesima, ma con mille faccie continuamente trasmutandosi, ad altri dispiace, ad altri è cara, altri la desiderano, altri la fuggono, & è il fine di una prigioniera oscura à gli animi gentili, à gli altri è noia. Et così le opinioni de gli huomini si potrà dire, che siano le Maschere della Morte» (RIPA 1593, p. 171).

²¹ Dalla *Relazione delle allegrezze...*, Roma 1662, I, p.193, in FAGIOLO, CARANDINI 1977-1978, p. 385.

²² BOUCHARD 1976, p. 155, citato in CARANDINI 1990, p. 25.

²³ Il brano è tratto da POVOLEDO 1975, pp. 504-505.

e propagandistico della festa. Anche una serie di messaggi vengono rivolti al pubblico: inviti a partecipare, a divertirsi, spiegazioni, ma anche inviti alla riflessione e ammonimenti; l'uomo della strada, tra meraviglia, allegrezza e sgomento, viene invitato a cogliere il significato profondo, politico e morale, della celebrazione, come nell'iconico cartello esposto su una macchina pirotecnica a San Luigi dei Francesi, che recita così:

Passeggiere perché stai tu sospeso rimirando questo cielo e ti sgomenti alla vista di questi orbi nuvolosi presagij di tempeste? Qui sono nuvole, mà di fuoco: gravide di fiamme, e non d'acqua: e dentro così fosco velame ricoprono allegrezze straordinarie. Intendi quanto splendore, e quanta Maestà habbiamo qui rinchiuso: acciocché mentre riverisci la Maestà, habbi timore della Potenza. Trattanto se tù vuoi vedere d'appresso ritirati lontano, fermati & ammira²⁴.

A svelamento delle figure allegoriche della festa, del valore illusorio e temporaneo di una gioia comunitaria che nell'antitesi «se vuoi vedere d'appresso, ritirati lontano», rinegozia la sua inclusività, trasformandola in timore e riverenza²⁵.

3. Paradigmi di gioia privata: i dilettanti e la “festa” del teatro

*Il più grande mistero del teatro è questo, che non è riproduzione, ma realtà:
realtà presente*

Bela Balàzs, *La teoria del dramma* (1922)

Fuori dagli ambiti dell'ufficialità, ma contigua ad essa (e per questo motivo assai poco incline all'evidenza delle fonti e della propaganda), una gioia più privata e quotidiana, nata dalla consuetudine di gruppi raccolti e socialmente variegati, ma coesi e solidali, che condividono la vocazione per le arti e per un teatro spiccatamente progettuale. Questo crocevia di professionalità e competenze, tutte riferite ad artisti di fama, più o meno noti, pittori, scultori, architetti, presenti a Roma in questo primo scorcio di secolo, sia pure originari di diverse realtà provinciali o regionali, converge per comunanza di intenti ed interessi in accademie, in “conversazioni”, o semplicemente in équipes di lavoro specializ-

²⁴ L.Gerardi, *Descrizione delle feste (...)*, Roma, 1643, vol.I, p.109, in FAGIOLO, CARANDINI 1978, p.431.

²⁵ Il principio del “*Fidem facere et animos impellere*” (convincere razionalmente e persuadere emotivamente) riassume la valenza del linguaggio emotivo sin dall'oratoria antica. Nel rapporto tra società e politica si è sempre fatto grande affidamento sugli stati emotivi per direzionare consenso o dissenso; a livello evolutivo, poi, la precedenza assunta dal cervello rettiliano sulle altre componenti cerebrali ha di fatto condizionato ogni forma di consapevolezza verso la realtà vissuta. A tal proposito, ZORZI, GIROTTO 2004

zato che, svincolatesi presto dalla dipendenza dal tempo della festa, iniziano ad operare in piena autonomia, ideando e producendo spettacoli di notevole caratura ed interesse, scalzando pian piano i comici professionisti ma ispirandosi ad essi, e concorrendo a fare della Roma del Seicento un palcoscenico sconfinato di gioie ed allegrezze.

Della pratica scenica assidua e appassionata di questi dilettanti – il Cavalier D'Arpino, Gian Lorenzo Bernini, Salvator Rosa – della dedizione assoluta alla scrittura, spesso affidata ad amici o a collaboratori di fiducia in funzione di drammaturghi, danno conto i cospicui repertori di testi teatrali a stampa e manoscritti, o la tendenza a raccontare, a testimoniare, a rievocare con struggente nostalgia – talvolta esaustivamente come talora solo per accenni – prove e allestimenti negli epistolari, nelle biografie, in paratesti o prologhi, come nel caso di due testimonianze relative a Bernini (il ben noto racconto del biografo Giovanni Passeri) e a Salvator Rosa (una lettera romana scritta dal pittore all'amico e drammaturgo Giovan Battista Ricciardi):

In quegli anni per l'appunto nel tempo di Carnevale, soleva il Bernini nella stanza della Fonderia Vaticana rappresentare delle commedie, nelle quali recitava egli medesimo, e il suo fratello Luigi, che per la novità del capriccio, per l'arguzie, per i sali, per la vaghezza delle scene, e per la curiosità della rappresentazione, benché mordaci e pungenti rendevano diletto, e meraviglia [...]. Questo diletto era una catena, che tutti legava strettissimamente, perché a cagione di un mese di divertimento il Bernini li teneva tutto l'anno obbligati al lavoro, ed un anno collegava l'altro sicché tra il disegnare, e il recitare era una perpetua insopportabile alternativa per la misera gioventù²⁶.

O Dio che ricordanze son queste! Vi giuro che non veggio mai scena, né odo recitar mai comedia, che non mi sovenghino le specie di quei tempi, di quelle hore, e di quel beatissimo carnevale, che con tanto mio diletto in vostra compagnia dolcemente io trapassai [...] M'intenerisco nella contemplazione di quelle levate a mezzanotte per la fabbrica del futuro soggetto, l'assistenza di quella gioventù intorno al letto, per rasciugarmi il sudore: quei preziosi plausi delle Dame, quali non lasciavano d'esser cortesi ne anche fra il sonno, e sopra ogn'altra cosa la vostra a me genialissima compagnia, in tutte le parti perfettissima²⁷.

Proviamo allora a tratteggiare il contesto di questa appassionata vocazione all'arte teatrale dei dilettanti romani. Nel primo scorcio del Seicento, nella regio-

²⁶ PASSERI 1772, p. 243.

²⁷ ROSA, RICCIARDI 1939, pp. 206-207. La lettera, scritta da Roma nel 1649, testimonia il fortissimo legame di amicizia e collaborazione che Rosa condivise con il pisano Giovan Battista Ricciardi, di cui rappresentò le commedie rivestendo il ruolo di Trespolo. A tal proposito si rimanda a MOLINARI 1999, pp. 195-298.

ne pontificia, si diffonde largamente una commedia di maschere, che più tardi sarà definita “Ridicolosa”²⁸. Un genere, questo, tutto circoscritto alla responsabilità degli attori dilettanti romani e laziali, accademici, artisti, pubblici funzionari, titolari di professioni, artigiani, studenti, preti, emarginati, una pluralità di ceti sociali con l’unica finalità dello scherzo e dello svago scanditi dentro e fuori il tempo della festa.

Centinaia di attori dilettanti a Roma praticano il “moderno teatro improvvisativo” (censiti nell’*Indice* manoscritto di Giovanni Briccio, redatto tra 1630 e 1645, e pubblicato integralmente da Luciano Mariti nel 2013²⁹), la percentuale più alta di essi (circa il 50 per cento) è costituita da pittori, musicisti e letterati, molti dei quali ancora poco o affatto studiati, le loro maschere, oltre che mutate dalle tipologie della Commedia dell’Arte, introducono nuovi personaggi comici, ispirati a una realtà sociale concreta e contemporanea, e ce ne parlano anche attraverso il diaframma di emozioni come la gioia.

Della straordinaria fortuna del buffonesco e del ridicolo portato da vecchie e nuove maschere, non solo in commedia, ma nei generi più disparati³⁰, dà una

²⁸ Nel 1975 Franca Angelini aveva inserito molto opportunamente la “Ridicolosa” all’interno dell’organigramma del genere comico frequentato dal teatro del Seicento. Era stato Giulio Caprin a riconoscere per la prima volta questo legame in due articoli (CAPRIN 1907-1908 e CAPRIN 1908-1909), che dedicano con intento monografico un lucido approfondimento alla “Ridicolosa”, inquadrata attraverso autori e peculiarità di maschere e linguaggi, senza tuttavia sottrarla alla prospettiva mutua della critica ufficiale. È quanto dimostrato nell’ormai storico contributo di MARITI 1978, pp. XIX ss.: a lui si deve quanto sappiamo del genere. In questa sede Mariti sottolinea quanto la critica teatrale e letteraria settecentesca avversa alla Commedia dell’Arte abbia influito anche sulla fortuna della “Ridicolosa”. Ed ancora, ANGELINI 1975, pp. 273-281, e ANGELINI 1961. Di fatto, sin dal primo decennio del Cinquecento e per tutto il Seicento la definizione “Ridicolosa” appare nei titoli delle commedie a stampa, in pastorali e tragicommedie pastorali, ma anche nei testi letterari in prosa di genere comico-satirico dei più disparati ambiti geografici, in massima parte contenuta, sempre con funzione aggettivale, nelle locuzioni “non meno piacevole che ridicolosa”, “molto piacevole et ridicolosa”, “piacevole et ridicolosa”, e talvolta accompagnata dalla qualifica “nova”. Anche le commedie di Ludovico Ariosto presentano nel titolo la qualifica di “ridicolose”; ciò deporrebbe per un’accezione del termine in linea con i caratteri buffoneschi dei personaggi e la loro grande fortuna, piuttosto che all’interno di un riferimento di genere. A tal proposito, si confronti FRANCHI 1988 e FRANCHI 1997, nei cui preziosissimi repertori si possono rintracciare tutte le ricorrenze “trasversali” del termine.

²⁹ Giovanni Briccio, *Indice di tutti i più famosi recitanti di Comedie improvise, che sono stati in Roma ne’ tempi dell’Autore, e che hanno recitato con lui*, Archivio di Stato di Roma, *Cartari-Febei*, vol. 115, cc. 232v-236v. L’*Indice*, già da tempo indicato e analizzato da Luciano Mariti, è stato dallo stesso interamente trascritto, corredato da note bio-bibliografiche sugli autori, e pubblicato in MARITI 2013, pp. 125-136. La collocazione del manoscritto va dal 1630, data citata come anno della peste, al 1645, anno della morte dell’autore.

³⁰ A tal proposito annota lucidamente CIANCARELLI 2014, p. 45: «Il successo del teatro comico che, come si è visto, è collegato a competenze e specializzazioni che maturano e si consolidano a Roma negli ambienti più disparati, è attestato anche dall’evidenza del primato produttivo delle commedie e, in particolare, di quelle commedie in cui gli episodi buffoneschi e ridicoli sono completo appannaggio delle nuove maschere romane. Questa egemonia scaturisce da un processo di assimilazione che interessa il patrimonio di scritture del Carnevale che sono destinate ad essere

precisa testimonianza il prologo della tragicommedia *L'innocente Principessa* di Francesco Moidalchini³¹; qualche anno dopo l'autore tornerà ad affermare che la «ricerca del ridicolo» appare una risorsa fondamentale e imprescindibile per «mantenere allegro e attento l'uditorio», dissolvendo senza scrupoli qualsiasi verosimiglianza e ogni principio di legittimità poetica³².

Il sistema teatrale romano dunque si configura come una vera e propria “anomalia” e gli spettacoli dei dilettanti, capillarmente diffusi con modalità contigue al professionismo, condividono evidentissimi tratti dominanti: la collocazione del loro particolare tipo di teatro fuori dai circuiti istituzionali e centralizzati (che ci si aspetterebbe consolidati in una capitale come Roma) e, proprio per questo, più aperto all'espressione individuale; il monopolio pressoché assoluto

progressivamente regolarizzate come commedie [...], ma ha a che fare anche con quei soggetti “seri e gravi”, come le pastorali e le tragicommedie, che per l'interferenza delle maschere o – per meglio dire – per la loro ossessiva onnipresenza, vengono riformulati come commedie [...].»

³¹ MAIDALCHINI 1627; la ristampa di Maurizio Bona contiene una dedica dello stampatore a Giuseppe Cesari, detto il Cavalier d'Arpino. Giacinto Moidalchini (Miedelchini o Miedel, ma anche Cinthio Aldimachio Da Friama, un evidente anagramma), al secolo Francesco (Viterbo, 1605 – Palermo, 1644), primogenito di Andrea Moidalchini fratellastro di donna Olimpia Pamphili, cognata di Innocenzo X. Entrò adolescente nell'Ordine domenicano viterbese presso il santuario di S. Maria della Quercia, prendendo il nome di fra Giacinto (un santo domenicano polacco del sec. XIII). Studiò a Roma nella scuola del lucchese Giovanni Gualterotti presso la Chiesa Nuova tra 1616 e 1617, fu convittore del Collegio Clementino nel 1618 e studente alla Sapienza fino al 1623, forse laureandosi in teologia. Appassionato fin da ragazzo di lettere e teatro, scrisse numerosi testi drammatici, pubblicandoli sotto pseudonimo, e opere di genere diverso. Del fratello più giovane, Francesco Maria, nato nel 1631, e voluto nel 1647 giovanissimo cardinale dalla zia Olimpia, a seguito della rinuncia alla porpora del figlio Camillo, le cronache del tempo riportano giudizi unanimemente ironici, riferendone l'aspetto ordinario (“pecorino”) e la mancanza di intelligenza e di cultura; a tal proposito si rimanda alla *Vita di Donna Olimpia Maldachini* dell'abate Gualdi, manoscritto presso la Biblioteca Nazionale di Roma (GESUITICO 211) e successivamente edito da G.Leti nel 1781 e da R.Romei nel 2010 in edizione critica. Per il riferimento al Collegio Clementino ed alle opere teatrali di Moidalchini: POLTRONIERI 1795, p. LXXIV, che lo descrive così: «Patrizio Viterbese. Convittore l'anno 1618. Il Quadro riferisce le seguenti sue Opere Teatrali; alcune delle quali pubblicate col nome di Miedel, o Miedelchini. Gli Stravaganti successi Commedia. In Viterbo 1623 e in Venezia 1629. L'innocente Principessa (tragicommedia). Roma 1627. Elimanto Principe di Cipro tragicommedia. Bracciano 1638. Fingesi, che questa sia tradotta dalla lingua Danese, come pure la seguente. La Principessa Corianna tragicommedia. Ronciglione 1638. Il Cinelli registra anche la seguente Opera Teatrale: Nerone, Cesare, e Saulo energumeno. Roma 1659». Per la famiglia Moidalchini si rimanda ai contributi di Saverio Franchi su www.gentedituscia.it/?s=Moidalchini&lang=en e, naturalmente, ai repertori dello stesso già citati nella n. 22.

³² CIANCARELLI 2014, p. 46. Il riferimento è al prologo della commedia ridicolosa *Gl' Amanti Schiavi*, in cui al rimprovero di Momo che la commedia non osservi «bene, e puntualmente le regole di Aristotile», Thalia ribatte: «Ah ah se non hai altro, che dire, poi impiccarti a' posta tua. Che Aristotile, ò non Aristotile, egli ha scritto conforme à suoi tempi, circa lo stile, & altre inventioni: benche nel principale deva essere seguito, & immitato; però nelle parti episodiose noi dobbiamo cercare il ridicolo, a fine di mantenere allegro & attento l'uditore, perché non si vâ hoggi giorno alle Comedie per imparare il ben vivere: ma per poter ben ridere [...]» (MAIDALCHINI 1631, pp. 9-10).

da parte dei dilettanti di quasi tutte le pratiche spettacolari e la presenza di un pubblico diffuso, formato ed esigente, che in quel teatro si rispecchia; una sperimentazione polimorfa, nata dalla commistione di materiali, lingue, registri comunicativi ed esperienze, originati e poi riproiettati in ambiti spazio-temporali diversi.

Nello specifico, artisti come il Cavalier D'Arpino, Gian Lorenzo Bernini, Salvator Rosa e la loro cerchia, accompagnano costantemente la pratica dell'arte alla pratica delle scene, recitando, suonando, curando allestimenti e scenografie, scrivendo o facendosi scrivere testi, aprendo al pubblico teatri privati, spesso collocati in casa propria (come nel caso del Cavalier D'Arpino) o nel proprio atelier (è il caso di Bernini). Da questi pittori e dalle Accademie da loro fondate – l'Accademia degli Uniti (Roma, 1608) nel caso del Cavalier D'Arpino; l'atelier della Fonderia Vaticana (Roma, 1631) di Gian Lorenzo Bernini; l'Accademia dei Percossi (Firenze, 1643) per Salvator Rosa – si sviluppa e prende consistenza la vena sperimentale che disegna il Barocco. Lanciata dal Cavalier D'Arpino, la nuova sperimentazione, nata dalla fusione di più arti e linguaggi³³, arriva per contagio a coinvolgere, passando per Rosa e Bernini, quasi tutti gli artisti della Roma della prima metà del Seicento.

