

2

Seneca drammaturgo

Proprio il teatro, con i suoi eccessi, la sua truce esemplarità, il suo incentrarsi sul complesso rapporto tra passioni e pazzia, sembra essere l'ambito in cui l'influenza di Seneca sulla letteratura moderna e contemporanea si fa sentire in modo meno episodico e più sostanziale. Il suo influsso è d'altronde ininterrotto, dal Rinascimento italiano e spagnolo al teatro classico francese, al teatro elisabettiano inglese, e shakespeariano in particolare, come ha sottolineato Eliot nei suoi saggi senecani del 1927 (cfr. *infra*, PAR. 2.2.1). Attraverso Shakespeare, ma anche direttamente, la voce di Seneca si fa sentire nel teatro del Novecento¹ – da quello dell'assurdo al grottesco² – già a inizio secolo, ma soprattutto dopo che Artaud ne ha avviato la riscoperta nel suo teatro della crudeltà, un teatro terapeutico, capace di liberare l'inconscio oppresso e spingere verso una ribellione vitale (cfr. *infra*, PAR. 2.3.8).

Tramontati pregiudizi della critica come quelli che Anna Lydia Motto e John R. Clark hanno chiamato la «Derivative Fallacy» (che colpisce «when critics assume that a man borrowing from past conventions simply weakens his talent») e la «Natural Fallacy, or the Fallacy of Classical Form» (che ha luogo quando «a number of critics rather arbitrarily demand that a work of art be “rational”, that it be “formally” concerned with the plot [in the Aristotelian sense of the word], that it be devoted to a finished conceptual “product”»), si è finito anzi per riconoscere come sia «precisely the prevalence in Seneca of such irrational and disorderly elements that have rendered his works of some interest to our own era»³.

Anche in questo caso, pare tuttavia problematico individuare filoni davvero dominanti, là dove si offre piuttosto il quadro – non di rado confuso – di un'influenza dispersa in mille rivoli, dif-

ficile da ricostruire nella sua totalità senza un'analisi sistematica delle rappresentazioni, delle riprese, delle connessioni a livello mitologico, delle citazioni, delle allusioni, delle semplici similarità di *Stimmung*, di atmosfera, di tonalità musicale: oltre al teatro *tout court*, tra l'altro, occorrerebbe indagare opera e melodramma, dove l'influsso senecano sembra anzi maggiore⁴. Qui più che mai, pertanto, abbiamo proceduto per campioni, senza alcuna pretesa di offrire un panorama esaustivo.

2.1

Rappresentazioni teatrali

La ripresa teatrale dei drammi senecani nel XX secolo, come afferma Filippo Amoroso⁵, cui spetta la più recente e completa indagine sull'argomento, data dai primi anni Cinquanta, quando il sodalizio tra Ettore Paratore e Silvio D'Amico (allora direttore dell'Accademia di Arte Drammatica) diede avvio a quello che lo stesso Amoroso definisce il «periodo dell'entusiasmo»⁶: sul modello della fortuna ottenuta dal teatro greco classico sulle scene moderne, si tentò di ridare vita scenica al teatro senecano attraverso spettacoli, audizioni, esecuzioni radiofoniche, produzioni all'aperto nel teatro di Gubbio, e così via. Bisognerà ricordare, in particolare, almeno il *Tieste* rappresentato nel febbraio del 1953 al Teatro Valle di Roma con la regia di Squarzina: Vittorio Gassman, oltre a impersonare Atreo, aveva approntato la traduzione, anzi la riduzione, sfrondando il testo degli epiteti e del repertorio mitologico, e riducendo notevolmente anche i cori, ma cercando di mantenere alto lo stile, per «sottolineare, anziché smorzare, quanto di torvo, di smisurato presenta il testo»: prendendo il modello alfieriano, egli sostituì «al verso latino una prosa essenziale e nervosa» dal ritmo paratattico, franto e spezzato⁷. Ponendosi, forse inconsciamente, sulla linea di Artaud, come avrebbe detto Squarzina parecchi anni più tardi⁸, Gassman scriveva:

Occorre affrontare in linea retta, senza ripensamenti e soprattutto senza prudenze il possibile ridicolo dei «capi recisi», delle «mani mozze», della «linfo»: il grottesco, il macabro, l'eccessivo, che potrebbero provocare una reazione nel tessuto di un dramma borghese, valgono qui come approssimazione al sentimento del tragico⁹.

La rappresentazione fu comunque un insuccesso di pubblico e di critica¹⁰, e fu solo alla fine degli anni Sessanta, con Peter Brook (*Edipo*), Luca Ronconi (*Fedra*) e Massimo Castri (*Edipo*), che al periodo dell'entusiasmo fece seguito quello dell'«appropriazione registica». Di Seneca si ricercava soprattutto la “parola” (meglio se forte e truce), la battuta, il personaggio o la singola scena per autentiche riscritture, con approdi talora molto distanti dagli originali: lo «spettacolo della parola» (secondo la felice formulazione di Diego Lanza) delle tragedie del Cordovese divenne il pretesto per rappresentazioni “da Seneca” più che “di Seneca”, sostenute da drammaturgie in gran parte nuove e originali.

A partire dai primi anni Ottanta, infine, il lavoro critico-testuale ed esegetico sui drammi senecani¹¹ e l'attenzione dedicata a Seneca dall'Istituto Nazionale del Dramma Antico (INDA, che nel settembre 1981 promosse il Congresso internazionale *Seneca e il teatro*¹², e successivamente scelse il teatro antico di Segesta per gli spettacoli latini, in anni alterni rispetto a quelli greci di Siracusa) aprirono la terza fase, quella del palcoscenico e della consapevolezza: un testo affidabile, traduzioni fedeli, una regia rispettosa della parola senecana, il coraggio di «palesare ogni eventuale debolezza del testo, ovvero di dimostrarne la assoluta dignità scenica»¹³. *Le Troiane* (che vennero rappresentate anche a San Gimignano, a Barcellona e a Catania¹⁴), con traduzione di Filippo Amoruso e regia di Roberto Guicciardini (1981), furono seguite dalla *Fedra*, con traduzione di Alfonso Traina e regia dello stesso Guicciardini (1985)¹⁵; quattro anni dopo (1989) fu il turno della *Medea*, per la traduzione di Italo Lana e la regia di Alvaro Piccardi¹⁶, e infine – a distanza di due anni – del *Tieste*, tradotto da Giusto Picone e messo in scena da Walter Pagliaro (1991)¹⁷.

Sull'onda di queste iniziative, il teatro di Seneca cominciò finalmente a entrare nel repertorio di alcune compagnie: il Teatro Stabile di Catania mise in scena *Le Troiane*, quello dell'Aquila la *Fedra*. Il carattere cruento del *Tieste* venne vieppiù sottolineato ed enfatizzato in una rappresentazione dell'aprile 1991, a cura del Teatro Out Out di Milano, con la traduzione di R. Montanari e la regia di A. Syxsty: una miscela di sesso e violenza con più di un richiamo all'*Orgia* di Pier Paolo Pasolini e all'*Arancia meccanica* di Stanley Kubrick; il fulcro dello spettacolo, scrive Caterina Barone,

è la violenza insita nella natura umana [...], la feroce crudeltà dell'in dividuo nei confronti del prossimo, il compiacimento del male. La perverzione del potere e della prevaricazione dell'uomo sull'uomo vengono tradotte in immagine attraverso la metafora della perversione erotica¹⁸.

Ancora il *Tieste*, per la regia di R. Cappuccio, e un'*Octavia* (regia di M. Cava) furono rappresentati nel 1998, a Roma, nell'ambito delle celebrazioni per il Bimillenario della nascita del filosofo e drammaturgo cordovese.

Al di fuori dei confini italiani (entro cui si muove perlopiù il saggio di Amoroso), di grande rilievo fu l'*Inszenierung* dell'*Edipo* senecano rielaborato da Ted Hughes, per la regia di Peter Brook, al National Theatre di Londra nel 1968 (poi ripresa dal Baxter Studio Theatre a Johannesburg nel 1980). Ancora una volta, però, malgrado l'autorevolezza e la fama di regia e cast¹⁹, il fantastico, il sovranaturale, la follia dell'originale furono talmente enfatizzati²⁰ da far scivolare talora la rappresentazione nel volgare, nello scioccante, e persino nel ridicolo²¹. Un esempio dell'effetto di straniamento prodotto dalla recitazione si ha sin dalle primissime battute, nelle parole con cui Edipo esordisce sulla scena:

and I was happy running away from my father
 Polybus freedom not exile wandering unafraid
 a prince fleeing yes but unafraid till I stumbled
 and God in heaven saw me I stumbled on this kingdom
 fear that came after me it followed me the
 fear Delphi Polybus words of the oracle
 some day I would kill my father I would kill him
 and worse that other worse what can be worse
 the oracle pronounced it
 the words stick it is not possible but
 the god predicted the god threatened me with my
 father's bedchamber my mother's bed fouled
 desecrated the god predicted it I would marry
 my mother murder my father first then this
 who could have stayed there waiting for it I left
 the kingdom fast I was terrified²².

Ancora più sconcertante il «chorus to Bacchus» che conclude il secondo atto:

OOO-AI-EE.....KA
CHANT (3 times)
REPLY (3 times)
DANCE DEATH INTO ITS HOLE
DANCE DEATH INTO ITS HOLE
INTO ITS HOLE
ITS HOLE
ITS HOLE
ITS HOLE
HOLE
LET IT CLIMB
LET IT CLIMB UP
LET IT CLIMB UP
LET IT CLIMB
LET IT LIVE
OPEN THE GATE
OPEN THE GATE
LET IT LIVE
TEAR THE BLOOD
OPEN ITS MOUTH
LET IT CRY
WHILE THE WIND
CROSSES THE STONES
WHILE THE STARS TURN
WHILE THE MOON TURNS
WHILE THE SEA TURNS
WHILE THE SUN STANDS AT THE DOORWAY
YOU YOU YOU
YOU UNDER THE YOU UNDER THE
YOU UNDER THE LEAF
YOU UNDER THE STONE (2 times)
YOU UNDER BLOOD UNDER THE SEA
YOU UNDER THE EARTH
UNDER THE LEAF
UNDER THE STONE
UNDER BLOOD (repeat)

UNDER THE SEA
 UNDER THE EARTH
 YOU YOU YOU YOU
 YOU YOU YOU YOU
 UNDER BLOOD
 UNDER THE EARTH
 YOU²³.

Sempre *Edipo* e *Tieste*, certo non a caso, costituirono i soggetti preferiti di altre compagnie internazionali: sono degne di menzione la rappresentazione americana dell'*Oedipus* del Performance Group di Richard Schechner (1977)²⁴, la “prima tedesca” della stessa tragedia, per la regia di Günther Krämer, a Stoccarda, nel 1982²⁵, il *Thyestes* rappresentato dal Theatre Upstairs, al Royal Court Theatre di Londra, nel giugno 1994²⁶. Di una certa attenzione godettero pure le *Troiane*: si ricordino in particolare *Les Troyennes* tradotte da Florence Dupont e rappresentate a Marsiglia, dalla Compagnie de Lierre diretta da Farid Paya, il 24 e 25 marzo 1995 – un «long rituel de deuil» dotato di «une étonnante efficacité théâtrale»²⁷ – e le *Trojan Women* rappresentate da Gyllian Raby alla Xavier University di Cincinnati nel febbraio 1998, come simbolo delle «many noble, cosmopolitan cities ruined by war, accompanied by the systematic rape of women which is an integral part of the war effort»²⁸. Una *Troas* fu messa in scena anche a München, da alcuni studenti dell'Institut für Klassische Philologie diretti da Wilfried Stroh: una rappresentazione in latino, seppur tagliata «to approximately three-quarters of the original text», che costituì «the first full stage performance of the play in the original language since the sixteenth century»²⁹.

È senza dubbio significativo come l'approdo di questo percorso (talora accidentato) di riprese senecane nel secolo appena concluso sia – nella fattiva collaborazione tra filologi e registi – quello dello «spettacolo della parola», quasi una riscoperta della “drammaticità” intrinseca nella parola senecana, ancor più che nella trama o nella struttura narrativa delle sue *pièces*. Un teatro, con ciò, forse lontano dalla sensibilità moderna, più attratta ormai dagli “effetti speciali”, dalle coreografie, o dalla compattezza coerente e avvincente della “storia”, che non dalla “parola tragica”. È

significativo, per fare un solo esempio, che dei quattro spettacoli segestani sia stata proprio la *Medea* – con la difficile collaborazione tra regista e traduttore, con il conseguente intervento di un drammaturgo (Renzo Rosso), con la defezione all'ultim'ora dell'attrice principale (Valeria Moriconi), e con la riscrittura e gli adattamenti di varie parti del testo (in deroga alle regole “scientifiche” dell'INDA) – a ottenere il maggior successo di critica e di pubblico. Da registrare, infine, la concentrazione delle rappresentazioni “di Seneca” su alcuni drammi (*Fedra e Medea*, innanzi tutto, e poi *Edipo*, *Tieste*, *Troiane*, ovvero le *tragedies of blood*) piuttosto che su altri. Un interesse che può essere confermato anche se si guarda alle riduzioni autonome e ai rifacimenti “da Seneca” (cfr. PAR. 2.3).

2.2

Allusività senecana: poesia e teatro

2.2.1. Tra saggio e poesia: il caso di Eliot

Nel quadro delle letture della poesia di Seneca in quella del Novecento, esemplare è il caso di Eliot, perché egli è due volte lettore del Cordovese, nei suoi saggi e nelle sue poesie. Alla fortuna di Seneca nel teatro inglese di età elisabettiana Eliot dedica (nel 1927) un saggio³⁰ di notevole interesse non solo per lo studio dell'influenza delle tragedie senecane e delle loro traduzioni inglesi sul dramma elisabettiano, e in particolare su Shakespeare³¹, ma perché ci fornisce il giudizio complessivo che l'autore dà del dramma senecano e della sua attualità, inserendosi così in un dibattito vivace che – negli anni Trenta, nel quadro di una complessiva rivalutazione della sua opera³² – riscopre Seneca come maestro del teatro della crudeltà³³.

La prima parte del saggio, in cui vengono esaminati «il carattere, le virtù e i difetti delle tragedie latine stesse», si giustifica con la necessità di riabilitare Seneca tragico, che «ha la totale riprovazione degli storici e dei critici di letteratura latina»³⁴. Con una frase di sentenziosità senecana, Eliot continua: «La letteratura latina ha poesia per tutti i gusti, ma pare che nessuno gusti più Seneca». Al di là dei suoi difetti, e degli eccessi retorici, in parte spiegabili con

il fatto che i testi erano destinati alla recitazione e non alla scena³⁵, Eliot gli riconosce la capacità di straordinari *coups de théâtre*, e di «osservazione epigrammatica sulla vita e la morte [...] nel modo più significativa al momento più significativo». È il suo stile sentenzioso che lo affascina, come già aveva affascinato gli elisabetiani³⁶. In particolare lo colpisce

un trucco di Seneca che consiste nel ripetere la parola di una frase nella frase successiva, soprattutto in sticomitia, dove la frase di un oratore è ripresa e sfalsata dal successivo.

Che poi, soggiungeva, non è solo un trucco, ma «l'intrecciarsi di un modulo ritmico con un altro»³⁷. Eliot amava altresì le rapide spezzature che si trovano nel dialogo tra Medea e la nutrice,

NVT.	Rex est timendus.
ME.	Rex meus fuerat pater.
NVT.	Non metuis arma?
ME.	Sint licet terra edita.
NVT.	Moriere.
ME.	Cupio.
NVT.	Profuge.
ME.	Paenituit fugae.
NVT.	Medea...
ME.	Fiam.
NVT.	Mater es.
ME.	Cui sim vides ³⁸ ,

uno schema ritmico che dovette incidere sulla versificazione di un Marlowe, e di un Alfieri³⁹, ma che ebbe una sicura influenza su alcuni passi di *Sweeney Agonistes*, che egli stava componendo proprio in quegli anni⁴⁰.

La conferma che il saggio su Seneca nelle traduzioni elisabetiane fornisce elementi utili per lo studio del riuso di Seneca da parte di Eliot poeta⁴¹ ci è data dal fatto che, trattando di *Herc. fur.* 1139-40, egli osserva:

I passaggi descrittivi sono spesso di grande incanto, con frasi che ci restano in cuore più di quanto non avremmo supposto. I versi di Er cole,

*ubi sum? sub ortu solis, an sub cardine / glacialis ursae?*⁴² devono essere rimasti a lungo sospesi nella mente di Chapman prima di riapparire in *Bussy d'Ambois* come «fly where men feel / The cunning axle-tree, or those that suffer / Under the chariot of the snowy Bear»⁴³.

Egli stesso avrebbe posto il verso immediatamente precedente, *Quis hic locus, quae regio, quae mundi plaga?* in epigrafe alla sua lirica *Marina* (del 1930, negli *Ariel Poems*), riscrittura della scena di riconoscimento del *Pericle* shakespeariano, attraverso il filtro della scena in cui l'Ercole senecano si risveglia e riconosce a stento il luogo in cui si trova, la sua città di Tebe⁴⁴. Ma, al di là dell'epigrafe, anche nelle strofe che incorniciano la poesia le «assonnate domande di Ercole⁴⁵ sono divenute evocazioni e interrogazioni insieme»⁴⁶ alla figlia – evidentemente già riconosciuta – e a se stesso, in uno scenario che ricorda la costa del Maine, sull'Atlantico:

What seas what shores what grey rocks and what islands
 What water lapping the bow
 And scent of pine and the woodthrush singing through
 the fog
 What images return
 O my daughter.
 [...]

 What seas what shores what granite islands towards my
 timber
 And woodthrush calling through the fog
 My daughter⁴⁷.

Non solo: già nei versi conclusivi della lirica *Gerontion* (pubblicata nel 1920), «De Bailhache, Fresca, Mrs. Cammel, whirled / Beyond the circuit of the shuddering Bear / In fractured atoms»⁴⁸, egli, ricordandosi dei versi su citati di *Bussy d'Ambois*, di Chapman, doveva averne già recuperato l'ipotesto senecano, come osserva Akihiro Yamada, per cui «the circuit» e «fractured atoms» risentono tanto di *sub plaustro ... ursae e ferventi ... axe* di Seneca⁴⁹ quanto di «Beneath the chariot of the [...] Bear» e «The burning axletree» di Chapman⁵⁰.

2.2.2. I tiranni senecani in O'Neill, Camus e Ayrton

Prima di analizzare veri e propri adattamenti o rifacimenti di tragedie senecane, bisognerà ancora passare in rassegna un paio di esempi di riprese «extracontestuali» di Seneca tragico, in particolare nel teatro di Eugene O'Neill, e in quello di Albert Camus⁵¹.

Il teatro di O'Neill, come è noto, è largamente debitore alla tragedia greca classica: in *Mourning Becomes Electra* egli ha voluto ricreare una *Oresteia* americana, mentre con *Desire under the Elms* ha trasferito la scena dell'*Ippolito* euripideo in una fattoria inglese. Marianthe Colakis⁵² propone di leggere anche *The Emperor Jones* (del 1930) come una tragedia classica, ma questa volta di impronta senecana. In questo caso, tuttavia, non si può indicare un preciso modello: la studiosa americana vi riconosce piuttosto una generale similarità di sviluppo e di situazioni tra Seneca tragico e il dramma di O'Neill. Herington, studiando le tragedie di Seneca, vi aveva riconosciuto un andamento progressivo in tre stadi, «The Cloud of Evil», «The Defeat of Reason by Passion», «The Explosion of Evil»⁵³, che si potrebbero ritrovare nel dramma di O'Neill. Nella scena iniziale si può sentire la minaccia montare nel palazzo di Jones, che si riflette nello strano risplendere del sole nel tardo pomeriggio:

There's somethin' funny goin' on. I smelled it in the air first thing I got up this mornin'. You blacks are up to some devilment. This palace of «is is like a bleedin' tomb»⁵⁴,

esordisce Smithers, descrivendo il palazzo deserto, ma anche gravido di morte e di male. Il secondo movimento, «The Defeat of Reason by Passion», viene individuato nel dialogo tra Jones e Smithers, che informa il padrone del fatto che tutti i servi lo hanno abbandonato per prendere parte alla rivoluzione. La Colakis vi sente un tono analogo a quello del dialogo tra la nutrice e Medea (vv. 158-67): anche Medea, come Jones, confida negli dèi e nelle proprie capacità. Segue, durante il viaggio di Jones, la rivolta, con i fantasmi degli uomini da lui uccisi che gli si presentano dinanzi: essi sono in realtà frutto del suo smarrimento, e il dramma si fa

quasi monologo interiore. Anche qui viene richiamato l'uso simbolico dell'ambientazione in Seneca, e in particolare la descrizione delle buie cavità della terra nell'*Hercules furens*, nei versi posti in bocca a Teseo (668-72⁵⁵): non solo il ritratto di un ambiente, ma anche della sua realtà psicologica. Anche la descrizione del tiranno, che in Seneca è paradossale distorsione dell'ideale di autosufficienza del *sapiens*, sembra riflettersi nel Jones di O'Neill, e come il tiranno senecano conosce la paura (*Oed.* 705-6: *Qui sceptra duro saevus imperio gerit, / timet timentis: metus in auctorem redit*)⁵⁶, così anche Jones grida terrorizzato invocando e pregando:

Lawd Jesus, heah my prayer! I'se a po' sinner, a po' sinner! I knows I done wrong, I knows it⁵⁷.

Benché la Colakis non possa offrire paralleli stringenti, l'idea che O'Neill abbia costruito una tragedia senecana sembra convincente: viene tuttavia un dubbio, che il tragediografo americano avesse in mente non solo Seneca, ma pure la ricca tradizione della tragedia di stampo senecano in lingua inglese che Eliot ha tratteggiato nei suoi saggi.

La povertà di azione scenica, la destinazione alla lettura (o alla recitazione) più che alla reale rappresentazione, la natura di temi di riflessione più che di *fabulae* sceniche, la struttura filosofico-razionale più che drammaturgica sembrano a Ruggero M. Ruggeri (1972) motivi sufficienti per accostare – ipotizzando rapporti diretti – due drammi di Albert Camus, *Caligula* e *Le Malentendu*, alle tragedie di Seneca e alla “senecana” *Ecerinis* dell'umanista veneto Albertino Mussato. In *Caligula* è la figura dell'imperatore stesso che muove la scena, lasciando tutto il resto sullo sfondo, mentre nel *Malentendu* i personaggi sono

assorbiti e come vanificati da uno scarno e tormentato dialogo, per la cui dolorosa e tragica comprensione basta allo spettatore sapere che si tratta di una madre, di una figlia, di un fratello e di sua moglie⁵⁸.