È possibile individuare almeno tre costanti che, nella pratica teatrale, questi pittori condividono: lo sperimentalismo, la costituzione di vere e proprie *équipe* teatrali da loro dirette, la presenza di un poeta drammaturgo a coadiuvarli. Le collaborazioni di Matteo Pagani³⁴ col Cavalier D'Arpino³⁵, di Ottaviano Castelli³⁶

³³ Quello che HAUSER 2001 definisce *interartisticità*, un tratto saliente della cultura barocca, che consiste nella tendenza alla collaborazione tra le arti, alla ricerca di effetti spettacolari e scenografici tipici della forma aperta.

³⁴ Pittore, attore, autore di commedie, tragicommedie, pastorali e opere sacre rappresentate a Roma, nel teatro di Giuseppe Cesari detto il Cavalier D'Arpino, nel palazzo del marchese di Gorga Evandro Conti e ad Arpino. Fu allestitore di apparati e scenografo insieme al Cavaliere. MANDOSIO 1678, "Centuria Prima" 39, p. 28, lo ricorda così:

MATTHAEUS PAGANUS, Academicus Unitus, Pictor, & in literis amaenis quoque versatus. Evulgavit.

Ordine, che hà tenuto l'Illustrissimo Sig. Giulio Cartari nel pigliare il Possesso di Senatore di Roma. Dialogo della Vigilanza, con la Descrizione del Campidoglio.

La Selva incantata. Com. Boscareccia.

Magia d'Amore. Favola Pastorale.

Il Fulminadonte fedele. Tragicommedia.

Gli Travagli Amorosì. Comedia MS.

Il Limbo. Opera Sacra. MS.

La Madalena Pentita. Opera sacra. MS.

La Febronia invitta. Tragedia Spirituale MS.

quae apud Ioannem Andream Laurentianum extant. Idem Ioannes Andreas habebat etiam aliam Comaediam MS. Matthaei, ptaenotatam *La Vedova* furto ei subtractam. Est huiusce mentio apud Leonem Allatium in *Viris Illustribus*, & in *Drammaturgia*. Vivebat anno 1630.

Un sonetto di Pagani è premesso a GUERRINI 1628, e dedicato all'autore, accademico Infuriato.

³⁵ L'opera monografica finora più completa sulla vita e sulle opere di Giuseppe Cesari si deve a ROTTGEN 2002.

³⁶ Ottaviano Castelli da Spoleto fu amico e stretto collaboratore di Gian Lorenzo Bernini, segretario

con Gian Lorenzo Bernini³⁷ e di Giovan Battista Ricciardi con Salvator Rosa³⁸ rimandano ad un disegno unitario dalla forte centralità drammaturgica.

È rilevante che l'ingente patrimonio rappresentato da questo particolarissimo tipo di drammaturgia "del riso", uno dei tratti identitari di maggior spicco della cultura romana del Seicento, non sia andato disperso grazie agli stampatori e librai romani e laziali, artefici della fioritura di un fenomeno editoriale di tutto rispetto che, partendo nel primo quarto del secolo attorno a Roma³⁹ e ai centri minori della provincia, si espanse in tutta la regione pontificia. Ciò a dimostrazione della notevole portata e diffusione dello spettacolo dilettantesco, sostenuto da un retroterra letterario che affiancò solidamente la sua tessitura *improvvisa*, rendendo "pubblica", inter- e super-regionale, dunque unitaria, la cultura popolare che lo contraddistingueva, attraverso maschere, dialetti e linguaggi⁴⁰. Diventa libro di consumo, un tascabile in formato in-dodicesimo, spesso stampato senza troppi scrupoli tipografici, privo di rifiniture e particolari pregi, smerciato talvolta – e nonostante i divieti della corporazione dei librai – da "storieri" e venditori di lunari, la commedia di maschere⁴¹ o ridicolosa dimostra il commercializzarsi della stampa degli inizi del secolo e si attesta come genere di consumo di un pubblico sempre più numeroso, desideroso di svaghi e di allegrezze, che tra breve inizierà a chiamarsi borghesia⁴².

4. I testi

Gli esempi qui presentati pertengono tutti al repertorio più tipico dei dilettanti romani, in massima parte costituito da commedie (ad eccezione degli ultimi due testi, contigui in quanto a genere, l'uno un dramma eroicomico, l'altro una tragicommedia).

dell'Ambasciata di Francia, dottore in Legge e Medicina, autore di nove drammi rappresentati a Roma: vd. DI CEGLIE 1997 e MOLINARI 1999, pp. 223-229, sui controversi rapporti di Castelli con il pittore Salvator Rosa.

³⁷ La più completa ricostruzione dell'attività teatrale di Gian Lorenzo Bernini la dobbiamo a TAMBURINI 2012.

³⁸ Per una ricostruzione dell'attività teatrale del pittore Salvator Rosa e del drammaturgo G. B. Ricciardi si confrontino ancora MOLINARI 1999, pp. 195-248 e DI MURO 1999, pp. 145-193.

³⁹ Una confraternita di "Stampatori, over Impressori de libri" era presente a Roma, presso la Chiesa di S. Agostino, sin dal 1566. Perdutoasene in seguito traccia, grazie all'iniziativa del R. P. Fra Gio. Maria Guangelli da Brisighella, Maestro del Palazzo Apostolico, ne venne istituita un'altra intitolata a S. Tommaso d'Aquino, che ottenne nel 1600 la chiesa di S. Barbara nel Rione della Regola: vd. FANUCCI 1601, pp. 416-417.

⁴⁰ È quanto ha dettagliatamente dimostrato MARITI 1978, p. XLIII, dedicando all'editoria teatrale romana un cospicuo spazio di approfondimento.

⁴¹ La definizione la dobbiamo a CIANCARELLI 2014, che ci restituisce una puntuale analisi delle drammaturgie del comico nella Roma del Seicento.

⁴² MARITI 1978, pp. XLI-XLIII.

Le commedie di maschere o ridicolose sono caratterizzate da uno stretto legame con la commedia cinquecentesca ormai in fase di esaurimento, da cui vengono tratti tutti gli elementi strutturali; vi si affianca un legame ancor più stretto con la Commedia dell'Arte, da cui le commedie mutuano – normalizzandone il modello – due aspetti essenziali: l'uso delle maschere e l'impiego di lingue e dialetti; al carattere popolare si unisce poi l'essere rappresentate da dilettanti per puro svago e divertimento⁴³, ed insieme la manifestazione di due aspetti congiunti: quello di pratica spettacolare e quello di letteratura drammatica (attraverso la scrittura scenica, affidata a numerosissimi appassionati dilettanti delle accademie romane, l'elaborazione scritta autoriale traspone e fissa il modello teatrale proposto dall'attore nell'in-dodicesimo del libro). Questo particolare tipo di commedia non presenta una forma ortodossa. In alcuni casi, per nobilitarsi, accoglie la divisione in 5 atti della commedia erudita, in altri casi presenta una struttura in 3 atti, mostrandosi favorevole alle nuove ripartizioni temporali degli scenari della Commedia dell'Arte (s'impara presto a memoria e si può recitare in ogni luogo).

L'articolazione dell'azione drammatica è comunque – come da tradizione – tripartita: nella prima parte si presentano ordinatamente le intenzioni di ognuno dei personaggi e insieme si avvia un'immediata combinazione tra azione seria e azione ridicolosa. La seconda parte mette tutte le maschere in diretto contatto, creando l'equivoco e innestando la burla, che costituisce il punto massimo di comicità (è il servo, in genere, l'artefice dell'intrigo). L'ultima parte conduce alla felice risoluzione della trama e allo scioglimento.

Il primo testo è tratto dal secondo atto de *La Selva Incantata*, commedia boschereccia di Matteo Pagani, accademico Unito detto il Vigilante⁴⁴, stretto col-

⁴³ A Roma «il teatro non è ancora un'istituzione né l'esercizio attorico un'arte» (MARITI 2013, p. 138), così i dilettanti esercitano gratuitamente in un momento che dovrebbe essere solo festivo dunque occasionale, ossia circoscritto a tempi e luoghi unicamente deputati allo spettacolo; ma il tempo della festa, in una città complessa come Roma, tende ad allargarsi fino ad inglobare diversi momenti del quotidiano, fino a confondersi con esso.

⁴⁴ Pagani stesso riporta nella sua opera *Dialogo della Vigilanza* (PAGANI 1623) il proprio motto accademico: *Vigilante Disco*, a corredo di un'incisione autografa raffigurante una lanterna, un libro ed un compasso. I primi due oggetti rimandano alla descrizione della Vigilanza nell'*Iconologia* del Ripa (RIPA 1593), il terzo alla professione di pittore di Pagani. Così RIPA 1593, s.v.: «VIGILANZA. DONNA, con un Libro nella destra mano, & nell'altra con una Verga, & una Lucerna accesa, in terra vi sarà una Grue, che sostenga un Sasso co'l piede. È tanto in uso, che si dica Vigilante, & Svegliato un'huomo di spirito vivace che, se bene hà preso questo nome della Vigilanza de gli occhi corporali, nondimeno il continuo uso se l'è quasi convertito in natura, & fatto suo, però l'una, & l'altra Vigilanza, & del corpo, & dell'anima, vien dimostrata nella presente Figura, quella dell'animo nel Libro, dal quale apprendendosi le scienze si fa l'huomo vigilante, & desto à tutti gl'incontri della Fortuna per l'agitazione della mente contemplando, & la Verga sveglia il corpo addormentato, come il Libro, & la Contemplatione destano li spiriti sonnolenti, però del corpo, & dell'animo s'intende il detto della Cantica: Ego dormio, cor meum vigilat. [...] La Lucerna dimostra, che la vigilanza propriamente s'intende in quel tempo, che è più conveniente al riposo,

laboratore del Cavalier D'Arpino e suo drammaturgo di riferimento, inserito nell'*Indice di tutti i piu famosi recitanti di Commedie improvise, che sono stati in Roma ne' tempi dell'Autore, e che hanno recitato con lui* da Giovanni Briccio⁴⁵:

Matteo Pagano Romano Pittore familiare del Cavalier D'Arpino pittore illustre, recitava da Villano Norcino molto bene, volse ancor'egli mandare in luce una Comedia, detta La Magia d'Amore, con un'altra detta [...] et non so che Discorso, ovvero Dialogo del Campidoglio, costui lavorava bene di musaico, e spolveri di fontane⁴⁶.

Pagani entra ben presto a far parte dell'Accademia degli Uniti, fondata il 2 febbraio 1608 dal Cavalier D'Arpino⁴⁷; l'accademia fu volutamente inaugurata

& al sonno, però si dimandavano da gli antichi Vigilie alcune hore della Notte, nelle quali i Soldati erano obligati à star vigilanti per sicurezza dell'essercito, & tutta la notte si partiva in quattro Vigilie, come dice Cesare nel primo de' suoi Commentarij». E poco più avanti, nell'esempio successivo: «E la Lucerna mostra questo medesimo, usandosi da noi acciò che le tenebre non siano impedimento alle attioni lodevoli. Et però si legge, che Demostene, interrogato come haveva fatto à diventare valente Oratore, rispose d'haver usato più l'olio, che il vino, intendendo con quello la vigilanza de gli studij, con questo la sonnolenza delle delicie».

⁴⁵ Giovanni Briccio, detto anche Brissio o Brizio, nacque a Roma, nella parrocchia di S. Maria del Popolo, il 25 marzo 1579 e morì l'8 giugno 1645 nella parrocchia di S. Stefano in Piscinula. Pittore, musicista e poligrafo, è soprattutto all'opera letteraria che il Briccio deve la sua fama: sin dall'età di quindici anni improvvisava, in casa Teofili, "rappresentazioni spirituali", più tardi divenne noto come autore di alcune commedie che lui stesso interpretò con attori dilettranti, fra i quali molti pittori della cerchia del Cavalier d'Arpino. In base al catalogo dei suoi scritti compilato dal Mandosio, abbondantissimo di editi e inediti, le opere di teatro generalmente più conosciute risultano essere: *I difettosi* (Viterbo, 1605), commedia in cui il "ridicolo" nasce dal difetto fisico di ogni personaggio; *La dispettosa moglie* (Venezia, 1606), commedia con un "carattere" di doma caparbia, che ricorre per i suoi puntigli ad ogni mezzo, anche agli incantesimi (ad essa Virgilio Verucci contrappose la commedia *Il dispettoso marito*); *La zingara ladra* (Ronciglione, 1610); *Il vanto della zingara*, (Viterbo, 1613); *La tartarea* (Viterbo, 1614), commedia "infernale", ambientata nel regno ultraterreno e ricca di vivacità e bizzarrie; *Pantalon innamorato*, poi divenuto *Il Pantalone imbertonaio* (Viterbo, 1617), commedia sulla rivalità amorosa di Pantalone col figlio; *La ventura di Zanni e Pascariello* (Viterbo, 1619), commedia "in egloga", in cinque atti, nella quale si mostra quanti danni provengano dalla guerra e in cui un "pedante" parla nella maniera fidenziana; *La zingara sdegnosa* (Viterbo, 1620), commedia "in frottola", senza divisione in atti: è notevole l'edizione di Viterbo, con xilografie delle maschere in azione poste all'inizio di ogni scena; *La bella negromantessa* (Viterbo, 1621), commedia in tre atti; *Gli strapazzati* (Roma, 1627), commedia in versi; *Pelliccia servo sciocco, ovvero la Rosmira* (1676), commedia pastorale ambientata in Arcadia, ispirata al *Pastor fido*; *La tartaruca* (Roma, 1677), commedia con xilografie all'inizio delle scene, pubblicata, come la precedente, dal figlio Basilio; *Gli otto forastieri*, uscita sotto il nome di Alcoramio Tomasini col titolo *L'ostaria di Velletri, ovvero La zitella malenconica* (s.n.t.), commedia maliziosa e giocosa, una tipica pittura di ambiente. Sono tutte commedie "ridicolose", generalmente in cinque atti, con maschere e mescolanza di dialetti, secondo la tipologia che ebbe diffusione soprattutto a Roma e nel Lazio nel Seicento; si veda per le notizie fornite Oliver Michel, in *DBI* 1972, vol.14, pp. 37-38, s.v.

⁴⁶ MARITI 1978, p.128.

⁴⁷ In merito a questa fondazione ricorda una cronaca dell'epoca: «la sera istessa in casa del Signor Giuseppe di Arpino Pittore famoso fu recitata una bellissima commedia alla quale intervennero li signori Vittricij con seguito di molta nobiltà Romana» (AVVISI BARB. 6341). Appartenenti ad una nobilissima famiglia romana, i Vittori [Vittricij] erano direttamente imparentati con papa Paolo V

assieme al teatro del palazzo di via del Corso, in cui il pittore abitava dal 1604⁴⁸, ed in cui, come rende noto Pagani stesso nella dedica a Giuseppe Cesari nel suo *Dialogo della Vigilanza*, venivano recitate ogni anno delle commedie:

Havendo già l'anni sono [...] spiegata, l'insegna de gli UNITI, mentre a honesti, & honorati trattenimenti de virtuosi nel suo Palagio in Roma rappresentava, per recreare gli animi ogni anno alcune Comedie, non senza picciol nome per essere raccolte in Casa sua, madre, e nido de tutte le buone Virtù⁴⁹.

Il Palazzo sul Corso divenne così noto e frequentato per l'attività teatrale e musicale che si svolgeva al suo interno, connotata – come la coeva accademia degli Umoristi, di cui Cesari era non solo un importante membro ma anche autore del disegno dell'impresa⁵⁰ – da un interesse sperimentale per l'espressione dei diversi moti e affetti dell'animo⁵¹ (l'espressione fisica delle emozioni, dunque) e per la loro rappresentazione, argomento portante dell'arte figurativa di questo primo scorcio del Seicento, dall'accademia degli Umoristi all'Accademia di San Luca a Roma, di cui il Cesari sarà reggitore, e principale interesse di Gian Lorenzo Bernini⁵². La convergenza tra arti pittoriche, scultoree e arti retorico-mimetiche che ne conseguì presuppone una forte centralità del teatro quale

[Camillo Borghese]. L'Accademia degli Uniti riuscì anche, nel medesimo periodo, a salvaguardare gli Umoristi dalla spaccatura dovuta alla secessione di un gruppo di dissidenti e all'istituzione dell'Accademia degli Ordinati, tanto che la fondazione ufficiale degli Umoristi – già attivi dal 1600 – ebbe luogo soltanto il 27 marzo 1608. È assai probabile che la scelta dell'appellativo "Uniti" promossa dal Cavaliere per la sua accademia sia stata ispirata, per antifrasi augurale, da questi avvenimenti. Del valore dell'Unità nell'impresa dell'Accademia degli Umoristi, e dunque nei suoi membri, parlerà anche ALEANDRO 1611, p.17. Per le vicende relative all'Accademia degli Umoristi e alla sua importanza si rimanda a TAMBURINI 2009, pp. 89-112, ed a NARDONE 2018.