La problematica della tirannide e della violenza crudele e gratuita – quasi una rivincita contro lo stupido odio dei Celesti – della “lo-

gica del potere” (evidente nel *Caligula*, strisciante nei delitti abituarini del *Malentendu*), il gusto del pauroso e del macabro, la solitudine dell’uomo nella fredda indifferenza dei Fati, la drammatica contiguità tra l’amore e la morte (nel suicidio della madre del *Malentendu* come nella *Fedra* senecana), il carattere *noir* dei personaggi (che non offusca però un qual certo titanismo e una grandezza negativa, capaci, non di rado, di attirare loro le simpatie del pubblico) sono i più cospicui *traits d’union* tra Camus, l’*Écerinis* e Seneca. Come nel *Tieste* senecano, dove la regalità consiste nel costringere i sudditi «non solo a tollerare, ma anche a lodare le azioni del sovrano» (vv. 205-7)⁵⁹, anche il Caligola di Camus vessa, tormenta e uccide il suo popolo, e malgrado ciò ne pretende rispetto ed elogi. E come quello, pare l’emblema di una riflessione politica del poeta sulla propria età, età di crisi religiosa, culturale e politica: in Seneca, come nel Mussato, e come – soprattutto – in Camus. Lo stile barocco, il gusto per la magniloquenza (che Camus risolve però, piuttosto, in un sofisticato concettismo), la “teatralità” dei gesti costituiscono nuovi elementi di consonanza tra il Cordovese, l’umanista veneto e lo scrittore francese: in Camus, come in Seneca, «alle Gefühle sind hoch gespannt, wie die Reden, alle Leidenschaften gesteigert bis zum Excess»⁶⁰. E tuttavia è impossibile non notare i molteplici spunti antisenecani dei drammi di Camus, dal disprezzo per i discorsi fatti di *harena sine calce*, a quello per ogni forma di moralismo e perbenismo, alla non senecana coerenza tra *vita* e *verba* – sia pure nel male – del Caligola “francese”, alla finale redenzione nell’amore (ancorché espresso da un suicidio) della Maria assassina (evangelicamente duettante con un’iperattiva, e più antipatica, Martha) del *Malentendu*.

Malgrado l’argomentazione di Ruggeri risulti in più punti affascinante, l’impressione di fondo, tuttavia, è che i punti di contatto tra Seneca e Camus si riducano a ben poco, e che la suggestione della vicinanza nasca più dal carattere plumbeo e feroce di certe atmosfere tragiche (comuni peraltro anche al Camus romanziere) che non da riprese o consonanze precise.

Uno degli aspetti di maggiore “modernità” del teatro senecano è stato spesso visto nella volontà del poeta cordovese di mettere alla prova la caratura eroica dei suoi personaggi. In questo – no-

tano Motto, Clark, 1988, pp. 91-2 – si può osservare una certa consonanza tra la *Fedra* di Seneca e *The Maze Maker* (1967) di Michael Ayrton, dove Teseo fa a più riprese la figura del criminale crudele, impetuoso e riottoso. Si veda la descrizione che ne dà Dedalo, alle pp. 242-4 della novella:

[...] a relative of mine. He has become very celebrated and is much admired for his treachery to Ariadne, [...] for slaying the Minotaur, with her help, [...] for his accidental – if it was accidental – destruction of his own father by negligence in the matter of the color of the sail, and other heroic acts. Perhaps the most famous of all his exploits is the victory he achieved over a group of women, a large number of whom were killed in battle with him. Altogether, my kinsman Theseus [...] was a murderous hero, which is the common kind [...]. This must be accepted, for killing, like so many destructive activities, is unavoidable to the uncreative. It is their principal demonstration of power⁶¹.

2.3

Adattamenti e rifacimenti

2.3.1. La *Fedra* di D'Annunzio

La *Fedra*, la *Medea* e il *Tieste*, come già si è visto per le rappresentazioni, sono le tragedie più rivisitate e adattate dagli autori del Novecento: in particolare la *Fedra* ha goduto di fortuna ininterrotta dall'inizio del secolo, dalla tragedia decadente di D'Annunzio a quella cristiana di Unamuno, dalle sperimentazioni della Cvetaeva ai *divertissements* della Yourcenar, per arrivare ai rifacimenti sperimentali e postmoderni di *Marcido Marcidorjs* e *Famosa Mimosa* e di Hugo Claus (1992-93)⁶².

Quale fosse il giudizio di D'Annunzio su Seneca morale, si coglie – ma era facile attenderselo – da un breve accenno nella *Leda senza cigno*:

Ero in una di quelle giornate di tedio, che si dice sieno state inventate per le nature ambigue dal precettore di Nerone, quando la virtù attiva della vita si ritrae dai cerchi dell'anima come l'acqua dalle gore d'una gualchiera o d'un mulino lasciando a secco i fossi ingombri di rottami e di lordumi intorno ai congegni inerti⁶³.

Un giudizio che il *Libro segreto* non fa che confermare:

Quanto Michele Montagna frequentò il tedioso e ozioso Seneca! cre dette di appropriarsi l'antica saggezza facendo uno spoglio di mas sime enfie della lor propria vanità. poi, passando a traverso gli Opuscoli di Plutarco, si abbassò insino a Sextus Empiricus. Ma costui l'aiutò a re spingere per sempre la fede stolta di Seneca nella umana Ragione, e lo accoppiò dilettevolmente con il Dubbio; cosicché per eccesso di voluttà mentale ei giunge a dubitare anche del dubbio⁶⁴.

Diverso tuttavia l'atteggiamento verso Seneca tragico: nell'intervista concessa a Renato Simoni per il "Corriere della Sera" del 9 aprile 1909⁶⁵ – il giorno precedente la prima della *Fedra*⁶⁶ al Lirico di Milano – è lo stesso D'Annunzio a dichiarare che l'idea di scrivere la tragedia nacque per l'impossibilità di tradurre in italiano «la divina melodia e l'elegiaco ardore» dell'originale di Racine, peraltro avvolto in «un peplo di stile Luigi XIV», e lontano per la presentazione nella scena finale di una Fedra «riconciliata con Dio in un convento di Carmelitane». È interessante notare come fin dall'inizio egli si ponga in un'ottica consapevolmente intertestuale⁶⁷:

La mia eroina è, come in Euripide, come nel Racine, tutta invasa dal morbo insanabile [...]. Ma non è la gemebonda inferma euripidea che giace sul suo tormentoso letto e non osa parlare a Ippolito né osa parlare a Tèseo, ma sol morire legando alle sue mani esangui le tavolette accusatrici. Né pure somiglia alla «grande dame» raciniana [...]. La mia eroina è veramente la Cretese «che il vizio della patria arde e il suo vizio» secondo l'espressione di Seneca, «Cressa» la chiama Ippolito per dispregio⁶⁸.

Egli adotta la sequenza narrativa di Racine, ma ancora di più di Seneca, sviluppandone in chiave «titanistica» la caratterizzazione passionale⁶⁹: l'eroina euripidea, infatti, col suicidio tronca la sua vita nel mezzo del dramma, mentre qui – come in Seneca e Racine – resta in scena fino alla fine, con un'evoluzione in crescendo dell'azione. Se nel dettaglio i riscontri con le fonti (Euripide, Seneca, Racine e Swinburne in particolare⁷⁰) possono essere letterali, tanto che qualcuno ha gridato al plagio⁷¹, le differenze si fan-

no sentire sul piano narratologico, per il tono decadente che vi è trasfuso, mescolato a «intuizioni autobiografiche esistenziali»⁷². È così che, come ha sottolineato Vico Faggi – traduttore e fautore di Seneca contro D’Annunzio – i versi 710-3 della tragedia senecana, che nella sua traduzione risuonano come

Ippolito, stai esaudendo il mio voto. Tu guarisci la mia follia. Non speravo tanto, io: morire per tua mano salvando il mio pudore⁷³,

in D’Annunzio si diluiscono

in cinque pagine, nel corso delle quali emergono imperativi quali «impugna la mannaia», «colpiscimi», «fendimi», «percuoti», «il petto aprimi», «Finiscimi», «Bisogna che tu m’abbatta», «torcimi»⁷⁴,

ma l’effetto è quello di allentare la tensione, con una «truculenza che sfiora l’involontaria ironia»⁷⁵.

Più in generale, alla linearità senecana si contrappone la complessità di D’Annunzio, che infoltisce gli episodi, moltiplica i personaggi e complica compiuto il discorso⁷⁶. Ma, tornando alla scena finale, è qui che, secondo gli interpreti, si misura l’affinità, ma anche la differenza delle due *Fedre* e, se si vuole, lo stacco rispetto a Racine e agli altri intertesti. La *Fedra* senecana, pur ancora tutta presa dalla passione d’amore e disperata di vedere Ippolito morto, è tormentata dalla propria colpa, «cerca la redenzione nella rivelazione della verità e nel suicidio»⁷⁷:

falsa memoravi et nefas,
quod ipsa demens pectore insano hauseram,
mentita finxi. Vana punisti pater,
iuvenisque castus crimine incesto iacet,
pudicus, insons⁷⁸.

Quella dannunziana, invece, «si gloria della propria colpa e celebra nella morte la perpetuazione del proprio amore per Ippolito»⁷⁹. Il delirio con cui l’eroina si augurava di potere seguire *amens* il suo Ippolito *per undas perque Tartareos lacus, / per Styga, per amnes igneos* (1179-80) si trasforma nelle ripetute esclamazioni «Ippolito è meco», «Ippolito, son tecco» – variazione del senecano *non licuit*

animos iungere, at certe licet / iunxisse fata (vv. 1183-4) – e nelle titaniche affermazioni di sfida ad Afrodite e Artemide di euripidea memoria⁸⁰:

O dea,
tu non hai più potenza.
Spenti sono i tuoi fuochi. Un fuoco bianco
io porto all'Ade. Ippolito
io l'ho velato⁸¹ perché l'amo. È mio
là dove tu non regni. Io vinco⁸²,

dice rivolta alla prima;

Ippolito è meco.
Io gli ho posto il mio velo, perché l'amo.
Velato all'Invisibile
lo porterò su le mie braccia azzurre,
perché l'amo⁸³,

ripete rivolta alla seconda. E nel regno della morte (cui in Seneca aveva dedicato l'invocazione *o mors amoris una sedamen mali, / o mors pudoris maximum laesi decus, / confugimus ad te: pande placatos sinus*, vv. 1188-90) ella avrà la vittoria definitiva:

Nel mio cuore non è più sangue umano,
non è palpito. E giungere col dardo
non puoi l'altra mia vita. Ancòra vinco!⁸⁴.

2.3.2. Dalla *Fedra* di Unamuno a quella di Marina Cvetaeva

È proprio in contrapposizione a questa Fedra superomistica ed estetizzante che due anni più tardi, nel 1911, Miguel de Unamuno⁸⁵ scriverà la sua «Fedra cristiana»⁸⁶, dramma di un adulterio, più che di un incesto, e della difficoltà del perdono, ambientata ai nostri giorni, in uno scenario contadinesco⁸⁷. Il dramma classico viene dunque profondamente rovesciato: ma più che Seneca, per Unamuno i modelli-antagonisti sono soprattutto Euripide e Racine:

L'argomento generatore di questa tragedia è lo stesso dell'*Ippolito* di Eu-

ripide e della *Fedra* di Racine. Lo sviluppo è completamente diverso da quello delle suddette tragedie. Dei personaggi di quelle ho conservato con i nomi tradizionali solo Fedra e Ippolito; la nutrice (*trophos*) di Euripide, Oenone in Racine, è diventata la mia Eustaquia. Inoltre in Euripide figurano Venere, Diana, Teseo, due messaggeri, servitori e un coro di donne trezanie e in Racine, Teseo, Aricia, Teramene, Ismene, Panope e delle guardie⁸⁸.