⁴⁸ ROTTGEN 2002, pp. 123-128. Del palazzo, sito in via del Corso 287, all'angolo con l'attuale via Angelo Brunetti, parla anche Luciano Mariti in MARITI 2013, pp. 140-142, di cui pubblica alcune immagini. Il palazzo, subito dopo l'acquisto, venne ristrutturato dall'architetto Flaminio Ponzio. Nel 1606 il Cesari risulta residente nel palazzo con la madre Giovanna e il fratello minore Bernardino. Con i Cesari vivevano un domestico venticinquenne di nome Giacomo Geremia D'Arpino e un cugino, Giovanni Tommaso D'Arpino, servitore di Giovanna. Ai piani inferiori del palazzo abitavano il guardiano Giovanni con la sua famiglia, tutti di Poggio Mirteto, ed altre due famiglie. Le notizie sono state desunte da ROTTGEN 2002, p. 125, e rintracciate in *Archivio di Stato Vaticano, S. Maria del Popolo Stati d'Anime 1605-1621, 1605, 8v; 1606, 9v; 1607, 6v*. Sempre secondo Rottgen, il teatro doveva essere situato in uno dei tre locali posti sui due piani nobili che si affacciano sul Vicolo dell'Avvantaggio (oggi via Brunetti), forse attiguo al belvedere d'angolo a forma di torre e vicino alla loggia che dava sul cortile, in cui Mariti suppone si siano svolti spettacoli all'aperto. Dal 1990 Palazzo Rondinini è sede del Nuovo Circolo degli Scacchi.

⁴⁹ PAGANI 1623, p. 3.

⁵⁰ ALEANDRO 1611, p. 41.

⁵¹ «Humoristi devonsi intendere per le azioni che si fanno corrispondenti a gli humori di ciascuno» (FONDO S. PANTALEO 44, in ROTTGEN 2002, p. 136).

⁵² Vd. MARITI 2013, pp. 109-110; TAMBURINI 2009. Del resto lo stesso era accaduto e stava accadendo nel linguaggio musicale, attraverso il suo convergere verso il linguaggio verbale, ed all'interno della teorizzazione sulla *seconda pratica* e sul melodramma. Ne parla ampiamente FUBINI 1984.

forma artistica d'eccellenza per l'espressione di emozioni e sentimenti. Nella sperimentazione sulla *motio affectuum* degli artisti che si mossero a Roma nei primi quarant'anni del Seicento (lo stesso Cavalier D'Arpino, Annibale Carracci, Caravaggio⁵³, Rosa e Bernini, tra gli altri) l'allestimento di questi spettacoli e la loro fruizione ebbero una probabile funzione di "modello" dinamico delle emozioni da rappresentare. Ma questa è una storia ancora tutta da raccontare.

Pagani divenne una delle personalità più rilevanti tra i giovani di bottega, artisti, pittori e letterati che contornarono il Cavaliere, distinguendosi come interprete della maschera del villano Norcino, accanto a Giovanni Briccio che recitava come servo napoletano, Francesco Antonio D'Arpino nel ruolo di Pa-squarello, Flaminio Allegrini come Pantalone, Ottavio De Fractis detto il Remoto nella parte di innamorato, Antonio Raponi versato in ogni ruolo, Francesco Lami, Luca Pentis detto l'Ignorante, Antonio Iappelli, Ludovico Perenni detto Il Malinconico, Gaspare Capponi, e forse il commediografo Giovan Battista Pianelli ed il pittore, poi collaboratore di Gian Lorenzo Bernini, Guido Ubaldo Abbatini, nel ruolo di Trappolino Bergamasco⁵⁴.

Nel 1626 Pagani dà alla luce la sua seconda commedia boschereccia, *La Selva Incantata*, nata dalla collaborazione con il Cavalier D'Arpino e Francesco De Cupis (o Cuppis) che ne cura gli apparati scenici⁵⁵, strutturandola in tre atti in prosa, con cinque maschere che si muovono nello spazio incantato del bosco e si ritrovano in balia del Mago Isarco, un Negromante dal contegno altezzoso ma allo stesso tempo incline allo scherzo e alla burla; Matteo Pagani interpretava senz'altro la parte del norcino Grillo, mentre Briccio quella del servo napoletano Trastullo, De Fractis era l'innamorato Alidoro. L'irruzione delle maschere

⁵³ Anche Caravaggio frequentò per un breve periodo la bottega del Cavaliere a Roma.

⁵⁴ Le identificazioni sono state possibili grazie all'*Indice* di Briccio (*Indice di tutti i più famosi recitanti di Comedie improvise, che sono stati in Roma ne' tempi dell'Autore, e che hanno recitato con lui*, Archivio di Stato di Roma, *Cartari-Febei*, vol. 115, cc. 232v-236v), e alle informazioni desunte dai paratesti premessi alle commedie da Matteo Pagani. Per l'Abbatini vd. PASSERI 1772, p. 243.

⁵⁵ Francesco De Cupis, romano, era cognato del conte Evandro Conti, il quale ne aveva sposato la sorella Clelia De Cupis, dedicataria dell'opera. Attraverso questo matrimonio il conte aveva risollevato le malcerte fortune della sua famiglia. Nel 1626 De Cupis divenne famoso per la realizzazione, in collaborazione con il Cavalier D'Arpino, de *La Catena D'Adone*, una favola boschereccia di Ottavio Tronsarelli e Domenico Mazzocchi ispirata ai canti XII e XIII dall'*Adone* di Giovan Battista Marino (amico del Cavalier d'Arpino grazie all'intermediazione di Pietro Aldobrandini), ed in particolar modo per le innovazioni scenografiche introdotte, nella rappresentazione (avvenuta anch'essa in casa di Evandro Conti, che fece da anfitrione) e che ispirarono in seguito Matteo Pagani per l'allestimento in quello stesso anno della sua *Selva Incantata*, una sorta di capovolgimento comico-buffonesco del modello, in cui il riuso dei materiali scenici – attestato per altro dal cospicuo paratesto introduttivo – rimanda ad una procedura tipica degli allestimenti romani di questo periodo. Forse le cospicue spese dovute all'amore per il teatro (e secondo la maligna osservazione di Gian Vittorio Rossi anche per la «turpe» virtuosa di canto Margherita Costa) spinsero De Cupis ad affittare il bel palazzo in piazza Navona e a ritirarsi a vivere nella parrocchia di S. Quirico dove morì nel 1636: vd. FRANCHI 1997, p. LXX.

nel bosco incantato induce il Negromante ad operare trucchi, “magie” e buffe trasformazioni, suscitando grandissima meraviglia nei protagonisti⁵⁶. A causa di una di queste trovate, Alidoro perde l’amata Cinthia, che riesce a rivedere per la prima volta proprio in questa scena. La forte emozione e l’intensità del sentimento arrestano nell’innamorato quasi ogni funzione vitale («non credo che niuno potrà mai arrivare à quel contento, che son per ottenere io in vedere Cinthia, e non morire di allegrezza», e ancora «Et io, che fo? curro? e chi mi tiene? Ah Trastullo parla tù, di, che sai, non posso più»), tanto da costringerlo a chiedere l’aiuto di Trastullo, che tuttavia si dimostra incapace di comprendere il linguaggio metaforico del padrone, aprendo la scena a una teoria giocosa di fraintendimenti, tutti costruiti sull’equivoco linguistico generato da due codici giustapposti: quello metaforico e poetico di Alidoro («fino che le Parche gli troncaranno lo stame») e quello letterale e popolare di Trastullo («Signor Alidoro perdonami, me pare cha co Cinthia non ce stia bene sta parola porca, e stabbio, vedite ca non sia errore de Ortografia»). La gioia inattesa di un prossimo ricongiungimento inibisce in Alidoro persino la parola, portandolo addirittura a ravvisare la necessità di immaginare nel povero Trastullo, niente affatto consenziente («Non t’accostare tanto Signor Alidoro, arrassate») e recalcitrante a rivestire quel ruolo femminile, l’amata, solo per risvegliare in sé la facoltà perduta. Significativo il curatissimo paratesto, che dedica un raro approfondimento alle modalità di allestimento dello spettacolo. La predilezione per ambienti naturali o fantastici (la città rinascimentale ha perso il suo primato), offre l’immagine di una realtà mutevole, talvolta caotica, in cui l’uomo ha perso la sua centralità (Ferdinando Bibiena perfeziona, verso la fine del secolo, la prospettiva ad angolo, con una pluralità di punti di fuga e di vista senza più asse centrale, inaugurando lo scorcio).

Matteo Pagani, *La Selva Incantata*, 1626⁵⁷

***Atto Secondo, Scena Terza*⁵⁸**

Alidoro, e Trastullo

Alid. Fra quanti Amanti, che amino, è habbiano amato Donna alcuna con vero, e sincero amore, non credo che niuno potrà mai arrivare à quel contento, che son per ottenere io in vedere Cinthia, e non morire di allegrezza; & come potrete, ò occhi miei mirare quel Sole i che mille volte avanza quello del Cielo, e non

⁵⁶ PALLINI 2001, p. 31.

⁵⁷ PAGANI 1626.

⁵⁸ Alidoro confessa a Trastullo di aver perso ogni speranza di riabbracciare Cinthia, ma proprio in quel momento si apre dietro di loro una nuova prospettiva: una stanza piena di porte, al centro della quale è seduta l’amata. È proprio Trastullo ad accorgersi della stanza dorata che gli si è aperta davanti, avvisando il padrone, che reagisce entusiasta alla vista di Cinthia, ma improvvisamente la prospettiva si chiude; Alidoro, a quel punto, decide di andare dal padre per raccontargli tutto.

rimanere cieco dal suo splendore? Ahi Trastullo, dubito che del gran contento non resti soffogato il cuore, e dia cagione all'anima di separarsi dal corpo.

Tra. Hora se chisso è stamoncenne, e no ce curamo chiù de bederela, nè, nò.

Alid. Ah Trastullo, così dunque cerchi la mia salute? Così dunque consigli, che la mia salute, quale dipende da quell' oggetto non habbia a cibarsi di quella? Non vedi, che quasi al fine è stretta à esalare lo spirito?

Tra. Hora chisso è autro cha cepolle, voi dicite cha vedennola dubitate ve se chiuda lo core, e ve accida, non la vedeno dicite cha ve morirete de famme, no saccio cha diauolo de Amore sia chisso.

Alid. Dimmi, non diffe quel forastiero Mago, che io vederò Cinthia quì hor hora?

Tra. Sì Signore mio, si accosi disse.

Alid. Et Mortadella non hà detto, che lui istesso l'ha vista per mezzo di costui in tante felicità.

Tra. Chisso è lo vero.

*Si apre la Prospettiva, & dentro appare
vna cammera adobbata, & stanza
conforme si vorrà; Dove in
mezzo sopra vna sedia vi
sarà a seder Cinthia,
ma lor non se ne
accorgono.*

Alid. Ma come hauerò da principiare per salutarl'è? è conuerrà pur ch'io la saluti? che parole formarò? che principio sarà il mio?

Tra. Dicite accosi; Cinthia cornuta, Che si sono doi anne cha me sij foiuta.

Alid. Come fuggita? à forza si slontanò da me, dirò così soppongo che tu sia Cinthia.

Tra. Io? Ah Sig. Alidoro mai mai io seruij pe femmena, facciammi V.S. na ratia, cha io non ci accommenzi manco mò.

Alid. Cinthia anima mia vivo sì, ma vivo solo della speranza di haver à rihaverti, & questo solo mi mantiene in vita.

Tra. Non t'accostare tanto Signor Alidoro, arrassate.

Alid. Poiche la vita di Alidoro da te di pende, & quella sarà sempre di Cinthia sino che le Parche gli troncaranno lo stame.

Tra. Signor Alidoro perdonami, me pare cha co Cinthia non ce stia bene sta parola porca, e stabbio, vedite ca non sia errore de Ortografia.

Alid. Ah Trastullo, io dubito che à veder lei la lingua non si arresti, il cuore non si serri, li spiriti non si rilassino, & che io non habbia forza di formar parola vedendola.

Tra. No dubetare nò, stà saudo, chaio te starò sempre alla dereto pe te aiutare, piglia anemo, e stà lieto: O nnamorati cornuti. Non hauere paura, cha poi como non autro, io faraggio tutti li complimenti.

Alid. Ahi Amore, come sei condito per me di amaro, condisci hora questo poco

di dolce, contentati che io riceva sì picciolo contento, ma che dico io picciolo? poiche sarà tanto grande, che supererà tutte le altre contentezze.

Tra. Vh, vh, vh, cha è chisso che bedo? Signore mio, oro, palazzo, stanze, è meraviglia, e dove songo mò io, dove? O Sig. Alidoro chisso e n'altro munno. – chisso è no Mausoleo adornato, na corte aurata, na fureca celeste.

Alid. Ah Trastullo, Trastullo, che fò? la miro, è pur d'essa. –

Tra. Se è dessa? e come, siente se come stà contegnosiella fai la granne mo ne Sig. Cinthia?

Alid. Et io, che fo? curro? e chi mi tiene? A Trastullo parla tù, di, che sai, non posso più, curri, curri, entriamo Trastullo.

Qui si serra & torna il tutto al solito.

Tra. Hora vò mo, vò prosuntuofo trasi dinto mò, trasi, curri, Cinthia cà, è là, bidi mo, che cosa hai fatto?

Alid. Già così mi disse quel galant'huomo, ò contento, ò allegrezza, andiamo à dar ragguaglio a mio padre del tutto.

Il secondo testo presenta un segmento della seconda scena del terzo atto de *La Tartarea* di Giovanni Briccio, autore-attore della cerchia del Cavalier D'Arpino ma anche fortemente presente nel panorama culturale romano dei primi quarant'anni del Seicento. Le commedie di Briccio concorrono alla formazione e all'affermazione del grande repertorio di commedie di maschere o ridicolose, fungendo da modello – grazie ad originalità e vivacità espressiva – per i commediografi coevi o successivi. È evidente la vicinanza, in quanto a situazione, dinamica relazionale tra personaggi, registri e linguaggi, alla scena precedente: un'attestazione dell'uso e del riuso di materiali drammaturgici ricorrenti caratteristica di questo repertorio, spesso determinati dal favore del pubblico. La commedia “infernale” – a detta dell'autore che la dedica a Girolamo Signorelli – rappresenta un'«inventione [...] non stata tentata da altri, con far che succeda tutta nelle viscere della terra». Nel terzo atto Pantalone mago e l'innamorato Domizio, in cerca della rapita Albina, perdonati dalla Fata Felicia, ritrovano finalmente grazie a lei la ragazza creduta morta. La scena può essere interpretata come una trascrizione puntuale della dinamica emozionale (gioia) determinata da un'originaria polarità: il raggiungimento di un bene fortemente caro e la liberazione definitiva da preoccupazioni e sofferenze. La reazione di Domizio («Mi sento per la letizia trasmutarmi») alla notizia data da Pantalone, che funge da stimolo esterno, richiama la fase di valutazione cognitiva da parte del soggetto investito dall'emozione dell'antecedente emotigeno (Appraisal: Albina è viva, è qui!), a seguire si innesca l'attivazione fisiologica dell'organismo – accelerazione della frequenza cardiaca, pallore, inibizione della parola (Arousal) – attestata dalla battuta di Domizio «il core mi saltella talmente nel petto di estrema giocondità che non lascia alla lingua snodar alcun concetto. Però digli tu qualche cosa, tra tanto che piglio quel vigore perso per l'improvviso stupore». Dopo una

serie di ulteriori stimoli verbali (*Zanni*: Fatte nante, patrone. Che sierve stare zitto, che pari iusto no chiaffèò?, e *Albina*: Domizio, sposo carissimo, perché non parli?), ecco parola ed azione riattivarsi in Domizio (risposta comportamentale), col ricorrere di ambedue gli innamorati a un lessico emotivo verbale e non verbale (*Albina*: E però abbracciami e baciami, che la letizia dell'essere tornata a veder te, dolcissimo mio sposo, non può contenersi di non dimostrarlo con questi segni; *Domizio*: Ecco che ti abbraccio ben mille volte Albina, che qual alba lucente e candida mi apporti il nuovo giorno di gaudio e contentezza) dalla tonalità edonica sempre più accresciuta. Ciò tuttavia ingenera una reazione inaspettata in *Zanni* («Guarda che bei carezzi se fa costur; ne incagli ai pizzù de la colombara») e *Pasquarello* («Non ve vasate chiù, ca me fate destare l'appetito concurucupiscibile. Me farite inzorare a me perzi'»), che suggerisce il richiamo alla funzione empatica dei neuroni specchio⁵⁹.

Giovanni Briccio, La Tartarea, 1614⁶⁰

Atto Terzo, Scena Seconda

Domizio, Pantalone, Albina, Zanni, Pasquarello, Batto

Domizio Ben, che bune nuove mi dai, caro Pantalone?

Pantalone Buone, digo, buone, buonissime!

Domizio Come sarebbe a dire?

Pantalone Come sarave a dir? Batti quella porta e no cercar altro, perché ti averà a tò desiderio. Orsuso, batti!

Domizio Tic toc! Mi sento per la letizia trasmutarmi.

Pantalone E mi sento che s'averze la porta. Eccola. Oh, corpo de mio pare! Mo questa le xe una Dea ancor ella!

Zanni Ecco la nostra bella patroncina; tocchéme la ma', signora sposa.