L'alterazione non si limita tuttavia al solo numero dei personaggi: si assiste ad una degradazione di tono – ben lontana da Seneca, ma anche dalle riprese di Racine e di D'Annunzio – per cui ci troviamo di fronte a umili personaggi, in una sorta di dramma-commedia piccolo borghese, in cui i protagonisti devono affrontare il problema di un amore che va contro le norme, che si conclude con la morte di Fedra, morta perdonando tutti, dopo avere conosciuto il peccato come una «santa martire»⁸⁹.

La *Fedra* di Marina Cvetaeva – composta nel 1927 e pubblicata l'anno successivo⁹⁰ – è un'opera che consciamente rompe con la tradizione, sia da un punto di vista stilistico, con una sperimentazione linguistica, «l'uso di forme arcaizzanti, con effetti a volte “barocchi”, anche con l'invenzione di parole e forme non testimoniate nell'antico slavo ecclesiastico o nell'antico russo», sia per quanto il riguarda il contenuto, poiché la protagonista si colloca al di fuori della colpa, è una donna innamorata, stretta tra passione e destino di morte, estranea al tema etico centrale nel dramma classico: «NB! Scrivere una Fedra (non Medea) *fuori* dal delitto, rappresentarla come una giovane donna, follemente innamorata», si era appuntata l'autrice⁹¹. Paradossalmente, ma non troppo, se è vero che si è voluto vedere nel rapporto tra la sua Fedra e Ippolito un riflesso autobiografico⁹², nei suoi diari aveva annotato: «Le fonti? Le fonti sono io stessa, dentro di me. Sono io il materiale». Altrove ricorda di avere letto i racconti mitologici raccolti da Gustav Schwab⁹³, ma doveva conoscere la tragedia di Racine e, negli anni parigini poté conoscere anche quella di D'Annunzio.

Anche Seneca, forse letto in francese⁹⁴, sembra affiorare almeno in un particolare, nella scena di «caccia» – in cui compare Ippolito – che è estranea ad Euripide, ma si trova anche nella *Phèdre et Hippolyte* di Pradon. Pura descrizione letteraria in Seneca, essa

«serve a Marina Cvetaeva per sottolineare la scelta misogina di Ippolito» – che, assieme ad altri cacciatori, si dice contrario a qualsiasi rapporto con le donne, al matrimonio, ad avere figli – ed è l'occasione per una dimostrazione di virtuosismo stilistico⁹⁵.

2.3.3. Teseo, il Minotauro, e le *Fedre* di Marguerite Yourcenar

«A Parigi, verso il 1932, a meno che non fosse il 1933 o anche il 1934», dovendo scrivere uno «sketch» sulle avventure greco-cretesi di Teseo e la sua lotta col Minotauro, e gli amori con le sorelle del mostro, Marguerite Yourcenar «barò un poco», come doveva ammettere lei stessa più tardi⁹⁶, dando un ruolo di primo piano al marinaio Autolico e a Fedra sin dal momento dell'arrivo di Teseo a Creta⁹⁷.

Questo *divertissement*, pubblicato in una prima stesura nel 1939 col titolo *Ariane et l'Aventurier*⁹⁸, venne rielaborato a diverse riprese dall'autrice nel 1944⁹⁹ e tra il 1956-57, per poi uscire finalmente nel 1963 con il titolo definitivo di *Qui n'a pas son Minotaure?*¹⁰⁰ Poiché il dramma presenta Fedra a Creta quando ancora deve conoscere Teseo, Ippolito può apparire solo sotto forma di anticipazioni, di allusioni al seguito che lo spettatore conosce: la presenza di Seneca dunque non può essere che sporadica¹⁰¹. Per di più, là dove sembrerebbe affiorare il ricordo di Seneca, spesso è mediato da Racine¹⁰². Solo un paio di esempi tra quelli esaminati dal Poingnault. Quando Fedra si rivolge ad Arianna, esclama, opponendo il sole dell'ispirazione all'ideale il chiaroscuro dell'amore dei sensi:

Ne te fatigues-tu pas à regarder toujours le soleil en face? Ah, l'ombre des forêts serait douce après cette terrasse dont la blancheur aveugle [...]. Que ne suis-je invitée aux parties de chasse de Minotaure!¹⁰³,

Poingnault vi ritrova un tema svolto in Sen. *Phaedr.* 110-4:

iuvat excitatas consequi cursu feras
et rigida molli gaesa iaculari manu.
Quo tendis, anime? Quid furens saltus amas?
Fatale miserae matris agnosco malum:
peccare noster novit in silvis amor¹⁰⁴,

ma soprattutto da Racine, *Phèdre* 1,3,176-8:

Dieux! que ne suis-je assise à l'ombre des forêts!
Quand pourrai-je, au travers d'une noble poussière,
Suivre de l'oeil un char fuyant dans la carrière¹⁰⁵,

anche se vi manca il riferimento alla caccia. Una sottile allusione all'arma di Ippolito, come allusione ad un futuro noto attraverso Racine e quindi Seneca, il Poignault crede di cogliere anche nella spada che Fedra ritrova:

Niente di importante, Arianna... Un giocattolo... Guarda: una piccola lama arrugginita scordata sulla sabbia... Una spada da bambini¹⁰⁶.

Una meno indiretta presenza di Seneca parrebbe profilarsi anche nelle reazioni di Teseo alla morte di Ippolito, quando nel Labirinto alcune voci gli presagiscono il futuro:

Ho ucciso mio figlio... Il mio unico figlio... La speranza della di nastia ... All'angolo di una strada, tra Eleusi e Dafni... Mio figlio che sanguina... Il sangue sulla strada... Quell'innocente di mio figlio... E se lei avesse detto la verità, se avesse ritrattato solo per farmi soffrire di più, per farmi credere di avere ucciso un figlio innocente... Ah, eppoi, se pure lui avesse... Avremmo potuto continuare tutti e tre... Avrei fatto quello che ignora. Mio figlio morto... È come se mi fossi ucciso io stesso a vent'anni... Dovrei prendermi a colpi di verga, dovrei confessare sulla pubblica piazza... Però non bisogna esagerare... Mi schernirebbero. Diventerei lo zimbello di Atene... Mio figlio, signori, il mio povero bambino... Grazie... Grazie. Infinitamente commosso dalle condoglianze del Senato... La fatalità¹⁰⁷.

La localizzazione del dramma fra Eleusi e Dafni rinvia tanto all'*Ippolito* euripideo (v. 1197), quanto a Seneca (v. 1057) quanto a Racine (vv. 1498-501). È invece estranea ad Euripide la ritrattazione di Fedra che dichiara innocente Ippolito: la troviamo in Racine (*Fedra*, atto 5, scena 7), che la deve a Seneca, ma ancora una volta la Yourcenar è debitrice di Racine, non di Seneca¹⁰⁸. Ma, in generale, è il tono generale della tragedia, con l'atteggiamento antieroico di Teseo, che sembra accettare l'idea del triangolo marito-

moglie-amante¹⁰⁹, che si colloca ben lontano da Seneca, su un tono “quotidiano-parodico”.

Fedra, oltre ad essere la protagonista di *Qui n'a pas son Mi-notaure?* apre la raccolta *Feux* col racconto *Phèdre ou le désespoir*¹¹⁰. Anche qui, se si può cogliere un influsso di Seneca, è attraverso la mediazione di Racine: la sovrapposizione dell'immagine di Ippolito su quella di Teseo, nella mente della Fedra raciniana,

Il avait votre port, vos yeux, votre langage,
Cette noble pudeur colorait son visage,
Lorsque de notre Crète il traversa les flots,
Digne sujet des vœux des filles de Minos¹¹¹,

sul modello di Seneca (*Phaedr.* 646-7: *Hyppolite, sic est: Thesei vultus amo / illos priores quos tulit quondam puer*), si ritrova trasposto con una evidente degradazione nel paradosso per cui Fedra

nel letto di Teseo gusta l'amaro piacere d'ingannare nella realtà colui che ama e nell'immaginazione colui che non ama¹¹².

Un'eco più evidente sembra di poter cogliere piuttosto in *Antigone ou le choix*¹¹³: quando Antigone «guida lungo le vie dell'esilio quel padre che è insieme il suo tragico fratello maggiore», Edipo è presentato mentre

benedice il felice errore che l'ha buttato su Giocasta, come se l'incesto con la madre non fosse stato per lui che un mezzo per generarsi una sorella¹¹⁴.

Questa giustificazione della trasgressione morale (una *felix culpa*), estranea ai tragici greci, può trovare un parallelo nell'apostrofe di Edipo alla figlia all'inizio delle *Phoenissae* senecane (vv. 1-3):

Caeci parentis regimen et fessi unicum
lateris levamen, nata, quam tanti est mihi
genuisse vel sic, desere infaustum patrem¹¹⁵.

2.3.4. *Fedre* postmoderne: i *Marcido* e Hugo Claus

Opera di autentico sperimentalismo drammaturgico e musicale, più che reale attestazione della fortuna della *Fedra* senecana in età moderna, andrà considerata l'esecuzione *Musica per una Fedra moderna*, messa in scena da *Marcido Marcidorjs e Famosa Mimosa* (il gruppo di Marco Isidori e Daniela Dal Cin) al Teatro Out Out (maggio 1992) e poi al Teatro Greco di Milano (marzo 1993), seguita da presso da *Spettacolo* (1993), ispirato (liberamente) allo stesso soggetto. Quasi solo vocale, come osserva Claudio Bandini,

lo spettacolo si incentra su di un Prologo/Sipario di straordinario impatto suggestivo ed emotivo, "eseguito" da tutti gli attori come se fossero un sol uomo: il testo seneciano infatti è stato praticamente riscritto in una sorta di inedito "linguaggio musicale", attraverso la creazione di un vero e proprio spartito elaborato e ideato al fine di guidare il "suono" non di tradizionali strumenti, ma di corpi e voci di attori¹¹⁶.

Nella replica (secondo lo stesso Bandini un «revival datato Broadway»¹¹⁷), il coro tragico appare trasformato in «una rullante fila di *Boys* e di *Blue-bell* dotati financo di frac, cilindro e bastone»; più che alla rappresentabilità di Seneca, invero, gli autori hanno mirato ad «architettare lo sviluppo di un'azione corale», al fine di rendere evidente che il teatro si fa con la «pluralità dei segnali che ciascun attore emette», ovvero con quello che viene chiamato l'«Attore generale». A questo progetto è subordinato tutto il resto, classici compresi. Come osserva Pier Giorgio Nosari,

il ciclo dedicato alla tragedia antica – *Una giostra: Agamennone* (1988), *Canzonetta* (1990) e *Una canzone d'amore* (1998) derivano da *Agamennone, I Persiani* e *Prometeo incatenato* di Eschilo; *Musica per una Fedra moderna* (1992) e *Spettacolo* (1993) da Seneca – dà a questa ricerca il respiro di una revisione forte della tradizione e di una nuova interpretazione della dimensione corale. La giustapposizione di spazio visivo e colonna acustica diventa attrito tra dispositivi codificatori. Il risultato esalta la valenza performativa del gesto teatrale: ogni spettacolo rinnova il patto tra immagine e spazio, corpo e suono, ed istituisce un proprio universo chiuso¹¹⁸.

Nel quale pare difficile penetrare persino per il soggetto della rappresentazione: «ti sarai accorto che la scelta del testo», dice lo stesso Isidori in un'intervista a Christopher Cepernich, a proposito di *L'Isi fa Pinocchio ma sfar lo mondo desierebbe in ver* (1996),

per me è sempre pretestuosa: la *fabula*, nel caso di *Pinocchio*, la conduco verso gli esiti che stabilisco io; la rappresentazione non riesce mai a prendere il sopravvento [...] non ci riuscirono neppure Eschilo e Seneca, tanto meno ci riesce adesso Collodi. Conservo però un nucleo narrativo che funga da traliccio per non pensare alla drammaturgia, perché credo che la ritmica drammaturgica dello "spettacolo normale" sia una grossa perdita di tempo. Quello che è importante per la Marcido è il tipo di sprigionamento energetico che si riesce ad ottenere con le battute, qualunque cosa esse dicano¹¹⁹.

Ne danno conferma i programmi di sala redatti dallo stesso Isidori, in cui è difficile trovare traccia di Seneca. Come recita quello di *Musica per una Fedra moderna*,

quella di Marcido Marcidoris e Famosa Mimosa è una ricerca sulla stratificazione del senso, perché il cumulo drammatico che s'ottiene obbligando le parole ad emettere una pluralità di segnali, anche oltre, anche fuori dalla portata semantica naturale (sic!) di ciascun verbo, facendolo rimpinzare ad oltranza, delinea o perlomeno tenta di delineare una così caricata arte, che forse oggi è quello specchio di ieri shakespeariano¹²⁰.

E quello di *Spettacolo rincara*:

Bisogna chiarire fermamente che, intorno al lavoro della Marcido per individuare un metodo d'approccio leale ai problemi posti dal teatro contemporaneo non c'è nulla di elaborato che riguardi o configuri una possibile cadenza "interpretativa" dei testi che man mano essa ha scelto di utilizzare per il suo processo artistico, testi dei quali, tra l'altro, può benissimo confessare una quasi integrale casualità di adozione, temperata sì dall'intelligenza sensibile, ma ancor più sbocciata da una sorta di rapporto privato con le scritture, venute ad affacciarsi fin da noi, loro sponte, ed in un certo senso, quindi, sacre ospiti del destino¹²¹.

Un «rapporto privato», quindi, che finisce per restare tale¹²².

Del 1980¹²³ è la *Phaedra* del drammaturgo olandese Hugo Claus che, pur tenendo conto delle versioni di Euripide e Racine, si presenta come una rielaborazione di Seneca (la terza, dopo il *Thyestes*, 1966 e l'*Oedipus*, 1971), costruita su una strategia di maggiore fedeltà al testo originale, ed al tempo stesso di semplificazione sia sul piano retorico che su quello poetico. Ma dell'approccio di Claus a Seneca si dirà più avanti, a proposito del *Tieste*.

2.3.5. La *Medea* di Anouilh

Molte anche le *Medee*¹²⁴: quella tutta senecana di Anouilh, quella ricca di riferimenti all'attualità di Alvaro¹²⁵, la *Medea la Encantadora* di Bergamín, quella attualizzata dallo sperimentalismo linguistico di Vauthier e Lavelli, quella collocata in una *trance* mediatica da Aurelio Pes¹²⁶, sino alla schiava negra che uccide i figli per sottrarli all'insopportabile dominazione del padrone di *Beloved ou La Médée du 124* di Toni Morrison¹²⁷ e alla cinematografica *Medea* messicana del recente film *Asi es la vida* di Arturo Ripstein, che ambienta la *Medea* senecana in una degradata megalopoli dei giorni nostri¹²⁸. Per non parlare degli echi in opere autonome, come *Fronteras infernales de la Poesia*, ancora di Bergamín, e *El arpa y la sombra* di Carpentier: ancora una volta selezioniamo alcuni esempi, soffermandoci in particolare su Anouilh e Carpentier.

Dopo altri due drammi di argomento mitologico, *Eurydice* (1942) e *Antigone* (1944), Jean Anouilh compose una *Médée*, in un atto continuo di prosa, pubblicato in *Nouvelles pièces noires*, La Table Ronde, Paris 1946 (Anouilh, 1946), e rappresentato per la prima volta a Bruxelles nel 1948¹²⁹. Il tema di *Medea*, suggerisce John C. Lapp¹³⁰, poteva consentirgli di riprodurre ancora una volta lo scontro tra purezza e integrità da una parte e il compromesso delle piccole cose quotidiane¹³¹. *Medea* e *Giasone*, ritratti in un ambiente carico di tensione e di violenza che ricorda da vicino quello delle lotte della Resistenza, rappresentano la lotta tra «absolutist» e «compromiser», il cui unico scopo è una dubbia felicità («bonheur»), e questo può spiegare perché tra le varianti della tragedia, egli scelga Seneca. Il dramma euripideo, infatti, presenta gli effetti della perfidia di *Giasone* su *Medea*, mentre nella versione seneca-

na troviamo Giasone e Medea come una “coppia”, che ha pari responsabilità nei crimini dell’eroina, e che si oppone a tutti gli altri. A parte l’omissione del coro – sostituito dalla nutrice che assiste Medea¹³² – e del prologo, e poche altre innovazioni sceniche, Anouilh adotta completamente l’organizzazione di Seneca, ma diverso è il significato che il mito assume: Medea rappresenta l’uomo libero in cerca della propria identità, e quindi in lotta con le due parti di sé, quella condizionata e oppressa, e quella che si vuole affermare come protagonista. Il tema della auto-liberazione dai condizionamenti e dai legami dell’unione (il desiderio di Giasone per la pace e gli agi è diametralmente opposto al bisogno di Medea di divenire se stessa) diventa così centrale per la Medea che l’uccisione dei figli è sì parte integrante del mito, ma è per così dire irrilevante, solo una traccia¹³³. Come nella *Medea* senecana, la tragedia è disposta secondo una *climax* ascendente, che culmina con la scena finale della consumazione nel fuoco, simbolo già stoico di purificazione: anche qui, sempre per enfatizzare il ruolo della protagonista, Anouilh è intervenuto omettendo la lunga scena di stregoneria e aggiungendone una intima dopo la morte di Medea e quella dei suoi figli.

Da Seneca viene anche il tono formulare, lapidario, di alcune frasi, spesso qui ancora più marcato: nell’originale latino la Nutrice osserva perplessa (v. 165)¹³⁴: *nihilque superest...*, e Medea risponde: *Medea superest...*; e ancora, al v. 171 la Nutrice invoca: *Medea*, e ottiene in risposta orgogliosa *Fiam*. Nel testo francese questo diviene un *Leitmotiv*: «Je me retrouve... C’est moi, c’est Médée» (p. 21¹³⁵); «je suis redevenue Médée» (p. 23) «je suis Médée» (ben 5 volte, pp. 26¹³⁶, 36, 43, 51, 60); e ancora, alle articolate perplessità della nutrice, Medea risponde sempre epigraficamente:

Mais qu’est-ce que tu veux dans cette île ennemie? Colchos est loin et de Colchos même tu est chassée. Et Jason nous laisse aussi maintenant. Que te reste-t’il donc? :: Moi¹³⁷.

Si vedano anche: «c’est maintenant Médée qu’il faut être toi-même»; e: «je suis Médée, enfin, pour toujours»¹³⁸.

Più in generale nelle scene chiave Anouilh segue da vicino il dialogo di Seneca, «contracting or expanding it occasionally to suit his purpose», come ha mostrato il Lapp¹³⁹: tuttavia spesso non è il latino che emerge dietro il testo francese, ma la traduzione che Léon Herrmann aveva approntato per la Collection des Universités de France¹⁴⁰. Selezionando i passi confrontati da Lapp e Servais, ci si limiterà qui ad un paio di esempi.

Tanto Seneca quanto Anouilh sottolineano l'amarezza della donna abbandonata, «by turning her preparation for flight, so often made before, into an ironic symbol of her aloneness»¹⁴¹: i vv. 447-59 sono tradotti con lievi cambiamenti rispetto a Herrmann, ma il lungo discorso di Medea è spezzato in un lungo botta e risposta, così che tra la ripresa dei vv. 447-50 e quella dei vv. 451-9 intercorrono due pagine di dialogo¹⁴²:

Fugimus, Iason, fugimus – hoc non est novum,
mutare sedes; causa fugiendi nova est:
pro te solebam fugere. Discedo, exeo:
penatibus profugere quam cogis tuis.
ad quos remittis? Phasin et Colchos petam
patriumque regnum quaeque fraternus cruor
perfundit arva? Quas peti terras iubes?
Quae maria monstras? Pontici fauces freti
per quas revexi nobilem regum manum
adulterum secuta per Symplegadas?
Parvamque Iolcon, Thessala an Tempe petam.
Quaecumque aperui tibi vias, clausi mihi.
Quo me remittis?¹⁴³

Où vas-tu? :: Je fuis, Jason! Je fuis. Il n'est pas nouveau pour moi de changer de séjour. C'est la cause de ma fuite qui est nouvelle, car jusqu'ici c'est pour toi que j'ai fui¹⁴⁴.

[...]

Où veux-tu que j'aille? Où me renvoies-tu?¹⁴⁵ Gagnerai-je le Phasé, le royaume paternelle, les champs baignés du sang de mon frère? Tu me chasses. Quelles terres m'ordonnes-tu de gagner sans toi?¹⁴⁶ Quelles mers libres?¹⁴⁷ Les détroits du Pont où je suis passée derrière toi, trinchant, mentant, volant pour toi; Lemnos où on n'a pas dû m'oublier; la Thessalie où ils m'attendent pour venger leur père tué

pour toi? Tous les chemins que je t'ai ouverts, je me les suis fermés¹⁴⁸.

Come si vede, anche qui le variazioni rispetto a Seneca, e al Seneca di Herrmann, sono minime, sempre sul piano di una semplificazione drammatica, tranne nella parte finale, dove il discorso è espanso per includere il tema continuamente sottolineato da Seneca di «spesso colpevole, ma mai per me stessa» (*totiens nocens sum facta, sed numquam mihi*, v. 280)¹⁴⁹. Ancora, nell'ultima scena, poco prima di essere portata via dal carro aereo, Medea esclama:

Iam iam recepi sceptrum germanum patrem,
spoliumque Colchi pecudis auratae tenent;
rediere regna, rapta virginitas redit¹⁵⁰.

Versi che Anouilh riproduce integralmente:

Désormais j'ai recouvré mon sceptre, mon frère, mon père et la toison du bélier d'or est rendue à la Colchide: j'ai retrouvé ma patrie et la virginité que tu m'avais ravies!¹⁵¹,

con una sola variazione rispetto all'Herrmann, «m'avais ravies» al posto di «m'as ravies»¹⁵².

Queste analogie non vanno tuttavia sopravvalutate, e i critici riconoscono comunque l'autonomia e l'originalità di reinterpretazione di Anouilh: basti considerare, con J. Servais¹⁵³, il fatto che le opere presentano una diversa proporzione tra le scene, per quanto anche come numero siano le stesse: sulle 82 pagine della tragedia di Anouilh – osserva ancora il Servais – la scena tra Giasone e Medea ne occupa 33 (il 37,5%), mentre Seneca dedica 128 dei suoi 1027 versi a questa scena (il 12,5%): la scena si triplica dunque nel rifacimento moderno. Ma la differenza più evidente si ha nel finale¹⁵⁴: la Medea di Seneca non ha via di scampo – diversamente da quella di Euripide – ma se quella potrebbe rifugiarsi in altri regni, l'eroina di Anouilh perisce nelle fiamme della sua carovana zingara. Anouilh conclude non con il lamento di Giasone sul fatto che non esistono gli dèi (*Per alta vade spatia sublime aetheris, / testare nullos esse, qua veberis, deos*, vv. 1026-7), ma con la convinzio-

ne che «when an orderly society casts out its violent and heroic figures, somehow, in the process, it is they who triumph»¹⁵⁵.