Pasquarello Scompula da cà, male creato! Aggie crianza, tene mente commo faccio io: vasso la chianta della mano de Vostra Signoria Patrona mia con sanità e no figlio mascolo.

Pantalone Domizio, xe questa Albina tò novizza?

Domizio Questa è, caro Pantalone; il core mi saltella talmente nel petto di estrema giocondità che non lascia alla lingua snodar alcun concetto. Però digli tu qualche cosa, tra tanto che piglio quel vigore perso per l'improvviso stupore.

[...]

Pasquarello [...] Fate nante, padrone. Che sierve stare zitto, che pari iusto no chiaffèò? [...]

Albina Domizio, sposo carissimo, perché non parli?

[...]

⁵⁹ Il riferimento è naturalmente alle neuroscienze ed alla capacità dei neuroni specchio di empatizzare l'emozione esterna in un altro individuo. A tal proposito si rimanda a TEATRO E NEUROSCIENZA 2008.

⁶⁰ BRICCIO 1614.

Albina [...] e però abbracciami e baciarmi, che la letizia dell'essere tornata a veder te, dolcissimo mio sposo, non può più contenersi di non dimostrarlo con questi segni.

Domizio Ecco che ti abbraccio ben mille volte Albina, che qual alba lucente e candida mi apporti il nuovo giorno di gaudio e contentezza: poiché finora non ho fatto altro senza di te che passare una notte bieca oscura e tenebrosa.

Zanni Guarda che bei carezzi se fa costur; ne incaghi ai pizzù de la colombara.

Pasquarello Non ve vasate chiù, ca me fate destare l'appetito concurucupiscibile. Me farite inzorare a me perzi'.

Pantalone Le braghesse de i altri te rompono el seder: laga far mentre che non adoprano i tò ferri.

Pasquarello È chisso che me dispiace, ca borria esserence in mezzo a partire.

Anche nella commedia ridicolosa *Le Disgrazie di Burattino* di Francesco Gattici, dedicata quattro anni dopo la sua prima pubblicazione al Cavalier D'Arpino, ritorna nel personaggio della vecchia ferrarese Bettina – con una singolare e comica manifestazione emozionale di scialorrea – l'attivazione fisiologica dell'organismo (Arousal) per la gioia di aver ritrovato il figlio Pedrolino/Burattino («L'è vestid de canevez, cai l'ho filad mi bianch, l'ha el mostaz un poch negher, cas dis che terra negra fa bon gran, à cà nostra al se nominava Pedrolin, an sò mo chi»). Ma il gioioso ricongiungimento non sarà mostrato in scena: Orazio, in incognito, ne sarà testimone e lo riporterà al pubblico assieme ai più convinti propositi di vendetta contro la maschera, indicando che le complicazioni non sono affatto terminate.

Francesco Gattici, *Le Disgratie Di Burattino*, 1624⁶¹

Fine del Secondo Atto

Nespola, Bettina.

Nespola Corri fuso, che l'è qua la rocca; se lo capita tel credo, sete pur avventurata; non potevi porre le mani in miglior pasta, niuna più di me lo conosce, perché pratica per casa della mia padrona, mandatovi dal suo padrone; qua noi lo chiamiamo Burattino; stà per servitore di casa di Pantalone, che quella è la sua casa. Piano, fermatevi non vi movete, non occorre andargli, perché nell'uscire mio di casa hò sentito, che la padrona l'hà mandato in piazza per un servitio: onde non lo troverete hora in casa, & io più volte gli dò da fare collazione, & hora vado anco per formaggio, e butiro da fare delli gnocchi, e penso faranno per lui, usando tal volta darli tali cose à collazione.

Bettina As porè on poch visitarla questa toa padrona.

Nespola Donna nò, che è impedita, vi mancherebbe ancho questo; che il Signor Orazio la credesse una donna ruffa.

Bettina O cara fio à ve son ancha mi obligada dal ben, cai se, au voi dà alla

⁶¹ GATTICI 1624 e GATTICI 1628.

Fraresa on basin

Nespola Eh non importa, mi ha imbavata la latuga questa vecchia, guai à me, se la mi arrivava al mostazzo, o alla bocca.

Bettina Mò no havemo da arcatar mè fiol fanisina cara?

Nespola Sì, venite meco, che alla volta della piazza il troveremo.

Atto Terzo, Scena Prima

Orazio solo

Orazio [...] & ho veduta Nespola à comprare caso, e butiro per far gnocchi, stimo senz'altro da dare à Burattino vi era una certa vecchia forestiera, che faceva li ringraziamenti à Nespola mia serva, e l'allegrezze con Burattino d'haverlo trovato doppo tante disgratie, facendoselo suo figliuolo, certo che non sono anco finite le disgrazie nò, che voglio hoggi accusarlo per ladro, e ruffo, e lo voglio far frustare [...].

In riferimento all'originaria polarità di desideri sottesa al sentimento della gioia accennata in premessa ("che è più dolce il goder doppo il soffrire"), la cui consapevolezza attraversa continuamente la drammaturgia dei dilettanti, si riporta la conclusione del dramma eroicomico boschereccio di Ottaviano Castelli, recitato in musica⁶² a Roma nel 1639, nel palazzo dell'ambasciatore di Francia per la nascita del Delfino. Ci troviamo nel segmento relativo alla fase di risoluzione e scioglimento del dramma, un condensato di trame politiche e sentimentali sfociate nella scoperta e nella denuncia di un inganno perpetrato ai danni di Alceo, favorito del principe Rosmondo e innamorato di Lucinda sua sorella, incolpevole oggetto dell'invidia cortigiana del Conte Brando e della passione che infiamma la principessa consorte Tebarba.

Ottaviano Castelli, Il Favorito Del Principe⁶³, 1639

Atto Terzo, Conclusione

Conte Brando, Rosmondo, Alceo, Lucinda.

Con. Bacio le piante, ò Sire; al Ciel gradito,
Che dal duolo infinito

Mi trahesti cortese, ond'io respiro.

Ros. Hor mentre di fortuna i colpi ammiro
Con giubilo giocondo

La Corte applauda, e ne gioisca il mondo.

Alc. Felicissimo duol, cari tormenti,

⁶² Nella premessa *Al benigno Lettore*, Castelli ricorda che l'opera è stata rappresentata nel palazzo del Maresciallo Courè dai «primi professori di musica di questo secolo». La notorietà dell'autore appare evidente anche dal distico a lui dedicato da Gabriel Naudé, riportato in calce all'opera.

⁶³ CASTELLI 1641.

Luc. Ben sparsi lamenti,
Gradito martire,
che è più dolce il goder doppo il soffrire.

Tutta la Corte insieme

Viva Alceo successor, viva Rosmondo.

FINE

Anche l'uso di procedure allegoriche concretizzate sulle scene attraverso il ricorso a macchine ed a congegni mobili, di cui il teatro dei dilettanti faceva uso copioso, concorre con la sua evidenza alla rappresentazione di emozioni e sentimenti, indirizzandoli, però, verso ineludibili fini morali regolarizzatori. Come nel secondo intermezzo della tragicommedia *Elimanto Principe di Cipro*. Qui Riso e Pianto, l'uno calato *ex machina* tramite una nuvola prima, l'altro uscendo da una grotta oscura posta in prospettiva poi, prendono possesso della scena abbandonandosi ad una breve esposizione lirica. La conclusione è affidata al Coro, che addita al pubblico la vera sede dell'allegrezza e del diletto («quella ver allegrezza, che l Mondo non possiede») in un altrove ben figurato dalle altezze della struttura che contiene gli attori:

***Francesco Moidalchini, Elimanto Principe di Cipro,*⁶⁴ 1638**

Intermedio secondo

Riso, e Pianto.

Cala una Nube, nella quale viene il Riso.

Riso Io che di Rosa, e Giglio
Coronata hò la fronte el crin adorno
Di Gemme, e d'Oro in così lieto giorno,
Scendo tra voi mortali,
Sono il Padre diletto
Del cieco Pargoletto;
L'inimico de' mali
Il Riso io son del cuor cibo verace
Nelle Guerre d'Amor, nuntio di Pace.

S'apre la Prospettiva, e da una grotta oscurissima esce il Pianto.

Pianto Io, che di negro Manto

⁶⁴ MAIDALCHINI 1638. L'autore della Tragicommedia è il Signor Marchese Cinthio Aldimachio da Friama, Accademico Eteroclito, uno pseudonimo di Moidalchini.

^Secundo QUADRIO 1739, p. 91, l'Accademia degli Eteroclitici fu fondata nel 1630 a Pesaro da Carlo Monaldi, Camillo Giordani, Giovan Pietro Rastelli e dal conte Leonardi.

Ricoperto ne vengo, e tutto esangue;
 Hò di mortal pallore il volto asperso
 Il PIANTO son, che verso
 Da gl'occhi humide stille
 Di lacrimoso humore
 Son lo sfogo d'ogn'Alma, e d'ogni Cuore.

CHORO

Deh mirate mortali,
 Come co'l il riso: il ben co'mali
 Qua giù mesto se'n viene
 Così dispose il Cielo, acciò su l'ali
 Del pensier nostro a volo
 La sù ci trasportiamo;
 Ov'è il vero riposo, ove risiede
 Quella ver allegrezza, che 'l Mondo non possiede.
 Su dunque che tardiamo,
 Volgiamo il nostro cuore; il nostro affetto,
 Ov'è il vero diletto.

IL FINE

5. Rappresentare/generare sentimenti: conclusioni

Il maggior contributo teorico fornito dalle neoavanguardie sta nel fatto di aver messo «inequivocabilmente in luce la *bidimensionalità* costitutiva dello spettacolo teatrale che è sempre, nello stesso tempo, evento reale *ed* evento fittizio, presenza materiale *e* rappresentazione [...]»⁶⁵. Questa ridefinizione teorica che dobbiamo al Novecento ha anche permesso di vedere «come, nel passato, più che la vita a far da modello per il teatro (e per le altre arti), sia stato invece proprio il teatro, insieme alle altre arti, a fornire modelli alla vita (quotidiana e non), funzionando insomma- secondo la nota formula di Jurij Lotman- da sistema modellizzante secondario»⁶⁶. Così Marc Fumaroli, in un testo ancora oggi pieno di suggestioni, ricorda come, a partire dal Rinascimento, l'interpretazione drammatica, praticata nelle scuole e nei collegi gesuitici «era il cardine centrale della genesi di una *persona* sociale, di un *Io* eloquente, adatto al dialogo vivo con l'altro»⁶⁷.

Apprendistato teatrale e apprendistato oratorio viaggiarono per lunghissimo tempo di pari passo, senza scissione alcuna tra parola e scrittura, e la retori-

⁶⁵ DE MARINIS 1987, n.8, p. 32.

⁶⁶ DE MARINIS 1987, p. 33.

⁶⁷ FUMAROLI 1990, pp. 14-15: il riferimento è nella "Prefazione".

ca, nell'Atene del V secolo come nell'Italia umanistica del XIV secolo, ha avuto sempre la funzione di naturale mediazione tra sapere dei libri e dialogo vivo. «Il teatro» – allora – «è vestibolo dove la parola diventa atto e si prepara ad affrontare i rischi» e aggiungerei le gioie «del gran teatro del mondo»⁶⁸.

*Ringraziamento*⁶⁹

Orazio

*Non ad altri che à me tocca per ogni ragione a farvi il ringraziamento, Nobilissimo Auditorio, poiche alli altri, come havete venduto, le loro cose sono finite in disgratie ma à me le disgratie (posso dire) sono terminate in consolazioni, così avviene a chi hà pazienza, & e a chi caccia le lepri con il carro; questo dir voglio acciò conosciate che **queste nostre faccie buffonesche sono in gran parte più che saggi documenti**; poiche oltre le già accennatevi da questi Comici, impareranno gl'inaveduti servitori, & ambasciatori d'amore havere, come di certo, l'occhio al fine à loro preparato (...) Bastasi per hora, che piaga antiveduta assai meno duole. State sani.*

IL FINE

Bibliografia

Documenti

AVVISI BARB. 6341

Avvisi di Roma per l'anno 1608, Bibl. Ap. Vat., ms. Barb. Lat. 6341, c. 19v.

GESUITICO 211

Vita di Olimpia Maidalchini, Bibl. Naz. Roma, ms. Ges. 211, cc. 171-211.

FONDO S. PANTALEO 44

Miscellanea dell'Accademia degli Umoristi, Bibl. Naz. Roma, ms. S. Pantaleo 44.

Testi e Studi

ALEANDRO 1611

Aleandro Girolamo, *Sopra l'impresa de gli Accademici Humoristi Discorso di Girolamo Aleandro detto nella stessa accademia l'Aggirato da lui in tre lezioni pubblicamente recitato*, Roma 1611.

ANGELINI 1961

Angelini Franca, "Ridicolosa", in *Enciclopedia dello Spettacolo*, VIII, Roma 1961.

ANGELINI 1975

Angelini Franca, *Il teatro barocco*, Bari 1975.

⁶⁸ FUMAROLI 1990, p. 18.

⁶⁹ GATTICI 1624, e GATTICI 1628, pp. 70-72.

ARRIGHETTI 1960

Arrighetti Graziano, *Epicuro. Opere*, Torino 1960.

BATTAGLIA 1991

Battaglia Salvatore, *Grande Dizionario della Lingua italiana*, VI, Torino 1991.

BRICCIO 1614

Briccio Giovanni, *La Tartarea Commedia Infernale di Giovanni Briccio Romano. Dove con nuova. E dilettevole compositione si mostra la virtù acquistarsi per sola opera di disaggio, e fatica*, Viterbo 1614.

BOUCHARD 1976

Bouchard Jean-Jacques, *Le Carnaval à Rome en 1632*, in Id., *Journal*, Torino, 1976

CAPRIN 1907-1908

Caprin Giulio, "La Commedia Ridicolosa nel secolo XVII", *Rivista Teatrale Italiana* 12, 1907-1908, pp. 75 ss.

CAPRIN 1908-1909

Caprin Giulio, "La Commedia Ridicolosa nel secolo XVII", *Rivista Teatrale Italiana* 13, 1908-1909, pp. 207 ss.

CARANDINI 1990

Carandini Silvia, *Teatro e spettacolo nel Seicento*, Bari 1990.

CARUANA, VIOLA 2018

Caruana Fausto, Viola Marco, *Come funzionano le emozioni*, Bologna 2018.

CASTELLI 1641

Castelli Ottaviano, *Il Favorito Del Principe Drama Heroicomico, Boscareccio. Di Ottaviano Castelli Spoletino. Recitata in musica nella Città di Roma l'anno 1639. Nel Palazzo dell'Illustriss. & Excellentiss. Sig.ambasciator di Francia. All'Eminentiss. E Reverendiss. Sig. il Signore Cadr.Riscigliu*, Roma 1641.

CIANCARELLI 2008

Ciancarelli Roberto, *Sistemi teatrali nel Seicento. Strategie di comici e dilettanti nel teatro italiano del XVII secolo*, Roma 2008.

CIANCARELLI 2014

Ciancarelli Roberto, *Teatri di Maschere. Drammaturgia del comico nella Roma del Seicento*, Roma 2014.

CIPOLLA 2009

Cipolla Carlo Maria, *Storia economica dell'Europa pre-industriale*, Bologna 2009.

DANCHIN 1978

Danchin Antoine, "Emozione/Motivazione", in *Enciclopedia UTET*, XV, Torino 1978.

DBI

Dizionario Biografico degli Italiani, Roma 1960.

DE MARINIS 1987

De Marinis Marco, "Attraverso lo specchio: il teatro e il quotidiano", *Biblioteca Teatrale*, 1987, pp. 19-44.

DE MARINIS 2008

De Marinis Marco, *Capire il Teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Roma 2008.

DI CEGLIE 1997

Di Ceglie Roberto, "Dialogo sopra la Poesia Drammatica di Ottaviano Castelli", *Studi Secenteschi* 38, 1997, pp. 319-326.

DI MURO 1999

Di Muro Noemi, "Il teatro di Giovan Battista Ricciardi (1623-1686). Il linguaggio comico di Trespolo", in *Biblioteca Teatrale* 49-51, 1999, pp. 145-193.

EdS

Enciclopedia dello Spettacolo, 9 voll. con aggiornamenti, Roma 1954-1962.

FAGIOLO, CARANDINI 1977-1978

Fagiolo Maurizio, Carandini Silvia, *L'effimero barocco. Strutture della festa nella Roma del 600*, voll. I-II, Roma 1977-1978.

FANUCCI 1601

Fanucci Camillo, *Trattato di tutte l'opere pie dell'alma città di Roma. Composto dal sig. Camillo Fanucci senese*, Roma 1601, pp. 416-417.

FRANCHI 1988

Franchi Saverio, *Drammaturgia Romana, repertorio bibliografico cronologico dei testi drammatici pubblicati a Roma e nel Lazio, Secolo XVII*, Roma 1988.

FRANCHI 1997

Franchi Saverio, *Drammaturgia Romana, II: 1701-1750*, Roma 1997.

FUBINI 1984

Fubini Enrico, *Musica e pubblico dal Rinascimento al Barocco*, Torino 1984.

FUMAROLI 1990

Fumaroli Marc, *Eroi e Oratori. Retorica e drammaturgia secentesche*, Bologna 1990.

GATTICI 1624

Gattici Francesco, *Le Disgratie di Burattino; Comedia ridicolosa e buffonesca del Sig. Francesco Gattici*, Venezia 1624.

GATTICI 1628

Gattici Francesco, *Le Disgratie di Burattino; Comedia ridicolosa e buffonesca del Sig. Francesco Gattici Dedicata all'Ill. Pittore il Sig. Cavalier Giosepe Cesari d'Arpino. Da Mauritio Bona*, Roma 1628.

GENETTE 1972

Genette Gérard, *Figure III. Discorso nel racconto*, Torino 1972.

GOLEMAN 1999

Goleman Daniel, *Intelligenza emotiva*, Milano 1999.

GUERRINI 1628

Guerrini Francesco, *Gl'innocenti querelati*, Roma 1628.

HAUSER 2001

Hauser Arnold, *Storia sociale dell'Arte*, II, Torino 2001.

MAIDALCHINI 1627

Maidalchini Francesco, *L'innocente Principessa*, Roma 1627.

MAIDALCHINI 1631

Maidalchini Francesco, *Gl' Amanti Schiavi, Comedia Ridicolosa, o più tosto, Capriccioso Chiribizzo*, Orvieto 1631.

MAIDALCHINI 1638

Maidalchini Francesco, *Elimanto Prencipe di Cipro Tragicommedia del Signor Marchese Cinthio Aldimachio da Friama, Accademico Eteroclito. Tradotta nella nostra lingua da Arcadio Berlinzi, da Città di Castello*, Bracciano 1638.

MANDOSIO 1678-1692

Mandosio Prospero, *Biblioteca Romana seu Romanorum Scriptorum centuriae*, voll. I-II, Romae 1678-1692.

MARCHESE 1983

Marchese Angelo, *L'officina del racconto*, Milano 1983.

MARITI 1978

Mariti Luciano, *Commedia ridicolosa. Comici di professione, dilettanti, editoria teatrale nel Seicento. Storia e Testi*, Roma 1978.

MARITI 1983

Mariti Luciano, "Esercizio d'attore nel Seicento. Giovanni Briccio &C.", in *Scritti in onore di Giovanni Macchia*, II, Milano 1983.

MARITI 2013

Mariti Luciano, "Teatro pubblico a pagamento e Comici improvvisatori. Con un "Campionario" di documenti inediti", *Teatro e Storia* 34, 2013, pp. ???

MONTAIGNE 1972

de Montaigne Michel, *Viaggio in Italia*, prefazione di G.Piovene, traduzione di A.Cento, Bari, 1972

MOLINARI 1999

Molinari Isabella, "Il teatro di Salvator Rosa", in *Biblioteca Teatrale* 49-51, 1999, pp. 195-248.

NARDONE 2018

Nardone Jean-Luc, *La Miscellanea dell'Accademia degli Umoreisti (Ms.San Pantaleo 44) de la Bibliotheque Nationale de Rome: sur les notions d'oeuvre collective et d'oeuvre collectif au XVIIe siecle*, Le Verger-bouquet XIII, 2018.

PAGANI 1623

Pagani Matteo, *Dialogo della Vigilanza di Matteo Pagani Romano, Achademico Unito, Detto Il Vigilante, nel quale si mostra quanto sia utile à ogn'uno abbracciare la Virtù, & fuggire L'otio; & si dichiara il presente stato con la Derivatione del Campidoglio. Opera assai curiosa dedicata al Molto Ill. Sig. Il*

- Sig. Cavaliere Giuseppe Cesare D'Arpino, Roma 1623.
- PAGANI 1626
Pagani Matteo, *La selva incantata*, Roma 1626.
- PALLINI 2001
Pallini Lorenza, "Antropologia del Mago", in *Biblioteca Teatrale* 59-60, 2001, pp. 11-42.
- PANDOLFI 1955
Pandolfi Vito, *La Commedia dell'arte. Storia e testi*, II, Firenze 1955.
- PASSERI 1772
Passeri Giovan Battista, *Vite de' Pittori, Scultori ed architetti che anno lavorato in Roma morti dal 1641 fino al 1643*, Roma 1772 (ristampa anastatica: Bologna 1976).
- POLTRONIERI 1795
Poltronieri Ottavio Maria, *Elogio del Nobile e Pontificio Collegio Clementino di Roma*, Roma 1795.
- POVOLEDO 1975
Povoledo Elena, "Gian Lorenzo Bernini, l'elefante e i fuochi artificiali", *Rivista italiana di musicologia* 10, 1975, pp. 504-505.
- QUADRIO 1739
Quadrio Francesco Saverio, *Della Storia e della Ragione d'Ogni Poesia*, Bologna 1739.
- RIPA 1593
Ripa Cesare, *Iconologia, ovvero descrizione dell'imagini universali cavate dall'antichità et da altri luoghi da Cesare Ripa Perugino, opera non meno utile, che necessaria à Poeti, Pittori, Scultori, per rappresentare le virtù, vitij, affetti, et passioni humane*, Roma 1593.
- ROSA, RICCIARDI 1939
Rosa Salvatore, *Lettere inedite di Salvator Rosa a G. B. Ricciardi*, a cura di A. De Rinaldis, Roma 1939.
- ROTTGEN 2002
Rottgen Herwarth, *Il Cavalier Giuseppe Cesari D'Arpino*, Roma 2002.
- SEGRE 1983
Segre Cesare, *Avviameto all'analisi del testo letterario*, Torino 1983.
- TAMBURINI 2006
Tamburini Elena, "Ut Theatrum Ars. Gian Lorenzo Bernini attore e autore", *Culture Teatrali* 15, 2006, pp. 67-108.
- TAMBURINI 2009
Tamburini Elena, "Dietro la scena: Comici, Cantanti e Letterati nell'Accademia Romana degli Umoristi", *Studi Secenteschi* 50, 2009, pp. 89-112.
- TAMBURINI 2012

Tamburini Elena, *Gian Lorenzo Bernini e il teatro dell'Arte*, Firenze 2012.

TEATRO E NEUROSCIENZA 2008

Culture Teatrali. Studi, interventi e scritture sullo spettacolo 16, 2008.

ZORZI, GIROTTA 2004

Zorzi Marco, Girotto Vittorio, *Fondamenti di psicologia generale*, Bologna 2004.

Mercuzio non vuole morire: la gioia di un personaggio in fuga dal suo destino

Lucia Bottinelli

ABSTRACT: This paper presents “*Mercuzio non vuole morire – la vera tragedia in Romeo e Giulietta*” by Compagnia della Fortezza di Volterra and its relationship with the soundtrack by the composer of the company, Andrea Salvadori. After a short introduction about Compagnia della Fortezza and the work of Armando Punzo, we intend to demonstrate how Salvadori’s music follows what happens on the scene and helps to give a sense to the growth of Mercuzio (main character of the play) on his journey in search for joy.

1. Teatro Carcere, la Compagnia della Fortezza e la poetica di Armando Punzo

1.1. Teatro Carcere.

La Compagnia della Fortezza, diretta dal regista e drammaturgo Armando Punzo, è costituita interamente da detenuti-attori, reclusi presso il carcere maschile di massima sicurezza di Volterra; l’esperienza, dunque, appartiene al filone del Teatro Carcere, che include tutte quelle attività teatrali che, dagli anni Ottanta, vengono promosse in istituti di reclusione che accolgono minori o adulti di entrambi i sessi. L’esperienza è riconducibile appieno a una delle tante forme teatrali esistenti, poiché in essa vengono coinvolti attori e compagnie dirette da registi e prevede drammaturgie e realizzazioni sceniche destinate a degli spettatori. La sua particolarità è rappresentata, tuttavia, dal contesto entro la quale si realizza e, perciò, le vengono attribuiti significati ulteriori. Il detenuto che si fa attore, infatti, non è paragonabile all’attore professionista, che esercita la teatralità come mestiere: l’attore in carcere è sottoposto a condizioni che limitano e restringono la libertà dell’individuo ed egli è, dunque, portatore di trascorsi

che lo distanziano certamente dal professionista, o dall'amatore che si avvicina al teatro da "uomo libero". Il Teatro Carcere – benché non sia lontanamente competitivo all'interno del sistema teatrale – ha un ruolo molto importante per la società, a due livelli: da un lato, «esprime qualità sul piano artistico»¹ e, dall'altro, «occupa un ruolo fondamentale nell'ambito del *welfare* culturale e sociale»². Entro questo panorama, l'esperienza della Compagnia della Fortezza è indicata come esperienza pilota, in quanto dall'inizio dell'attività di Armando Punzo presso il carcere di Volterra l'esperienza del laboratorio teatrale in carcere si è stabilizzata e viene portata avanti secondo una logica continuativa anche presso altri istituti penitenziari italiani.

1.2. *La Compagnia della Fortezza e la poetica di Armando Punzo.*

Armando Punzo opera nel carcere di massima sicurezza di Volterra dal 1989, per portare avanti la sua poetica e il suo lavoro artistico, che non è teatroterapia o attività trattamentale ma semplicemente *teatro*: infatti, sostiene Punzo, è dalla pratica artistica stessa che si giunge ad avere benefici sulla persona, attraverso la cultura e l'esplorazione teatrale, in modo naturalmente conseguente. Il detenuto (e si legga: l'uomo) può ottenere benefici dal teatro usandone il linguaggio per tentare di modificare la realtà, cercando in essa nuove potenzialità. Questo è possibile, per il regista, utilizzando il teatro come "reagente" per tentare di produrre una *metamorfosi* della realtà, per cercare di «cancellare il carcere» e «far morire a se stessi»³ i detenuti (e, di riflesso, gli spettatori), ossia per mutare l'idea che hanno di sé e dell'impossibilità di essere "altro" da ciò che sono stati. Metamorfosi e trasformazione: due termini che, nella loro etimologia, indicano il passaggio da una forma a un'altra, un *attraversamento* che conduce *oltre* qualcosa di già dato e stabilito; e se la forma è la realtà, è la struttura chiusa del carcere, è lo *status* del detenuto che non può cambiare, è lì che deve intervenire il teatro per cercare nuove strade, come unico mezzo in grado di attuare un cambiamento. Ecco allora come il *Mercuzio* può essere considerato lo spettacolo emblematico della produzione della Compagnia della Fortezza: perché, nell'atto di negazione della propria morte, il personaggio si ribella alla realtà che gli è stata imposta dall'autore Shakespeare e che si reitera nel tempo senza possibilità di scampo, attuandone una completa trasformazione.

¹ BILLI, VALENTI 2014, p. 5.

² BILLI, VALENTI 2014, p. 5.

³ PUNZO 2015.

2. Il “progetto Mercuzio” e lo spettacolo in carcere

2.1. Il “progetto Mercuzio”.

Il *Mercuzio* è lo spettacolo più “sperimentale” della Compagnia della Fortezza, non tanto per quanto concerne la rappresentazione in sé, che rientra appieno nello stile di Punzo e della compagnia, quanto per il “progetto” entro il quale è stato concepito: un progetto di dimensioni molto vaste che ha coinvolto non solo gli attori della Compagnia della Fortezza, ma anche i cittadini di Volterra e di tutta Italia. Dopo la prima rappresentazione del 2011, in carcere, dal titolo *Romeo e Giulietta – Mercuzio non vuole morire*, vengono infatti attivati laboratori e realizzate installazioni, azioni collettive, mostre e altri eventi per le strade di Volterra e di altre città, trasformate nella “bella Verona”, dando vita a un evento teatrale di massa che si conclude nel 2012, con la realizzazione di *Mercuzio non vuole morire – La vera tragedia in Romeo e Giulietta*. Ma quali sono le ragioni che hanno spinto il regista Armando Punzo a realizzare un evento di questo tipo? Per rispondere a tale domanda è necessario porsi una seconda: chi è Mercuzio? Mercuzio è, nella lettura della compagnia, incarnazione del sogno, della poesia e della fantasia: della possibilità della mente di divagare e di immaginare altre realtà; è colui che, con la morte prematura, scatena la “vera tragedia” in *Romeo e Giulietta*, mero espediente utilizzato da Shakespeare per innescare il meccanismo drammatico:

L’autore ha voluto fortemente questo personaggio, che non esiste nelle fonti, ma poi non ha avuto il coraggio di pensare che un poeta potesse sopravvivere e cambiare la storia. E questa è anche la nostra tragedia: sembra che non si possa determinare la nostra vita. A Mercuzio, a noi, piacerebbe interrompere la necessità del sacrificio⁴.

Rifiutando di morire (e questo rifiuto avviene, durante lo spettacolo, in apertura della rappresentazione, dando così modo alla “storia” di avere un corso diverso) Mercuzio blocca il meccanismo ingranato da Shakespeare che vede perire con il giovane anche la poesia, trasformando la vicenda romantica in catastrofe e può così continuare a trasformare e trasfigurare la realtà con l’arte, diventandone simbolo. Per compiere tale ribellione, però, è necessario l’aiuto di chi è disponibile a diventare suo “compagno di strada”. Nella finzione della scena, i compagni di Mercuzio sono autori già frequentati dalla compagnia che si affiancano alle parole di Shakespeare in un *collage* drammaturgico e, nella realtà, sono tutti coloro che decidono di non lasciarlo morire aderendo al progetto e lasciandosi coinvolgere nei laboratori e attivamente durante le rappresentazioni: «Nella drammaturgia c’era una posta: se avessimo trovato amici, Mercuzio sa-

⁴ MARINO 2012.

rebbe vissuto. Se non avessimo trovato amici, sarebbe morto»⁵. Grazie all'aiuto di questi "amici", Mercuzio raggiungerà la gioia cui mira, felice di essere riuscito a mantenere vivo il mondo che rappresenta.

2.2. Struttura dello spettacolo.

Lo spettacolo appartiene alla tradizione del Nuovo Teatro, di cui presenta tutti gli aspetti caratterizzanti e, in particolare, la costruzione anti-narrativa e per frammenti. Questa premessa è necessaria per comprendere appieno la struttura del *Mercuzio*, che è permeato da un'atmosfera onirica, ipnotica alle volte, che contagia tanto scenografie e costumi, quanto musiche e testi. Il susseguirsi di episodi e quadri procede per asindetì: le scene rappresentano momenti conclusi in se stessi e il passaggio dall'una all'altra avviene in modo fluido.

2.3. Drammaturgia testuale.

La drammaturgia testuale del *Mercuzio* è il risultato di un *collage* che utilizza sì il testo "Romeo e Giulietta", ma solo come pretesto: esso viene infatti de-costruito e integrato. Per emergere, Mercuzio ha bisogno di altri testi e di altri autori, perché ne venga ricostruito un ipotetico vissuto; così, i brani che compongono il *collage* sono tratti da opere diverse tra loro, ma accomunate dalla volontà degli autori di resistere all'esistente e di immaginare una realtà diversa; su tutti, prevale Majakovskij, quasi *alter ego* di Mercuzio; si trovano poi estratti dai testi di Pessoa, Goethe, Calvino, Rostand, ma anche da trattati di critica d'arte e frammenti poetici. Nel *Mercuzio* viene adottata un'impostazione non dialogica: gli attori comunicano attraverso brevi monologhi o battute monologanti; tale scelta deriva dal bisogno della compagnia di attuare uno scambio e un'interazione con il pubblico. Ciò, tuttavia, non può avvenire tramite un dialogo tra gli attori, ma solo mediante una sorta di "dialogo frontale" rivolto agli spettatori, che vengono così coinvolti e inclusi nella comunicazione.

2.4. Corporeità e scenografia.

In *Mercuzio* c'è un'esplosione di colore e di scenografia, di costumi e di oggetti di scena per evidenziare l'aspetto onirico e fantastico del personaggio ma anche per portare avanti l'idea di cancellazione del carcere che si estende a tutti gli elementi della scrittura scenica. Nel caso dei costumi, l'occultamento avviene a livello dei corpi dei detenuti-attori, per sottrarre alla scena e alla curiosità del

⁵ PUNZO 2016.

pubblico il detenuto e mostrare invece l'attore, l'individuo, sempre in direzione del "morire a se stessi".

2.5. Personaggi.

Più che di personaggi, nel *Mercuzio* è opportuno parlare di "figure", generalmente create *ex novo*; questo, per le modalità impiegate nella costruzione della drammaturgia, realizzata, come visto, collazionando diversi testi. Può accadere così che un personaggio, ad esempio, Mercuzio, pronunci battute originariamente assegnate a Romeo, ma anche a Riccardo III, sconfinando in altri testi del medesimo autore, o recitando addirittura testi e poesie di altri autori. Non sono presenti protagonisti, ma vi è una sorta di distribuzione "democratica" delle parti: benché il regista, che interpreta Mercuzio, si riservi una presenza costante sulla scena, lo spettacolo risulta essere un'opera corale, dove il *gruppo* di attori si muove sulla scena senza che alcuno prevalga sull'altro.