2.3.6. La *Medea* attualizzata di Jean Vauthier e Jorge Lavelli

Il 29 marzo 1967, al Festival de Royan (seguirono repliche al Théâtre de l'Odéon e al Festival d'Avignon), la compagnia dell'Odéon-Théâtre de France presentò una sontuosa *Medea* (interpretata da Maria Casarès) che nasceva dalla collaborazione di tre grandi artisti: il regista Jorge Lavelli, lo scrittore e drammaturgo Jean Vauthier e il musicista Jannis Xenakis; basata sul dramma di Seneca (come precisa il sottotitolo, *Adaptation de la tragédie de Sénèque*), questa *Medea* doveva accentuare il carattere violento ed efferato della maga colchica, introducendo una riflessione sull'immutabilità di violenza, terrore e amore in ogni tempo. Rielaborando creativamente la trama senecana, ma riecheggiandone l'impeto verbale, Vauthier recuperò dal Cordovese la ricchezza, lo sfarzo scenico, la *verve* e il «disordine barocco», accentuandone le tendenze alla dismisura e risolvendo la psicologia in un «lirismo torrenziale»¹⁵⁶.

Rappresentata come un rito (ciò che è sottolineato dalle musiche di Xenakis)¹⁵⁷, con diversi elementi di modernizzazione (Giasone e Medea vestono tuniche di serpenti mentre il coro porta vesti con serigrafie di motori e ingranaggi), la tragedia ha il suo culmine nell'istante, «dilatazione infinita del tempo», in cui Medea «concentra tutta la sua soddisfazione di vendetta»¹⁵⁸.

Come Hugo Claus nel *Tieste*¹⁵⁹, anche Vauthier, nella sua *Medea*¹⁶⁰, crede in un teatro che faccia nascere nello spettatore «une émotion violente: peur, rire, angoisse, stupeur, et cela sans que la raison n'intervienne»¹⁶¹. Ma a differenza da Claus, che aveva fatto del corifeo il suo portavoce, egli ritorna al coro collettivo, affidandolo a uomini che costituiscono una sorta di «tribunal viril jugeant les crimes d'une femme»¹⁶².

Pochi gli interventi evidenti sul testo, poiché «une adaptation demande avant tout une attitude modeste [...] servir l'oeuvre, et non pas s'en servir», e soprattutto d'ordine ritmico, così che il testo assume un andamento spezzato, pieno di rotture e di esitazioni, che mantengono sempre viva la tensione. Basti un esempio: si

veda la follia di Medea che si prepara ad uccidere i figli nei vv. 954-7 di Seneca (*utinam superbae turba Tantalidos meo / exisset utero bisque septenos parens / natos tulissem! sterilis in poenas fui – / fratri patri-que quod sat est, peperit duos*¹⁶³) e nella versione dilatata e spezzata con il grido ripetuto, «dilatato», di Vauthier:

– Ah ————— Ah — h — h — ! — !
 pourquoi n'ai-je pas eu la si nombreuse posterité de la célèbre Tantalide! Alors j'aurais mis au monde tant d'enfants que ma vengeance aurait dominé les nues. Ah ——— Ah ——— Ah !!
 – Ah ! J'ai donc été stérile: j'aurais pu davantage infliger, et punir¹⁶⁴.

E, poco più oltre, rispetto ai versi senecani *Quem quaerit aut quo flammeos ictus parat, / aut cui cruentas agmen infernum faces / intentat?*¹⁶⁵, pur marcati dal poliptoto, il ritmo franto di

– Si vite!
 Flammes!
 Troupeau. Contre qui les torches /
 ————— ensanglantée?
 pour qui /
 ces traits de flamme!??¹⁶⁶

in cui Vauthier, accanto al linguaggio articolato, ne mette in opera uno secondario, quello del gemito e dell'urlo. È dunque sul piano della lingua, più che su quello del contenuto che Vauthier ha voluto condurre la sua opera di attualizzazione della tragedia senecana.

2.3.7. Medea e i *conquistadores*: Bergamín e Carpentier

Nei mitici primi viaggi per mare degli eroi greci, fucina inesauribile di *fabulae* tragiche, i drammaturghi spagnoli del XX secolo vollero spesso vedere una sorta di prefigurazione della stagione aurea e infine catastrofica dei *conquistadores*¹⁶⁷. In questo quadro si inseriscono varie riprese del mito degli Argonauti e di Giasone e Medea, con diversi riferimenti alle tragedie di Euripide e di Seneca. Autore di una *Medea la Encantadora* (1954) – dove le colpe di Giasone e Medea sono come avvolte in un onirico incubo, lonta-

no dalla crudeltà senecana e rotto solo dal realismo dell'infanticidio – fu per esempio José Bergamín, che cinque anni dopo, in *Fronteras infernales de la Poesía* (cfr. PAR. 1.8), si ricorderà dell'*ultima Thule* della *Medea* senecana (v. 379) e dichiarerà significativamente:

Con quale precisione tragica, filosofica e retorica, esprime il grado più desolante (che fu letterariamente interpretato come profezia della scoperta dell'America), quella *ultima Tule* che ci apre di colpo le porte dell'Inferno; così come le aprì all'intera Spagna, se profezia esso fu, l'avventura dei suoi tragici naviganti¹⁶⁸.

Nel 1971, a testimonianza del fascino di tale chiave di lettura (che si affermerà definitivamente con Alejo Carpentier, di cui subito oltre), il Teatro Español di Madrid, per la regia di A. González Vergel, mise in scena una *Medea* ambientata in piena era delle conquiste, dove l'eroina asiatica è divenuta una giovane inca e Giasone, ovviamente, un *conquistador*¹⁶⁹.

Tracce della *Medea* di Seneca (e in particolare del coro corinzio e dell'*ultima Thule*, vv. 375-9) sono state ritrovate da Duarte Mimoso-Ruiz¹⁷⁰ nel romanzo *El arpa y la sombra*¹⁷¹ – una rivisitazione in chiave parodica della vita di Cristoforo Colombo e della sua tentata canonizzazione da parte di Pio IX¹⁷² – dello scrittore e musicologo cubano (più volte in carcere e in esilio per le sue convinzioni democratiche) Alejo Carpentier (L'Avana 1904-Parigi 1980), esponente del surrealismo e instancabile sperimentista di tecniche quali lo *stream of consciousness*, il monologo interiore e il ritmo musicale nella letteratura, autore ricco di spunti umoristici ed erede della tradizione barocca spagnola nonché del “meraviglioso” americano¹⁷³.

Ora in continuità con il dettato, ora differenziate da segni grafici, ora presentate come testimonianza non integrata nel contesto, le citazioni senecane (con cui soprattutto «Colón» mira a raffigurarsi come una reincarnazione di Tifi, il leggendario pilota della nave Argo, e a convincere con citazioni dotte le corti dei potenti ad assecondare le sue avventure) segnano «una oposición frente al estatuto normal de la cita, a un “desvío” de la referencia seneciana en la novela»¹⁷⁴.

A cominciare dalla *Sombra* del titolo, che richiama la visione senecana di Tifi, caduto nel «reino de las sombras oscuras»¹⁷⁵:

Tiphys, in primis domitor profundi,
liquit indocto regimen magistro;
litore externo, procul a paternis
occidens regnis tumuloque vili
tectus ignotas iacet inter umbras¹⁷⁶.

Lo stesso Colombo, nella seconda parte del romanzo (*La mano*), preda di ripensamenti geografici dichiara:

Mi si mescolano, mi si confondono, mi si sconvolgono, mi si cancellano e ridisegnano, tutte le mappe conosciute. Meglio dimenticare le mappe, perché mi sembrano, d'improvviso, petulanti e arroganti con la loro boriosa pretesa di abbracciare tutto. Meglio tornare ai poeti che talvolta, in ben misurati versi, hanno pronunciato vere profezie. Apro il libro delle *Tragedie* di Seneca che mi accompagna in questo viaggio. Indugio sulla tragedia *Medea*, che tanto mi piace perché vi si parla molto del Ponto e della Scizia, di rotte, di soli e di stelle, della Costellazione della Capra di Olena, e persino delle Orse che s'erano bagnate in mari proibiti¹⁷⁷, e mi soffermo sulla strofa finale del sublime coro che canta le gesta di Giasone:

... Venient annis
saecula seris quibus Oceanus
vincula rerum laxet et ingens
pateat tellus Tethysque novos
detegat orbis nec sit terris
ultima Thule¹⁷⁸.

Prendo una penna e traduco, per quanto ne capisco, nello spagnolo che domino ancora con qualche impaccio, quei versi che molte volte dovrò citare in futuro. «*Verranno nei tardi anni del mondo tempi in cui il mar Oceano allenterà i legami delle cose, e si aprirà una grande terra, e un nuovo navigante come quello che fu guida di Giasone, il quale ebbe il nome di Tifi, scoprirà un nuovo mondo, e allora non sarà l'isola Thule l'ultima delle terre*»¹⁷⁹.

Ma Carpentier, qui, non sta citando solo Seneca né inventando *ex novo* un Colombo assorto latinista. È infatti lo stesso Ammiraglio Cristóbal Colón – il Colombo storico, insomma – che circa a

metà del suo *Libro de las Profecías*, composto tra il settembre del 1501 e il marzo del 1502, scrive testualmente:

Seneca in .VII. tragetide Medee
in choro: «audax nimium».

Venient annis
secula seris, quibus Oceanus
vincula rerum laxet, et ingens
pateat te<l>lus Tiphisque novos
detegat orbis, nec sit terris
ultima Tille.

Vernán los tardos años del mundo ciertos tiempos en los quales el mar Ocçéano afloxa los atamentos de las cosas, y se abrirá una grande tierra, y un nuebo marinero como aquél que fué guýa de Jasón, que obe nombre Tiphí, descrobirá nuebo mundo, y estonçes non será la ysla Tille la postrera de las tierras¹⁸⁰.

Che il romanziere avesse ben presente questa citazione di Colombo è dimostrato dal fatto che, pur riportando il testo senecano nella forma “corretta” (con *Thetysque*, del codice *Etruscus* e di tutte le edizioni moderne, per il banale *Tiphisque* dell’edizione di cui disponeva Colombo, e con *Thule* per la scorretta grafia *Tille*), egli lo corredi poi con la traduzione dello stesso Colombo, da cui trae, per l’appunto, «Tiphí». Una traduzione, tra l’altro, con cui già il grande «marinero» intendeva reinterpretare il coro senecano quale profezia riferita a se stesso, come conferma una breve chiosa che suo figlio Ferdinando annotò nella propria copia delle *Tragedie senecane*:

Haec prophetia expleta est per patrem meum Christoforum Colon almirantem anno 1492¹⁸¹.

Nessuna meraviglia, quindi, se proprio tale suggestiva autoidentificazione, che poté attirare l’attenzione di un Tennyson (*Columbus*, 210-1: *the Atlantic sea / Which be unchain’d for all the world to come*)¹⁸², abbia finito per regalare a Carpentier la sagoma del suo Colombo latinista, sempre sospeso tra santità e furfanteria, e sempre aggrappato a quella *Medea* antologizzata, ora veste reboante dei pro-

pri narcisistici sogni¹⁸³, ora frusto repertorio di trucchi, per trarsi d'impaccio in situazioni difficili.

Il Colombo di Carpentier vi ricorre di nuovo, infatti, di fronte a Isabella di Castiglia, che gli concederà il suo amore e, quindi, le navi:

In questo mio primo colloquio con quella che (e fin troppe ragioni avrei avuto in seguito per amare il nome di quel paese) era nata a Madrigal de las Altas Torres, ho parlato di quanto sempre parlavo al cospetto dei grandi e dei potenti: ho esibito, ancora una volta, il mio Teatrino delle Meraviglie, il mio alleluia di geografie abbaglianti, ma, nel fungere da annunciatore di portenti possibili, ho sviluppato una nuova idea, maturata attraverso letture recenti, che è sembrata garbar molto alla mia ascoltatrice. Fondandomi sulle idee di storia universale concepite da Paolo Orazio, spiegavo che così come il movimento dei cieli e degli astri va da Oriente a Occidente, parimenti la monarchia del mondo era passata dagli assiri ai medi, dai medi ai persiani, e poi ai macedoni, e poi ai ro mani, e poi ai galli e ai germani, e alla fine ai goti, fondatori di questi regni. Era giusto, dunque, che dopo aver scacciato i mori da Granata – cosa che non avrebbe tardato a succedere – guardassimo verso Occidente, proseguendo la tradizionale espansione dei regni, retta dal movimento degli astri, raggiungendo i grandi e autentici imperi dell'Asia – infatti erano semplici briciole di regni quelli che finora avevano intravisto i portoghesi nelle loro navigazioni, dirigendosi verso Levante. Naturalmente ho invocato la profezia di Seneca, e con tanta fortuna che la mia regale ascoltatrice si è mostrata orgogliosa d'interrompermi per citare, a memoria, versi della tragedia:

Haec cum femineo constitit in choro,
unius facies praenitet omnibus¹⁸⁴.

Inginocchiandomi dinanzi a lei ho ripetuto quei versi, affermando che a lei sembrava aver pensato il grande poeta, nel dire che «quando si ergeva in mezzo al coro delle donne» – di tutte le donne del mondo – «i volti delle altre si appannavano davanti allo splendore del suo». Ha avuto come un lieve e gradevole batter di ciglia nell'ascoltarmi, mi ha sollevato da terra, mi ha fatto sedere al suo fianco, e, poco a poco, abbiamo cominciato a ricostruire, a memoria, la bella tragedia... E, quel giorno, mosso da un'audacia di cui non mi sarei creduto capace, ho pronunciato parole, come dette da un altro – parole che non ripeterò nella mia confessione –, che mi hanno trattenuto nelle reali stanze fino a quando hanno preso a risuonar le diane degli accampamenti. E, da quella notte

felice, solo una donna è esistita per me in questo mondo, che stava attendendo me per finir di completarsi¹⁸⁵.

A Seneca Colombo ritorna, come a un ritornello finalmente divenuto realtà, al ritorno dal Nuovo Mondo, nel trionfale ricevimento a corte:

Lento, al principio, è stato il mio discorso, narrando le peripezie del viaggio, l'arrivo alle Indie, l'incontro con gli abitanti. Ho evocato, per descriverne le regioni, le bellezze delle più famose regioni di Spagna, le dolcezze – io so perché – delle campagne di Cordova, sebbene poi abbia esagerato, certo, nel paragonare i monti della Spagnola con le cime del Teide. Ho raccontato di aver visto tre sirene, un 9 gennaio, in un luogo popolato da tartarughe – sirene brutte, a dire il vero, con facce d'uomo, non così belle, musicali e gioviali come altre che avevo visto da vicino, similmente a Ulisse (tremenda menzogna!), sulle coste di Malagueta¹⁸⁶.

Poi, come in un crescendo musicale, in un sapiente balletto di parole, il discorso entra nel vivo:

E poi l'importante è cominciar a parlare, a poco a poco, ampliando il gesto, indietreggiando per dar maggiore ampiezza sonora alle parole, ho iniziato ad accalorarmi nel discorso, e, ascoltando me stesso come chi sente parlare un altro, hanno preso a risplendermi sulle labbra i nomi delle più fulgide località della storia o della leggenda. Tutto quanto poteva brillare, luccicare, scintillare, accendersi, infuocarsi, elevarsi ad allucinata visione di profeta, mi veniva alle labbra sospinto, pareva, da una diabolica energia interna. Di colpo l'isola Spagnola, trasfigurata dalla mia musica interiore, non è più somigliata alla Castiglia e all'Andalusia, è cresciuta, s'è gonfiata fino a raggiungere le cime favolose di Tarsis, di Ofir e di Ofar, divenendo la frontiera finalmente trovata – si trova ta... – del prodigioso regno di Cipango. E lì, proprio lì, c'era la miniera uberrima conosciuta da Marco Polo, e di quello venivo a dar Notizia a questo regno e a tutta la Cristianità. Era stata raggiunta la Colchide dell'Oro, ma non in mitico paganesimo, questa volta, quanto piuttosto in totale realtà. E l'ORO era nobile, e l'ORO era buono: *Genovesi, veneziani e chiunque abbia perle, pietre preziose e altre cose di valore, tutti le portano fino in capo al mondo per scambiarle, trasformarle in oro; l'oro è eccellentissimo; dell'oro si fa tesoro, e con esso, chi lo possiede, fa quel che vuole nel mondo, e consente di mandare anime in paradiso...* E con questo mio viaggio, prodigioso mio viag-

gio, era diventata realtà la profezia di Seneca. Erano arrivati i tardi anni...

... Venient annis
saecula seris quibus Oceanus
vincula rerum laxet...

Qui ho interrotto il verso, avendo avuto l'impressione un po' fastidiosa – forse mi sono sbagliato – che Columba, battendo le palpebre in maniera quasi impercettibile, mi guardasse con l'aria di dire: *Quosque tandem, Christophore?...*¹⁸⁷.

Persino in punto di morte, mentre già il confessore sta entrando, un Colombo ormai sconfitto rispolvera le frasi del suo striminzito repertorio senecano:

Dica Giasone – come nella tragedia *Medea* – quel che della sua storia gli conviene raccontare, nella lingua di buon poeta drammatico, lingua di giaculatoria e corazza, molti gemiti per una maggiore indulgenza, e nient'altro... Smarrito mi ritrovo nel labirinto di quello che sono stato. Ho voluto abbracciare la Terra e la Terra mi si è rivelata grande¹⁸⁸.

E qui Colombo-Carpentier parafrasa nuovamente Seneca, il solito coro della *Medea*, ma questa volta senza citarlo, quasi che l'antifona fosse stata capita, introiettata e assorbita, e la profezia fosse ora percepita – e proprio da colui che aveva creduto di compierla – come qualcosa di ancora aperto, di irrealizzato: è il disilluso rientrar nei ranghi di chi aveva creduto di fermare la storia, completandola, e si rende ora conto di non esserne che un tassello, e che il futuro lo trascende, riservando ad altri (*venient annis...*) scoperte mai definitive:

Ad altri si sveleranno i trascendentali enigmi che ancora ci riserva la Terra, dietro la porta d'un capo della costa di Cuba che ho chiamato *alfa-omega* a significare che lì, a mio giudizio, terminava un impero e ne cominciava un altro – si chiudeva un'epoca e ne cominciava una nuova...¹⁸⁹

Seneca fa un estremo giro di danza sotto la penna di Carpentier ancora nell'ultima pagina del romanzo, quando un Colombo morto e invisibile – sfumata ormai ogni possibilità di essere canoniz-

zato, tra i dubbi di Leone XIII e le prove del Protonotaro, che lo inchioderanno alle accuse di concubinaggio e di traffico di schiavi – traccia una sorta di bilancio postumo della propria vicenda:

E l'Invisibile ricordò Seneca, la cui *Medea* era stata per lungo tempo il suo libro prediletto, essendosi identificato con Tifis, timoniere degli argonauti, nelle strofe arcinote, che ora si coloravano a poco a poco d'un senso premonitore: «*Tifis ebbe l'audacia di spiegare le vele sul vasto mare / dettando nuove leggi ai venti... / Oggi, vinte le acque, sottomesse alla legge di tutti, / lo scafo più fragile può oltrepassare i suoi orizzonti / e furono violati i confini conosciuti / e le mura di nuove città sono edificate / su terre da poco scoperte. / Nulla è rimasto come prima / in un universo accessibile nella sua totalità*¹⁹⁰... E mentre cominciavano a suonar chiare campane in quel mezzogiorno romano, recitò di nuovo i versi che parevano alludere al suo destino: «*Tifis che aveva domato le onde / dovette lasciar la sbarra a un pilota di minore esperienza / che, lontano dal predio paterno, / non ricevendo nient'altro che un'umile sepoltura, / scese nel regno delle ombre oscuro*»¹⁹¹ ... E, nello stesso punto della piazza da dove, guardando verso i peristili circolari, quattro colonne sembrano una sola, l'Invisibile si dissolse nell'aria, che lo avvolgeva e lo tra passava, diventando tutt'uno con la trasparenza dell'etere¹⁹².

Non è questa la sede per discutere una per una tutte le allusioni-citazioni della *Medea* senecana ritrovate nell'*Arpa* di Carpentier da Mimoso-Ruiz, che conta 4 citazioni in latino del testo di Seneca¹⁹³, 1 trascrizione in spagnolo da parte di Colombo (vv. 374-6), 2 trascrizioni in spagnolo, 3 parafrasi, 8 «glosas» e 2 «encoladuras», nonché 5 occorrenze dell'*ultima Thule*, 2 della Colchide, 3 di Tifi, e una ciascuno di Giasone, Medea e Creusa¹⁹⁴. Varrà però la pena di notare come anche le allusioni senecane servano a tratteggiare – secondo Mimoso-Ruiz – una sorta di involuzione dei due personaggi-cardine del romanzo, Colombo e la regina Isabella di Castiglia, inizialmente associati al glorioso Tifi e a una *Columba* (in cui si intravederebbero le fattezze di Creusa, la giovane sposa di Giasone rivale di Medea), ma nel prosieguo del racconto sempre più simili a Giasone e a Medea, in una condanna ironica ma senza remissioni della spedizione del Genovese (a mio avviso, però, l'associazione di Colombo e Isabella a Giasone e a Medea è suggerita sin dal loro secondo, fulminante incontro, a p. 73, senza

che tale associazione, tra l'altro, determini una fine tragica del loro amore)¹⁹⁵.

Particolarmente istruttiva, alle pp. 186-7 del saggio di Mimoso-Ruiz, la sinossi dei vv. 375-9 della *Medea* senecana con la traduzione "classica" di Unamuno del 1933 (atto 2, scena 3)¹⁹⁶ e con la «traducción torpe» di Colombo-Carpentier¹⁹⁷:

Seneca	Unamuno	Colombo/Carpentier
<p><i>venient annis saecula seris, quibus Oceanus vincula rerum laxet et ingens pateat tellus Tethysque novos detegat orbes nec sit terris ultima Thule.</i></p>	<p>«Vendrá una edad, allá en los tardíos años en que el Océano ha de aflojar los ataderos de las cosas todas, se abrirá la ingente tierra, la mar despertará nuevos orbes y no será ya el fin de las tierras Thule».</p>	<p>«Vendrán los tardíos años del mundo ciertos tiempos en los cuales el mar Océano aflojará los atamentos de las cosas y se abrirá una gran tierra y un nuevo marino como aquel que fue guía de Jasón que hubo nombre Típhi, descubrirá NUEVO MUNDO, y entonces no será la isla Thule la postrera de las tierras».</p>

Dove è rimarchevole – oltre all'azione di Unamuno di disseppellire la *Medea* di Seneca dal suo latino barocco, restaurandone le rovine e rivestendola della prosa dei paladini castellani – il modo in cui Carpentier «despeja el texto de Séneca de su conceptismo poético», contaminando la pericope in questione con i vv. 2-3 (*Lucina, custos quaeque domituram freta / Tiphyn novam frenare docuisti ratem*) e 617-8 (*Tiphys, in primis domitor profundis, / liquit indocto regimen magistro*) del testo senecano, «según una técnica que tiene analogías con las famosas interpolaciones de Borges»¹⁹⁸.