2.6. L'adesione del pubblico.

Il caso del *Mercuzio* rappresenta il massimo grado di apertura della compagnia nei confronti del pubblico che viene addirittura "arruolato" tra le schiere che combattono contro la morte di Mercuzio e di ciò che rappresenta. Il coinvolgimento del pubblico permette la creazione di una "comunità" temporanea che, partecipando alla "scrittura scenica" dello spettacolo, consente una riscrittura collettiva del finale, ed emblematica è la macchina da scrivere utilizzata spesso da Punzo-Mercuzio durante lo spettacolo: solo aderendo al grido di Mercuzio "non voglio morire" è possibile portare avanti un discorso che vada oltre la fine tragica e improvvisa del personaggio in *Romeo e Giulietta* e si trasformi in "nessuno vuole morire".

2.7. Morire a se stessi per non morire alla vita.

L'idea di Mercuzio che non vuole morire nasce dalla convinzione che sia importante trovare testi, poeti, artisti, ma anche uomini e donne, bambini, corpi e parole che facciano resistenza alla tentazione della morte, all'accettazione dell'esistente⁶.

L'accettazione dell'esistente cui Armando Punzo si riferisce è l'abbandono ai ruoli imposti dalla società, il soccombere a pregiudizi ed etichette assegnate

⁶ PUNZO 2012.

senza possibilità di rivalutazione; tutto ciò si combatte con il «morire a se stessi»⁷, azione necessaria *in primis* per darsi l'occasione di mettersi in discussione e per contrastare quanto di negativo abbiamo dentro, per immaginarsi altro; *in secundis* per uscire dalla "biografia" che non sempre ci si è scelti, e che spesso deriva da condizioni esterne.

3. La musica in Mercuzio non vuole morire: un accompagnamento costante per il percorso verso la gioia

3.1. Andrea Salvadori e il metodo compositivo.

Andrea Salvadori è compositore ufficiale e musicista della Compagnia della Fortezza, con la quale collabora stabilmente dal 2008. Tra i riconoscimenti ottenuti, è importante ricordare il premio Ubu che gli è stato assegnato per il miglior progetto sonoro e musiche originali in *Beatitudo*, ultima produzione della compagnia del 2018.

I brani di Salvadori nascono in carcere, durante le fasi di laboratorio e durante le prove; data la modalità compositiva così a stretto contatto con il progredire della costruzione della scrittura scenica, per stessa definizione di Salvadori, «musica e drammaturgia sono gemelle»⁸. Lo stretto legame tra l'una e l'altra permette una lettura univoca dei due elementi, così che l'uno è di supporto all'altro, tanto più che la musica è sempre presente durante tutta la durata degli spettacoli della Compagnia. Nei brani compare in modo preminente il pianoforte. Questo perché è l'unico strumento presente in carcere, che può dunque essere suonato da Salvadori durante gli incontri di teatro. Una volta abbozzata la melodia, o composta definitivamente, il musicista registra poi i brani che saranno riprodotti durante lo spettacolo utilizzando sia strumenti reali che strumenti digitali. In questo modo può eseguire dal vivo quei pezzi che hanno bisogno del solo pianoforte e, anche, riprodurre brani articolati e complessi, comprensivi di altri strumenti.

3.2. La sonorità e la musica in Mercuzio.

La sonorità ricercata e ricreata dalla Compagnia della Fortezza si fa portatrice di significato drammaturgico e, contemporaneamente, contribuisce all'occultamento del carcere, avvolgendo il pubblico in un'atmosfera immersiva. I brani presenti nel *Mercuzio* aiutano a creare l'atmosfera corrispondente alla situazio-

⁷ PUNZO 2013, p. 45.

⁸ SALVADORI 2019 (vd. Appendice).

ne drammatica e vengono usati per accrescere l'evanescenza del testo; a livello funzionale, la musica è utilizzata come mezzo per evidenziare un cambio di scena o come *colpo di macchina* per spostare l'attenzione da un'azione a un'altra: ogni qualvolta cambia la musica, si introduce un nuovo personaggio oppure cambia la situazione drammatica. È grazie a questo tappeto sonoro continuo che le sensazioni dello spettatore vengono "orientate" nella decodifica dello spettacolo. Infine, quasi tutti i brani sono originali, composti ed eseguiti da Salvadori, ma vi è anche l'inserito di alcuni estratti ricavati da opere pre-esistenti.

3.3. *La ricerca e l'ottenimento della gioia: un lungo viaggio.*

Lo spettacolo, pur essendo composto da diversi quadri dotati di senso autonomo, prevede un *climax* ascendente che porta dalla decisione di Mercuzio di opporsi alla morte, attraverso la ricerca di "compagni di strada" letterari e reali, al punto di tensione massimo rappresentato dall'adesione di questi compagni alla sua idea di ribellione, che gli permetterà di raggiungere la gioia di poter "essere altro" e continuare a vivere. Questa progressione è evidenziata dalla musica che segue le azioni sceniche e le parole degli autori, rafforzandone il significato. Si riportano di seguito esempi concreti che dimostreranno quanto esposto.

3.4. *Esempio 1: il Tango delle spade.*

All'entrata del pubblico nel cortile del carcere, luogo della rappresentazione, Salvadori suona dal vivo il "Tango delle spade", brano incalzante e coinvolgente che accompagna la ribellione di Mercuzio che, duellando con Tebaldo, non si lascia trafiggere, modificando la storia; il brano viene suonato ininterrottamente per trenta minuti, sinché anche l'ultimo spettatore ha preso posto. L'andamento musicale è funzionale nel mostrare la concitazione del duello; il tempo è ternario e la ritmica è molto marcata (appunto per dare cadenza alla "danza" degli attori); la circolarità continua del brano assolve ottimamente alla funzione di sottofondo.

3.5. *Esempio 2: La bella Volterra.*

Nel corso dello spettacolo, la musica si fa più o meno festosa, più o meno ritmata, più o meno onirica in base alla situazione e all'evolversi dello stato d'animo di Mercuzio: quando il personaggio si trova in difficoltà e quando crede di non poter sfuggire al suo destino o quando vengono rappresentati i momenti tragici legati al reale, come la sfilata degli abitanti di Verona, rappresentati da

spettatori con la mano guantata di rosso guidati da Lady Macbeth, incarnazione della colpa, la musica diviene pesante, plumbea, vibrante. Nella versione in teatro, in questa scena, risuonano i violoncelli de “La bella Volterra”, lievemente stonati e in tonalità minore, che accompagnano il corteo e il monologo di un attore che recita il prologo di Romeo e Giulietta, chiara accusa nei confronti di chi ha causato le morti nella tragedia.

3.6. Esempio 3: il Tema di Ulisse.

Nella scena delle “Giuliette nella cripta” viene riprodotto il “Tema di Ulisse”, una melodia dolce, malinconica, che fa da sottofondo alle parole nostalgiche della balia; il brano evoca un’atmosfera sognante, sommessa, ipnotica. Il pianoforte, dal timbro ovattato, contribuisce a dare un senso di vaghezza e di sospensione al monologo della nutrice.

3.7. Esempi 4 e 5: “vittorie” e “sconfitte” di Mercuzio.

Si nota una netta distinzione tra i brani che accompagnano le “vittorie” e quelli che seguono invece le “sconfitte” di Mercuzio. I primi sono permeati da un’atmosfera di sogno, esternazione ed emanazione del carattere etereo e poetico del personaggio stesso, trasmessa da strumenti come glockenspiel, celesta, carillon, armonium; i secondi, invece, sono pezzi dominati da note gravi, da archi e da strumenti bassi.

Un esempio di “vittoria” è rintracciabile nella scena del combattimento tra Cyrano e gli spettatori. In questo caso, con il “Tema di Cyrano”, si ha un primo avvicinamento del pubblico a Mercuzio: gli spettatori, dopo essere stati coinvolti in azioni dal risvolto negativo, sono ora chiamati a “combattere” con Mercuzio-Cyrano che, malgrado appaia loro sfidante, in realtà li chiama a battersi con lui per la sua causa. L’azione, scherzosa e ilare, è evidenziata e resa tale proprio dalla musica marziale, scanzonata, saltellante e leggera, dall’andamento popolare.

Quando Mercuzio pare avere perso le speranze, quando la realtà sembra insormontabile, accade che il personaggio si lasci cadere. Queste cadute sono sonorizzate da garriti di rondine distorti sino a sembrare grida di arpie. La scelta del suono, afferma Salvadori, è dovuta al fatto che le rondini sono l’unico animale che entra in carcere⁹. Solitamente associate a qualcosa di positivo, di festoso, distorte in questo modo sembrano urla di dolore, che ben accompagnano il sentimento di sconfitta che colpisce Mercuzio (e, verrebbe da aggiungere, gli

⁹ SALVADORI 2019 (vd. Appendice).

abitanti del carcere di Volterra). Mentre Mercuzio si abbandona alla disperazione, accompagna la scena il brano “Tema dell’Alchimista”, dominato da un violoncello basso, da un minaccioso e orientaleggiante pianoforte e dall’aggiunta del verso delle rondini/arpie riverberate, e trasmette alla perfezione il senso di pericolo incipiente che aleggia sul personaggio.

3.8. Esempio 6: La gioia di Mercuzio.

Agli stridii distorti delle rondini fanno da contraltare le urla di gioia dei bambini registrate e riprodotte durante l’esecuzione del brano “La gioia di Mercuzio”, che risuona alla fine del percorso, nel momento in cui Mercuzio raggiunge l’apice della propria gioia: è con il rifiuto della morte e con l’adesione degli spettatori alla sua ribellione che riesce a trovare appagamento. È nel grido “non voglio morire”, ripetuto tanto dagli attori, quanto dagli spettatori, che la comunione di intenti si esplicita: dopo aver partecipato al dolore di Mercuzio e dopo averne attraversato la fase di ribellione, gli spettatori approdano con lui alla decisione finale di riscrivere la storia, di far in modo dunque che cultura, arte e bellezza possano salvare la poesia. “La gioia di Mercuzio” è un brano tanto semplice quanto geniale, costruito sulla reiterazione di uno schema armonico-melodico quasi sempre uguale, su cui vi è un impressionante incremento di intensità: a livello di orchestrazione (suona dapprima un piano, al quale si aggiungono gli archi), a livello contrappuntistico (più linee melodiche si sovrappongono, producendo un sovraccarico sonoro e un aumento di dinamica) e a livello agogico (ossia vi è un continuo incremento progressivo di velocità). La circolarità pressoché perpetua dell’elemento armonico-melodico, accoppiata all’incremento di intensità, crea un’onda di energia che cresce sempre di più col progredire del brano e che funge da catalizzatore ultimo per l’emozione degli attori e degli spettatori. Il momento di comunione si realizza non solo grazie alla musica, ma anche grazie al trasbordo degli spettatori dallo spazio del pubblico allo spazio scenico, evidenziato anche dall’apertura dei libri che gli spettatori portano con sé, che si trasformano in scudi simbolici a difesa degli orrori della realtà. In un vertiginoso crescendo, musica e testo recitato fanno a gara per contagiare gli animi dei presenti e unirli nel sentimento di gioia, sonorizzato da violini virtuali che raggiungono note acutissime. L’ultima battuta di Mercuzio recita: «bisogna/ strappare la gioia ai giorni venturi! / In questa vita non è difficile morire. / Vivere è di gran lunga più difficile!». La gioia dei giorni futuri dei versi di Majakovskij diviene raggiungibile per la compagnia usando l’arte come arma per combattere la realtà e, nello spettacolo, Mercuzio riesce a ottenerla. Attraverso questo brano, egli esprime la propria felicità di personaggio che è riuscito a modificare il suo destino; di entità simbolica che trova dei “compagni

di strada” che ne impediscono la morte e che gli danno nuove possibilità, permettendo così alla poesia di continuare a vivere nel mondo. Così, il “non voglio morire” gridato in comunione, diviene il desiderio del detenuto che non vuole morire, detenuto in quanto uomo e, quindi, diventiamo noi che non vogliamo morire, non in senso fisico, ma ideale e mentale (non morire nell’apatia, nella routine, nel dimenticatoio: essere, insomma, vivi a se stessi e agli altri); queste sono le sfaccettature e le declinazioni della gioia di Mercuzio.

3.9. Esempio 7: Il volo.

In conclusione, dopo aver raggiunto questo apice, Mercuzio si rivolge alla nuova comunità appena creata, composta da attori e spettatori, di detenuti e di “uomini e donne liberi” pronunciando, sulle dolci note pianistiche del brano “Il volo”, una battuta di Miranda da *La Tempesta* di Shakespeare, in cui la fanciulla ammira un nuovo mondo che si apre ai suoi occhi. Lo spettacolo è concluso, la storia di Mercuzio è stata riscritta: egli è riuscito non solo a sfuggire al proprio destino, alla propria morte, ma è anche riuscito a creare una nuova realtà, un nuovo mondo che si riconosce nella sua gioia e nella sua nuova nascita.

4. Conclusione

Nel processo che porta dalla sofferenza di Mercuzio alla sua gioia, la musica pervasiva di Salvadori ha un ruolo cruciale: attraverso *pattern* tematici e sonorità ricercate e indirizzate a suscitare determinate reazioni, essa accompagna lo spettatore durante tutto lo spettacolo, guidandolo in un turbinio di emozioni, sino a sfociare nella festosità del finale che diviene emblema dell’espressione della gioia del personaggio e, per estensione, della fuga da un destino ineluttabile. Gemella della scrittura drammaturgica, la musica diviene elemento di esegesi spettacolare, che permette allo spettatore di comprendere ciò che accade in scena, legandosi a testo e azioni. Con il brano “La gioia di Mercuzio” si esplicano a livello sonoro quel sodalizio e quell’adesione tra pubblico e attori che, visivamente, si hanno nel trasbordo dalla platea allo spazio scenico, adesione che porta in modo festivo all’immaginazione di un nuovo mondo possibile, dove viene data la possibilità di vivere una realtà diversa, per andare contro l’idea che

l’uomo non può che essere una cosa sola, che non può cambiare, che non c’è possibilità, non può mutare, non può veramente agire, non può veramente intervenire e modificare il suo status. [...] Lì dentro, con la Compagnia della Fortezza, è avvenuto un piccolo miracolo: si ha la percezione concreta che possa accadere qualcosa, che ci sia un’altra possibilità¹⁰.

¹⁰ PUNZO 2011, p. 126.

Appendice. Intervista ad Andrea Salvadori (10 maggio 2019)

D. Da quanto lavora con la Compagnia della Fortezza?

R. È una domanda alla quale devo rispondere in due momenti; io sono nato a Volterra e quindi ho conosciuto la Compagnia della Fortezza da giovanissimo, per una serie di motivi; subito dopo il liceo io lavoravo così, a perditempo, in una struttura pubblica che sostanzialmente noleggiava attrezzature video, audio... e la Compagnia della Fortezza, che era già attiva da qualche anno, veniva a chiederci questa attrezzatura. Quindi ho conosciuto la Compagnia a quel tempo, quando avevo diciotto o diciannove anni e ho cominciato a lavorare con loro nel 1997. Non solo come compositore, nel senso che io ero già musicista ma mi affacciavo alla composizione per il teatro in quegli anni: a quel tempo, prevalentemente, lavoravo con Armando (Punzo, ndr) all'immagine. Infatti c'è una pubblicazione del '98, un CD-rom con una serie di video di cui ho curato la regia; mi interessava anche quell'aspetto. Io mi sono sempre affacciato anche ad altre discipline perché ho sempre avuto l'idea di creare una sorta di *factory*, una struttura che lavorasse un po' in tutte le discipline, sin da giovanissimo; questa cosa mi è tornata molto utile come visione rispetto alla realtà per la composizione musicale per il teatro, ma l'ho capito dopo. Infatti io, in realtà, non riuscivo a sviscerare quella che è la musica in senso estetico o la scelta di una melodia in astratto, ma era molto importante l'immagine che evocava e quindi a che cosa associarla, se a un movimento, a un personaggio, a una parola. Probabilmente, nella prima parte del mio percorso, questa cosa non l'avevo messa bene a fuoco, quindi in qualche modo mi interessavano tutti i linguaggi espressivi: l'immagine ferma, in movimento, il suono e la musica in generale e dunque anche l'aspetto legato al *sound design*, che evidentemente era già presente a livello emozionale. Per cui questo è stato il mio primo approccio, nel '97. Ho cominciato poi ad avere un rapporto continuo con la Compagnia e con la musica per il teatro. Ho compiuto il mio percorso da musicista al di là di Armando, come compositore, come musicista in diverse situazioni, anche di musica *world*, rock, musica per concerti... fino a che, nell'anno 2006, l'anno del *Pinocchio*¹, sono andato via da Volterra e proprio in quell'anno mi sono riavvicinato molto ad Armando, è un paradosso, no? Sono andato a vivere in un casolare in campagna, vicino a Pisa, e lì ho cominciato a costruirmi i miei studi, una sala di incisione, uno studio anche per tutte le altre discipline di cui ho parlato. Armando ha cominciato a venire spesso da me ed è iniziata la seconda fase. È da lì che ho cominciato a lavorare molto sul suono insieme a lui; avevo questo casolare (che ora è stato trasformato

¹ *Pinocchio, lo spettacolo della ragione* è una produzione della Compagnia della Fortezza, per la regia di Armando Punzo, dell'anno 2007.

ma allora era ancora da ristrutturare) e in cucina avevo un pianoforte; mi ricordo che stavo lavorando a dei temi e uno di questi poi è diventato “Il nastro di Krapp”, che è stato definitivamente il primo lavoro che abbiamo fatto insieme io e Armando. *L'ultimo nastro di Krapp*² è un monologo con Placido Calogero che ha debuttato proprio in quell'anno. Sempre in quel periodo ricordo benissimo che per il *Pinocchio* avevo cominciato a proporre dei lavori – in realtà io non ho scritto niente perché per questo lavoro Armando voleva una colonna sonora fatta di musica legata in qualche modo al classicismo e aveva bisogno di qualcosa da contrapporre alla sua idea, quindi non c'è stata l'occasione di poter registrare questa prima fase compositiva più creativa; io però stavo finendo un pezzo con un armonium a mantice che è poi diventato, di fatto, il “Tema di Weinemann” che è il tema dell'*Hamlice*³. Esiste una sorta di “ciclo musicale” che da un lavoro, in qualche modo, si collega a quello successivo ed è in sostanza una costante che c'è sempre. Forse sarà il caso, ma c'è sempre qualcosa che, in qualche modo, è come se rispetto al lavoro che stiamo facendo si spingesse oltre dal punto di vista della cifra musicale o emotiva e in qualche modo tendesse a quella strada. Per cui io mi ritrovo “scartato” un brano, perché ci rendiamo conto che non va bene in quel momento ma, allo stesso tempo, molto spesso capita che invece può essere un lancio per quello che andremo a fare. E ce ne accorgiamo sempre.

D. Quindi qualcosa che viene composto per un determinato spettacolo può risultare invece utile per uno seguente?

R. Esattamente. Faccio un altro esempio. Nella prima parte del *Mercuzio* c'è un brano, o meglio, *non c'è nel Mercuzio* ma è nell'*Hamlice* perché poi nelle pubblicazioni che ho fatto l'ho lasciato nell'*Hamlice* e si chiama “Sospeso”, che è una sorta di terremoto, un suono profondo, che crea con frequenze basse una sorta di “battimento”⁴; per cui in teatro lo usavamo per accogliere il pubblico in modo che avesse una sensazione fisica forte come risposta: le frequenze che venivano emesse dai *subwoofer* della sala del teatro venivano percepite proprio fisicamente nello stomaco. Quel brano originariamente continuava con un tema al pianoforte che poi io invece ho usato nel *Mercuzio*. Nell'*Hamlice* di quel brano è rimasto solo il terremoto, questo suono iniziale e lo sviluppo poi invece l'ho tolto, eliminato ed è venuto fuori in modo molto naturale nel lavoro successivo.

² *L'ultimo nastro di Krapp* è un monologo con Placido Calogero, detenuto-attore della Compagnia della Fortezza, portato in scena da Armando Punzo nel luglio 2008.

³ *Hamlice – Saggio sulla fine di una civiltà* è una produzione della Compagnia della Fortezza, per la regia di Armando Punzo, del 2010.

⁴ Con “battimento” si intende un fenomeno acustico dovuto alla sovrapposizione di grandezze sinusoidali che oscillano a frequenze vicine.

Ma spesso, ripeto, capita di fare così; e non è un modo per non buttare via niente, perché invece altre volte mi capita di andare a ricercare qualcosa, o anche semplicemente di mettere ordine in vecchie registrazioni, e mi ritrovo melodie o armonie oppure abbozzi scritti per lavoro che neanche mi ricordo. Quindi ci sono cose che in realtà si perdono. Ce ne sono altre che invece tendono a qualcos'altro e te ne accorgi... per cui ti restano nella memoria e in qualche modo, nel momento opportuno, emergono e tornano.

D. Il suo approccio con la musica per spettacoli in carcere è sempre stato il medesimo o è cambiato con gli anni?

R. È cambiato, inevitabilmente, perché per me, tutto sommato, il lavoro in carcere è stato una scuola incredibile come il lavoro di Armando, e anche il metodo stesso di Armando. Lui non scrive copioni, “dà una parte”: il suo metodo, cioè, prevede che l’opera cresca in maniera naturale all’interno della cella-teatro del carcere e tra l’altro, così facendo, provoca volontariamente il fatto che gli elementi dell’opera, e nel caso specifico la drammaturgia del testo e la drammaturgia musicale, siano molto legati tra loro al punto che molti si stupiscono di quanto stiano insieme; questo perché sono gemelli! E questa è una necessità che è venuta a manifestarsi lentamente. Quando io ho cominciato a lavorare con la Compagnia, i primi temi li ho fatti sentire ad Armando a casa mia, quindi eravamo fuori dal carcere. Piano piano, lentamente, siamo arrivati al punto in cui io il 90% delle composizioni per la Fortezza le scrivo, e spesso le registro anche, all’interno del carcere. Creo una situazione, anche dal punto di vista tecnico, che mi permette di sviluppare la gran parte del lavoro. Molto spesso scrivo e faccio sentire delle “incompiute” perché voglio capire come realmente reagisce una composizione musicale nell’immediato. Mettendomi anche nel rischio che qualcosa possa non piacere, perché è incompiuto oppure, come mi è accaduto anche con *Beatitudo*⁵, che piaccia anche in quel modo, per cui mi viene chiesta poi la cortesia di non completare il brano. Ad esempio, in *Beatitudo*, il canto che fa Isabella Broggi⁶ che si chiama “La rosa profonda” l’avevo scritto usando un basso tuba, un clarinetto basso, due flauti e una voce, e l’ho fatto sentire con l’idea di poi completarlo e registrarlo. Invece ha creato una situazione nel teatro in carcere per cui Armando ha detto: “no Andrea, non lo toccare più, lascialo così!”. Infatti, Isabella stessa, a volte, mentre canta, deve stare attenta a non perdere il ritmo, per stare sull’andamento degli altri strumenti, perché c’è moltissimo spazio in mezzo, dato che, di fatto, è come se avessi abbozzato soltanto la struttura

⁵ Spettacolo della Compagnia della Fortezza, per la regia di Armando Punzo, del 2018.

⁶ Collaboratrice della Compagnia.

del brano che in quel momento nella mia testa era da completare. Poi, in ogni caso, è chiaro che non è stata una forzatura: io stesso l'ho voluto così quando ho visto che effetto provocava. Altro esempio. Ecco come è nata, nel *Santo Genet*⁷, la "Marcia funebre", il brano che poi portava all'azione "popolare" delle statue che venivano portate tra il pubblico: mi ricordo che era tutta la mattina che tentavo di riprendere movimenti in qualche modo legati anche alla sacralità, al suono, alle manifestazioni popolari religiose di Napoli, della Campania o della Puglia, e ho iniziato con una prima melodia, mi sono messo le cuffie e l'ho composta tutta; l'ho arrangiata, abbozzata, poi chiaramente l'ho riaggiustata, dopo, ma il 90% era pronto in due ore. Al che mi sono tolto le cuffie e l'ho messa sul piccolo impianto che abbiamo in sala⁸ ed è partito quel momento scenico. Sono usciti tutti, hanno cominciato a prendere queste statue ed entravano dalla porta del teatrino. Poi da lì si è capito subito che bisognava andare fuori per capire l'effetto che faceva; ho alzato molto il volume perché si sentisse fuori nel campino⁹ e loro sono usciti ed è nata questa cosa, che si è arricchita poi dei fiori e degli altri elementi.

È chiaro che il metodo è cambiato. Anche in base ad altre esperienze mie, perché c'erano, da parte di altri registi, indicazioni precise, mentre con la Compagnia non c'è niente di tutto questo, è un altro livello e il mio metodo si è forgiato in base anche a questa necessità. Per cui lentamente, lentamente è diventato anche il mio metodo. Quindi oggi spesso, anche in altre situazioni, riporto questa modalità, che è una modalità che richiede tempo, che può dare senso di incertezza; però, anche se quello che trovi lo trovi con molta più fatica, è tutto vero, non c'è nessuna invenzione da mestiere, è spontaneo. Si gioca per davvero, non per finta. Quindi ogni volta, ogni momento è come se fosse l'ultimo, ti metti in gioco sempre. Poi chiaro, con tanti anni di esperienza, sai bene o male alla fine anche come orchestrare le cose, è il tuo lavoro, il tuo mestiere, è giusto così. Ma se viene a mancare quest'altro elemento non riesci a fingere te stesso e i risultati non possono essere quelli: il risultato nasce dalla volontà di credere a questa altra realtà come possibilità reale.

D. In *Beatitudo* ci sono dei percussionisti. Si avvale spesso di altri collaboratori? In questo caso, ha deciso lei cosa far suonare loro?

R. In questo caso la collaborazione è nata in modo molto spontaneo. I percussionisti sono un gruppo di Volterra¹⁰ e il curatore dell'*ensemble* lo conosco

⁷ Spettacolo della Compagnia della Fortezza, per la regia di Armando Punzo, del 2013.

⁸ Salvadori si riferisce al Teatrino Renzo Graziani, lo spazio adibito a sala prove all'interno del carcere.

⁹ Nel cortile dell'ora d'aria, concesso dal carcere per le prove degli spettacoli.

¹⁰ Gruppo "Quartiere Tamburi", guidato da Marzio Del Testa.

da quando eravamo ragazzini: è stato un piacere lavorare insieme. Loro sono venuti in carcere a farci vedere una sorta di piccolo lavoro di fine anno, perché sono associati al corso di percussioni che Marzio tiene a Volterra. Noi avevamo bisogno anche di una forza ritmica energetica per l'armata, in *Beatitudo*. Al che ci siamo guardati, io e Armando e ci siamo detti... perché non pensare a una collaborazione? Chiaramente non andavano bene le cose che loro avevano ma nello stesso tempo ci sembrava stupido andare a scrivere dei ritmi da zero. Tra l'altro loro dovevano registrare il loro saggio e gliel'ho prodotto e registrato io; quindi, così facendo, abbiamo sezionato un frammento di un ritmo e gli abbiamo chiesto di provare a utilizzarlo associato all'armata. È diventato in qualche modo il ritmo dello spettacolo, ripetuto, cambiando soltanto la dinamica. Poi nel momento in cui eravamo all'interno del carcere, dato che io avevo altri brani con parti ritmiche che però non volevo modificare, perché il sapore delle parti ritmiche io l'avevo già usato e non mi piaceva, sapevo che se avessi provato a unirmi a loro sarebbe diventato tutto più vivo. Quindi loro suonano con me anche se c'è già un appoggio ritmico di base. Anche il brano finale dello spettacolo in teatro è un brano che io ho fatto chiedendo loro di fare un ritmo sul quale io ho montato le parti musicali. In quel caso ho usufruito del fatto che avessi a disposizione altri musicisti.

Per il resto no, tendenzialmente non ho altri collaboratori, anche perché come dicevo molto spesso le composizioni nascono all'interno del carcere e io ho la necessità, purtroppo, e l'obbligo di fare tutto da solo. Come formazione io nasco chitarrista, in realtà, quindi suono corde, di tutti i tipi. Pianoforte l'ho studiato per composizione. Io ho studiato un sacco di roba. E tutta vale. Ho avuto un passato abbastanza burrascoso, per cui quando ci rifletto, di tutte le scuole anche che ho fatto – ho fatto musica classica, rock, ho fatto anche l'accademia moderna, ho studiato due anni violoncello, tre anni pianoforte – è chiaro che la chitarra e gli strumenti a corde sono gli strumenti con i quali ho cominciato, per cui se vengo messo bendato, a testa in giù, in qualche modo li suono. Tutti gli altri strumenti sono legati alla mia seconda fase e quindi l'apprendimento è stato di altra natura, più “arido”; me ne servivo perché avevo la necessità di un suono di una determinata natura. Chiaramente poi il pianoforte è lo strumento privilegiato di composizione, anche per necessità, perché in teatro in carcere è l'unico strumento presente.

D. Quando registra le musiche utilizza prevalentemente strumenti reali o strumenti digitali/virtuali tramite plug-in e software?

R. Non mi pongo limiti. Non mi interessa se un violino sembra finto, non mi importa se un purista può sentire finta la mia orchestra... anche perché, molto

spesso, mi affeziono a delle sonorità “artificiali”. Faccio un esempio: nel “Tango delle spade”, suono dei violini profondamente falsi; ma non so dire se a questo punto mi piacerebbero di più suonati da un’orchestra vera, mi sono molto affezionato a quella sonorità. Quindi, utilizzo tutto. Anche dal punto di vista tecnologico: negli anni, per la gestione di questa “one man band” ho usato di tutto; ora utilizzo un *software* che nasce prevalentemente per DJ e lo uso in una modalità inconsueta. Uso più *controller* in tempo reale, sia a piede che a mano e questo mi permette di suonare diversi strumenti a corde e il pianoforte. Questo *software* ti permette di inserire un (certo numero di, ndr) bpm¹¹ e di stabilire che lui farà entrare a tempo quella cosa in base al tempo che gli hai dato. In qualche modo quindi io mi preparo tutte le parti che voglio usare e le faccio suonare quando voglio, creando a volte l’arrangiamento in tempo reale, in base a quello che accade in scena.

D. Certo, immagino che in scena possa accadere di tutto e che ci sia sempre l’imprevisto in agguato.

R. Io non ho basi. Ho una serie di cose preparate, tutte separate; la parte ritmica, i violini, a volte separati in base a quello che fanno e altre cose; mentre suono uno strumento, in base a quello che accade, decido di far entrare una cosa piuttosto che un’altra.

D. Lei compone scrivendo i suoi brani su uno spartito?

R. I miei brani sono tutti tutelati e dunque sono costretto a farlo; in ogni caso in scena io non utilizzo partiture, vado sempre a memoria, in ogni spettacolo a cui partecipo. Non uso alcuna traccia, nulla di scritto. A volte mi tengo qualche appunto, ma solo per sicurezza. Da quando si usa il digitale, registro direttamente; capita spesso, se la composizione è complessa, con arrangiamenti complessi, di lavorare su uno spartito e poi lo utilizzo anche per il deposito; laddove si parla di brani semplificati, invece, vado a memoria.

D. Quali sono le sue influenze musicali?

R. È una domanda difficile. Non saprei rispondere... perché da un punto di vista musicale negli ultimi anni non sono un grande ascoltatore. Ascolto musica spesso legata alle cose che faccio, ma non sono uno che ascolta le ultime uscite, che va ad ascoltare cosa fanno i colleghi. Ascolto ciò che mi interessa, ciò che

¹¹ Battiti per minuto.

mi cattura, ma non mi interessa particolarmente. Certamente ci sono influenze dalla musica classica, dalla mia infanzia, che mi hanno catturato: come fai a dire “non mi piace Mozart”? Mi piace molto di più essere influenzato musicalmente magari da altre discipline. Per cui la Compagnia della Fortezza da questo punto di vista è meravigliosa. Perché gli spettacoli sono sempre ricchi di riferimenti alla pittura, alla scultura, al cinema, ad altro teatro, a testi letterari... e sono questi a tradursi nella parte musicale, con un rapporto diretto ma anche associativo.

D. Parlando ora dello spettacolo *Mercuzio non vuole morire*, mi può raccontare come è nato il brano “La gioia di Mercuzio”?

R. C’era quest’idea di Mercuzio che, una volta arrivato in fondo al suo percorso, avrebbe trovato queste persone che volevano stare con lui veramente. L’ho composto camminando lungo il corridoio che portava dal teatro all’uscita del carcere, l’ho pensato e costruito tutto nella mia mente; l’ho scritto sul cellulare, perché l’ho recuperato una volta fuori dal carcere. Il brano è composto di due movimenti; dopo quattro o cinque ripetizioni del primo, inizia ad andare in discendente, cambia il ritmo, che si velocizza sempre di più e gli permette poi di ripartire di nuovo. Parte a un tempo e finisce a un altro e cresce, cresce... c’è un inserimento di strumenti, contrappunti... c’è una parte di violini che entra all’inizio, subito dopo il primo motivetto del solo pianoforte, che non so nemmeno se sia eseguibile con un violino reale; perché ho inserito dei violini che fanno delle note continuative altissime! Io non ho mai chiesto a un violinista se sarebbero davvero realizzabili... ma non importa! A me piaceva e li ho usati. Io uso, per la parte dell’orchestra, un *virtual instrument* che è uno strumento virtuale, però di un’orchestra vera; ce l’ho sia per l’orchestra che per i cori, quindi i suoni sono attendibili; poi è chiaro che se sono suonati dal vero è diverso perché c’è l’intenzione del musicista, però in generale è un buon compromesso per avere determinate sonorità in pochissimo tempo, così al volo, in un luogo dove sostanzialmente non ci sono molte possibilità. Credo che sia il massimo che si possa avere. In questo caso, però, come per il “Tango delle spade”, non so se sostituirei lo strumento virtuale con uno vero. Se potessi, forse li lascerei entrambi.

D. Si rintracciano, nei brani dei suoi spettacoli in generale e soprattutto nel *Mercuzio*, andamenti e metri che ricordano le danze popolari come tango, mazurca... per quale motivo?

R. Il tango perché c’era questo movimento, quest’idea di una sorta di duello

che Armando faceva con il suo doppio di fronte al pubblico, quindi avevamo bisogno di un ritmo a due che desse l'energia a questi personaggi per poter duellare per tanto tempo; tanto è vero che anche quello è un movimento che si ripete due volte: la prima volta c'è un accompagnamento di violoncelli, contrabbassi con il pianoforte che guida e nel secondo movimento c'è l'introduzione dei violini e delle viole che riprendono il tema del pianoforte, molto semplice. Questa struttura si ripeteva per mezz'ora, quindi dieci volte, con una sorta di ritornello; io in mezzo mettevo solo una sorta di ostinato in Mi fatto al pianoforte per permettergli di ripartire.

La "Mazurca dei Capuleti" invece è un movimento in tre che permetteva agli attori di muoversi con i pannelli delle quinte in una sorta di danza tra le pagine. Dunque avevo bisogno di qualcosa che somigliasse a una danza, volevo in qualche modo che ci fosse una rappresentazione di questo movimento. Per il resto non c'è una spiegazione precisa; il carillon ad esempio è uno strumento che io uso spesso, come la celesta, sono strumenti che mi piace usare perché tendo sempre ad andare verso l'onirico; con questi strumenti c'è l'idea di affrontare altre realtà, che si possono raccontare in tanti modi, ovviamente, ma uno dei modi che è più associato all'idea che l'essere umano ha del sogno è quello di un suono dolce, un pianoforte senza sostino, tanti suoni armonici che si ripetono, note che si mescolano, dove il suono non è pulito ma una melodia dove una nota precedente si incastra quella dopo, a volte si va a sommare... sono cose che faccio volutamente; per cui certe sonorità come quelle del carillon, del glockenspiel, della celesta sono congeniali a questo. Li ho usati molte volte. Il valzer – penso anche a *Santo Genet* e non al *Mercuzio* – era necessario per arrivare a un determinato momento drammaturgico. Sono ritmi che aiutano ad avere questi tipi di movimenti.

D. Mi può parlare del brano "La bella Volterra" che, tra tutti, è il più cupo?

R. Ne "La bella Volterra" c'è una sezione di violoncelli che ho suonato io, volutamente stonati: volevo che fosse qualcosa di straziante e non piacevole; tanto è vero che dopo averli suonati io ho distorto la base per fare in modo che fossero molto più profondi.

D. In molti brani compare il garrito delle rondini registrato. Perché?

R. Le rondini sono l'unico animale che entra in carcere, quando arriva la primavera. Entrano e volano basse. Quindi era un suono che in determinati mo-

menti di silenzio, quando cercavamo una cifra del lavoro, si sentiva. A Volterra succede anche nella Piazza dei Priori e mi era già capitato di sentire quel suono acuto, stridulo e l'avevo già registrato. Però non mi andava di usare il suono puro, le rondini in quanto tali. Così le ho distorte, le ho fatte diventare qualcosa che si riconoscono come rondini ma in realtà sembrano quasi delle arpie; le rondini hanno un suono più breve, mentre questo è più dilatato; io tra l'altro l'ho associata a un'arcata di violoncello, a un do basso di violoncello, anche quello distorto. Venivano mandate, queste rondini, nel momento in cui Armando¹² era caduto a terra, ferito a morte, dove ancora doveva iniziare la seconda possibilità di Mercuzio. In quel momento volevo creare un'ambientazione sonora che desse questo senso di scoramento, di sconfitta, di abbandono al lasciarsi andare; ma subito in quel momento gli si mostrava una nuova possibilità e continuava a cercare.

Bibliografia

BILLI, VALENTI 2014

Billi Paolo, Valenti Cristina, "Una resistente fragilità", *Quaderni di teatro carcere*, 2.1, 2014 (novembre), p. 5.

MARINO 2012

Marino Massimo, "Mercuzio a Volterra dal carcere alla città", *Doppiozero*, 20 giugno 2012, <http://www.doppiozero.com/materiali/scene/mercuzio-volterra-dal-carcere-alla-citta>.

PUNZO 2011

Punzo Armando, "Tra senso della realtà e senso della possibilità: dialogo con Armando Punzo", in Gobbi Laura, Zanetti Federica (a cura di), *Teatri Resistenti. Confronti su teatro e cittadinanze*, Corazzano, 2011, pp. 121-149.

PUNZO 2012

Punzo Armando, "Liberò Mercuzio da Shakespeare", intervista a cura di Ippaso Katia, *Quaderni del Teatro di Roma 7*, giugno-settembre 2012.

PUNZO 2013

Punzo Armando, *È ai vinti che va il suo amore. I primi venticinque anni di autoreclusione con la Compagnia della Fortezza di Volterra*, Firenze 2013.

PUNZO 2015

Punzo Armando, "La Compagnia della Fortezza: storia di un'utopia realizzata", *Lectio magistralis*, Dipartimento delle Arti, Università di Bologna, coordinata

¹² Interprete di Mercuzio.

da Valenti Cristina, Bologna, 10 febbraio 2015.

PUNZO 2016

Punzo Armando, "I miei Shakespeare", *Lectio magistralis*, Scuola Normale Superiore di Pisa, moderata da Fusini Nadia, 24 ottobre 2016.

SALVADORI 2019

Salvadori Andrea, intervista di Bottinelli Lucia, 10 maggio 2019 (Appendice).

Appendice iconografica

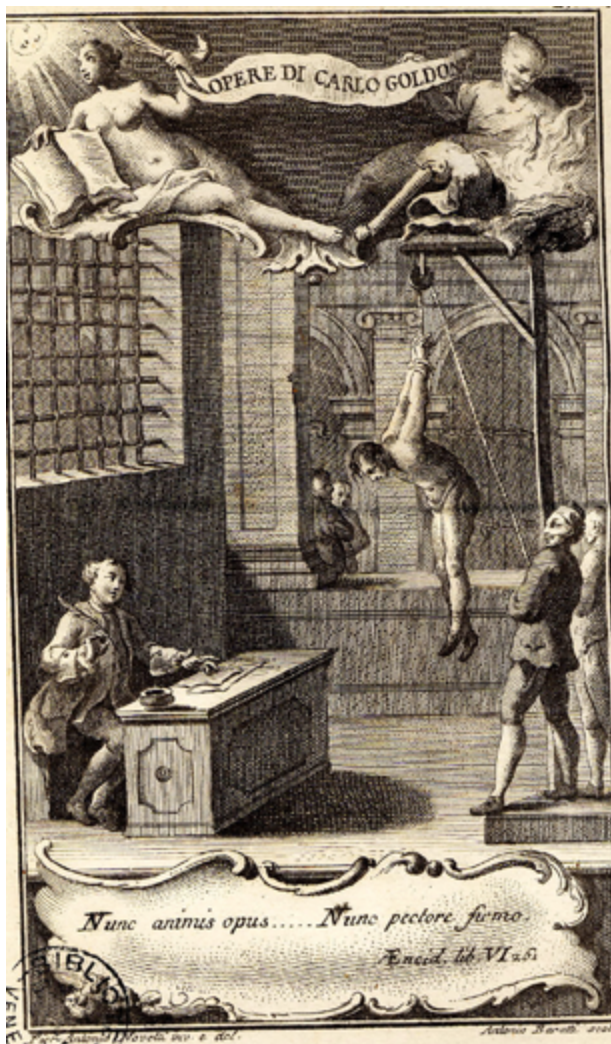


Fig. 1. Antiporta del IX volume delle *Opere complete* di C. Goldoni, edite da G. B. Pasquali (1907).



Fig. 2. Lilla Brignone (Nennele) e Gianni Santuccio (Massimo) in *Come le foglie* (1954), regia di Luchino Visconti – Foto di Gastone Bosio (Museo Biblioteca dell'Attore – Genova).



Fig. 3. Fabrizio Mioni (Tommy) e Gianni Santuccio (Massimo) in *Come le foglie* (1954), regia di Luchino Visconti – Foto di Gastone Bosio (Museo Biblioteca dell'Attore – Genova).



Fig. 4. Fabrizio Mioni (Tommy) e Lilla Brignone (Nennele) in *Come le foglie* (1954), regia di Luchino Visconti – Foto di Gastone Bosio (Museo Biblioteca dell'Attore – Genova).

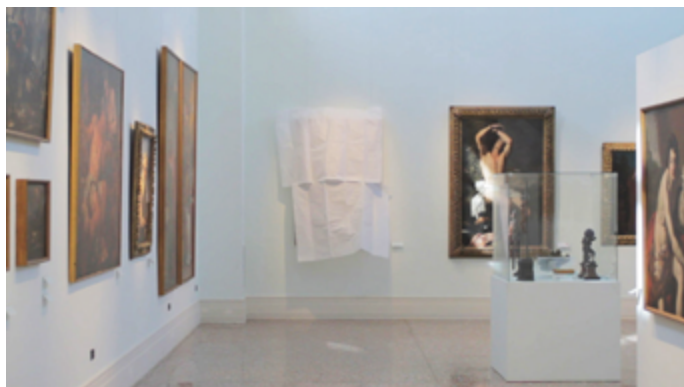


Fig. 5. "Museo", da *Et manchi pietà* del collettivo Anagoor di Castelfranco Veneto.



Fig. 6. "Rogo", da *Et manchi pietà* del collettivo Anagoor di Castelfranco Veneto.



Fig. 7. "Padre", da *Et manchi pietà* del collettivo Anagoor di Castelfranco Veneto.

Fig. 8. “Madre”, da *Et manchi pietà* del collettivo Anagoor di Castelfranco Veneto.



Fig. 9. “Casino delle Muse”, da *Et manchi pietà* del collettivo Anagoor di Castelfranco Veneto.



Fig. 10. “Bagno”, da *Et manchi pietà* del collettivo Anagoor di Castelfranco Veneto.

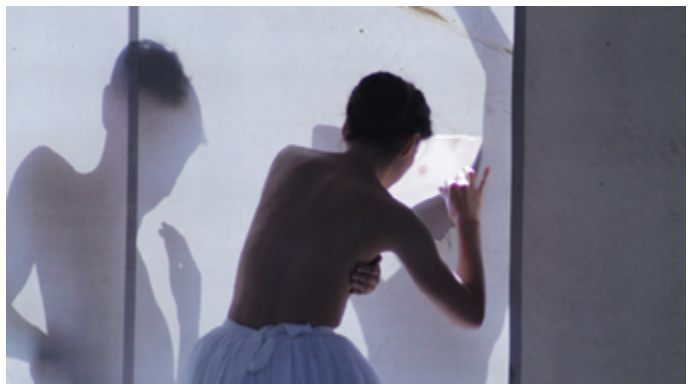




Fig. 11 “Caduta”, da *Et manchi pietà* del collettivo Anagoor di Castelfranco Veneto.



Fig. 12. “La morsa della Sibilla”, da *Et manchi pietà* del collettivo Anagoor di Castelfranco Veneto.



Fig. 13. “Venere”, da *Et manchi pietà* del collettivo Anagoor di Castelfranco Veneto.

Fig. 14. "Camera nera", da *Et manchi pietà* del collettivo Anagoor di Castelfranco Veneto.



Fig. 15. "Giuditta", da *Et manchi pietà* del collettivo Anagoor di Castelfranco Veneto.



Fig. 16. "Danae", da *Et manchi pietà* del collettivo Anagoor di Castelfranco Veneto.

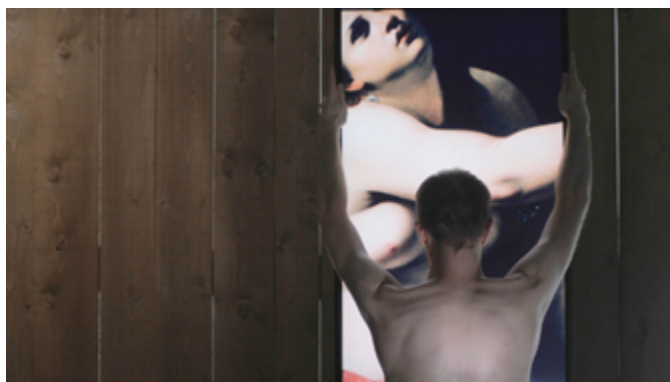




Fig. 17. “La stanza di Artemisia”, da *Et manchi pietà* del collettivo Anagoor di Castelfranco Veneto.



Fig. 18. *Chous* del Pittore di Altamura. Berlino, Antikensammlung, n. inv. 1962.33 (da BEAZLEY on line n. 275288).



Fig. 19. Dettaglio del *Chous* del Pittore di Altamura. Berlino, Antikensammlung, n. inv. 1962.33.



Fig. 20. *Chous* ateniese a figure rosse. 450-400 a.C. Boston, Museum of Fine Arts, n. inv. 02.40 (da BEAZLEY *on line* n. 10237).



Fig. 21. *Chous* ateniese a figure rosse. 425 a.C. ca. Heidelberg, Ruprecht-Karls-Universität, n. inv. K2 (da BEAZLEY *on line* n. 16020).



Fig. 22. *Chous* ateniese a figure rosse. 450-400 a.C. Bonn, Akademisches Kunstmuseum, n. inv. 350 (da BEAZLEY *on line* n. 12262).



Fig. 23. *Chous* ateniese a figure rosse. 425 a.C. ca. Atene, Museo Archeologico Nazionale, n. inv. 14532 (da BEAZLEY *on line* n. 14532).



Fig. 24. Ipotesi di ricostruzione del teatro di Dioniso Eleutereo ad Atene nella prima metà del V sec. a. C. (modello di C. Schieckel, Deutsches Theaterrmuseum, München).

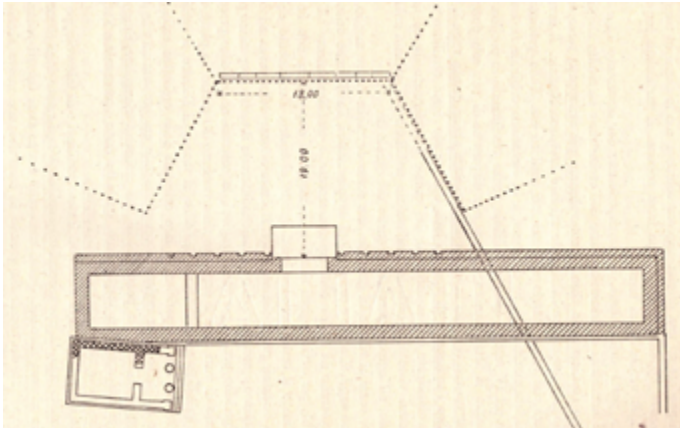


Fig. 25. Ipotesi di ricostruzione del teatro di Dioniso Eleutereo del V sec. ad Atene (da ANTI 1947, p. 67, fig. 18).

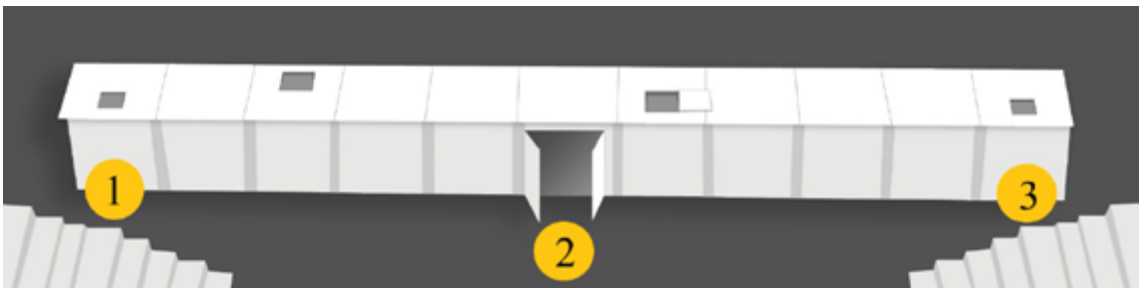


Fig. 26. Ipotesi ricostruttiva sulla base di Pölmann (Ricostruzione realizzata da Gabriel Colombo che ringrazio).

ἔφριξ' ἔρωτι, περιχαρῆς δ' ἀνεπτάμαν
Che brivido di piacere! Che gioia straordinaria! Spicco il volo.
(Sofocle, *Aiace* 693)

Questo volume raccoglie gli interventi presentati al 2° Convegno internazionale "Il teatro delle emozioni - La gioia" (Università degli Studi di Padova, palazzo del Bo', aula I. Nieveo, 20-21 maggio 2019). I diversi contributi mostrano la "teatralità" della gioia, ovvero la possibilità di rappresentare questa emozione sulla scena, negli spettacoli sia tragici che comici, e sono stati organizzati in quattro sezioni per affinità tematica ("La gioia fra tragedia e commedia", "La gioia e l'amore", "Realtà, illusione, apparenza, finzione", "Teatro e società") e secondo un ordine cronologico all'interno di ciascuna di esse: si è inteso cercare così un equilibrio fra l'approccio che intende le emozioni come il prodotto particolare di una società, legato ad un tempo e un luogo ben precisi, e quello che le intende come l'espressione universale di qualcosa di innato, di intrinsecamente umano, indipendente da qualsiasi condizionamento esterno all'individuo.

ISBN 978-88-6938-184-3



€ 16,00