Nel complesso, il Seneca – e anzi la *Medea* – di Carpentier non è che la "voce ufficiale", in qualche modo falsa e paludata, delle romanticherie, delle passioni e delle ribalderie di Colombo. Di Seneca egli ammantava le proprie parole per chiedere le navi, quelle per sedurre Isabella, quelle per convincere la regina e i potenti di Spagna della grande portata della propria impresa, una volta compiuta. Ed è nel sostanziale fallimento e smascheramento di que-

sto ritornello di tromba, sempre più ironico mano a mano che la vicenda procede, che il *Christo-phoros* di Carpentier – portatore delle proprie voglie e delle proprie ambizioni più che del Verbo divino, ma guardato al fine con bonaria simpatia dal suo autore – viene sottratto alla storia dei grandi e riconsegnato a quella degli uomini. Sottratto, meglio, alle teorie dei santi, e riconsegnato all'umanità¹⁹⁹.

2.3.8. Tieste e il teatro della crudeltà: Antonin Artaud

Il Tieste e l'Atreo senecani sono due personaggi condannati a vivere, come è stato detto, come i caratteri di Sartre in *Huis Clos*, in un inferno perpetuo²⁰⁰: ma tra le numerose rivitalizzazioni della tragedia senecana un posto di rilievo occupa quel caso paradossale che è l'*Atreo e Tieste* (divenuto poi *Il supplizio di Tantalò*) di Antonin Artaud. Un testo mai rappresentato in scena, e andato perduto, quanto fondamentale per la riflessione critica che intorno ad esso si è sviluppata (a lui si rifaranno, tra gli altri, Gassman e Squarzina, e Hugo Claus, per rimanere al *Tieste*). Le profonde analogie tra il teatro come lo intende Artaud, un teatro della crudeltà, che deve scuotere come una peste²⁰¹, e il teatro di Seneca – influenze dirette, ma anche mediate attraverso la tradizione occidentale, dal Rinascimento fino al Romanticismo – sono state più volte osservate²⁰², ma è lo stesso Artaud che ne parla in una lettera a Jean Paulhan del 16 dicembre 1932²⁰³:

Caro amico,
sto leggendo Seneca; mi sembra una follia che sia possibile confonderlo con il moralista di non so quale tiranno della decadenza – ovvero il precettore era lui, ma invecchiato e senza più fiducia nella magia²⁰⁴. Chiunque sia questi, mi sembra il maggior poeta tragico della storia, un iniziato ai Misteri e che ha saputo trasferirli in parola meglio di Eschilo. Piango leggendo il suo teatro ispirato, e sotto la lettera delle sillabe sento crepitare nel modo più atroce il ribollire trasparente delle forze del caos. Questo mi fa pensare a qualcosa: ho intenzione, una volta guarito, di organizzare delle letture drammatiche – non sarà male per uno che nega il testo in teatro – letture pubbliche in cui leggerò delle tragedie di Seneca, e saranno convocati tutti i possibili sostenitori del Teatro della Crudeltà. Non è possibile trovare nessun esempio *scritto* più efficace di

tutte le tragedie di Seneca per mostrare ciò che si può intendere per crudeltà in teatro, ma soprattutto nei personaggi di Atreo e Tieste. La crudeltà è visibile nel sangue, ma ancor di più nello spirito. Questi mostri sono malvagi come solo delle forze cieche possono esserlo, e non c'è teatro, credo, se non a livello subumano.

In un poscritto, dopo la firma, sottolineando l'interesse tanto per l'*atrocitas* senecana quanto per il suo stile²⁰⁵, aggiungeva:

In Seneca le forze primordiali fanno intendere la loro eco nella vibrazione spasmodica delle parole. E le parole che indicano dei segreti e delle forze li designano nel *percorso* di queste forze e con la loro capacità di trascinare e di stritolare²⁰⁶.

È questo il primo accenno all'adattamento del *Tieste* senecano, la cui messa in scena è annunciata – in terza persona – in una lettera a Jean Luis Barrault del 6 luglio 1934:

per dare al pubblico marsigliese la primizia di un tentativo teatrale di nuovo tipo e anzi del tutto rivoluzionario, vogliamo chiedere ad Antonin Artaud di venire a dare a Marsiglia la prima dello spettacolo che sta preparando: *Atreo e Tieste* di Seneca in un adattamento originale, che ne fa un'opera di estrema attualità. Per sottolineare gli aspetti più diretti e immediatamente conturbanti, Antonin Artaud reciterà questa tragedia in un ambiente extrateatrale, sala di officina e di esposizione. Così il patetico eterno del vecchio dramma riacquisterà tutto il suo significato, la sua urgenza, ma soprattutto la sua attualità. Perché l'originalità di un simile tentativo è d'interessare non soltanto le persone colte ma il grosso pubblico a una sovrana avventura che mette in movimento tutta la gamma possibile dei sentimenti umani e collettivi²⁰⁷.

Questo adattamento, intitolato *Le supplice de Tantale*, per quanto sicuramente ultimato, e forse letto privatamente²⁰⁸, non fu mai portato in scena, ed è andato perduto. Tuttavia un influsso del *Tieste* si avverte nella tragedia *Les Cenci* del 1935²⁰⁹, in cui il protagonista, Francesco Cenci, come Atreo, porta sino agli estremi dell'orrore un crimine che è radicato nella sua natura. Sembra di sentire parlare il tiranno Atreo, è stato osservato²¹⁰, quando il Conte cenci afferma ad esempio:

al vecchio conte Cenci, ancora solido nella sua fragile carcassa, capita più di una volta d'identificarsi in sogno col destino. Qui sta la spie gazione dei miei vizi e della mia naturale tendenza all'odio, che è tanto più vivo per quelli che mi stanno più vicino. Mi ri tengo e sono una forza della natura. Per me non c'è vita, né morte, né dio, né incesto, né pentimento, né delitto. Obbedisco alla mia legge che non mi dà le vertigini; e tanto peggio per chi è ghermito e precipita nell'abisso che è scavato dentro di me. Cerco e faccio il male per fatalità e per principio. Non saprei resistere alle forze che ardon dal desiderio di scatenarsi in me²¹¹.

Ma ancora più che nelle opere, l'influsso di Seneca su Artaud si è ravvisato nella vita drammatica di quest'ultimo, che Fumaroli considera un eroe di Seneca *tout court*, affinato da duemila anni di cristianesimo: «il vit, il écrit et il parle comme si sa biographie tout entière était un rôle sénéquien»: con i suoi scritti drammaturgici, le sue rappresentazioni, i suoi ruoli nel cinema e nel teatro, e persino con la sua follia, Artaud ha voluto essere, nella civiltà borghese di inizio secolo, una specie di *Hercules Oeteus*, con aspetti di stregoneria alla Medea, e di criminalità alla Atreo²¹².

2.3.9. *Tieste* tra vendetta e pessimismo

Un ruolo importante nei rifacimenti e negli adattamenti senecani nel teatro del XX secolo gioca senza dubbio José María Pemán Pemartín (Cadice, 1898-1981), «el Séneca», autore di spicco della Spagna franchista, sirena della dittatura, drammaturgo melodrammatico dei grandi temi storici e religiosi del moralismo borghese e conservatore²¹³.

Nello spettacolare e scenografico teatro franchista, Pemán portò la sua passione – sorretta da un'indubbia competenza – per il dramma antico, soprattutto greco: nel 1945 andò in scena un'*Antigone*, nel 1954 un'*Edipo* (cfr. PAR. 2.3.11), nel 1959 un'*Orestide*. Il *Tieste* fu rappresentato nel 1955, e fu pubblicato in volume nella “Colección Teatro” delle Ediciones Alfil, come «*Tyestes de José María Pemán*»²¹⁴. Nel frontespizio si legge:

Tyestes. La tragedia de la venganza. Versión nueva y libre
de un mito clásico
en un prólogo y dos partes

inspirada en la tragedia de
Séneca de este título
de
José María Pemán²¹⁵.

Che Pemán, e non Seneca, fosse il vero autore di questo dramma, non è oggetto di discussione²¹⁶: all'andamento lento e monologante del *Thyestes* senecano, il tragediografo di Cadice sostituì una vivace ridda di figure dialoganti (dall'Ombra di Tantalò alla Furia, sino alle personificazioni di mali e passioni quali l'Ira, il Sangue, la Vendetta e la Morte, che dopo brevi scambi di battute «salgono sui cornicioni e sull'architrave del palazzo che rappresenta la scena e lì resteranno per tutta l'opera, come un elemento in più della scenografia»²¹⁷), da cui emergono le figure demoniache della regina Eope, che tradisce con Tieste il suo sposo, suscitandone l'orribile vendetta, e dello stesso Atreo, efferato despota che infine imbandirà al fedifrago fratello («il quale al contrario suscita tutta la nostra simpatia»²¹⁸) le carni dei suoi figli. Come scrive Gonzalo Torrente Ballester,

Pemán si è abbandonato alla sua condizione di poeta lirico e il suo lirismo è straripato in maniera tale che l'espressione necessaria si nasconde in un vero bosco di retorica. E affermando ciò ricordo le innumerevoli occasioni in cui Pemán ha difeso la retorica e l'abilità dei suoi ragionamenti. Malgrado ciò, la mia critica resta in piedi, perché lo stile retorico usato da Pemán nel *Tyestes* non risponde alla nostra sensibilità; non è, come dovrebbe essere la retorica, un sistema di spiragli aperti perché si possa penetrare nelle profondità della poesia, ma piuttosto un sistema di paramenti che ci impedisce di accedere alla sostanza lirica e drammatica. Non è dunque una retorica che aiuta, ma una retorica che disturba²¹⁹.

Ben più influenzato dagli scritti di Artaud (ma anche dall'interpretazione di Gassman e Squarzina) è il *Tieste* di Hugo Claus²²⁰, rifacimento pionieristico, rappresentato nel 1964 al Théâtre des Nations e poi ancora di recente, il 6 dicembre 1991, al Stadsschouwburg di Bergen op Zoom, dal Het Zuidelijk Toneel, direttrice Dora van der Groen. L'autore olandese ha in mente di proporre un teatro della crudeltà che rispecchi la crudeltà della nostra epoca.

Per dirlo con le sue parole di offrire «une vision simplifié de la vision décadente de Sénèque sur une tragédie grecque»²²¹.

Di qui la scelta di eliminare tutte le parti didattiche, mitologiche, geografiche, e animare maggiormente il dialogo, con frequenti cambi di battute. Per il resto egli segue abbastanza da vicino l'originale, arricchendolo sempre di trovate verbali: più rilevanti gli interventi sul coro, ridotto ad un solo personaggio, un giovane d'oggi, con parti molto più brevi, se si eccettua un quinto coro permeato del tipico pessimismo di Claus.

2.3.10. Edipo “alla fine del secondo millennio”

Al di là dei brevi cenni che Karlheinz Töchterle pone in coda al suo commento a questa tragedia²²², una selezione critica delle riprese della tragedia di Edipo nel Novecento si deve a Guido Paduano²²³. La presenza di Seneca negli autori prescelti, tuttavia, è piuttosto contenuta: Paduano ne coglie tracce nell'*Oedipe roi de Thèbes* (1919) di Stéphane Georges Saint-Georges de Bouhélier (soprattutto nel vigore “senecano” di Giocasta), nel libretto – composto per l'*Oedipe* di George Enesco (1936) – da Edmond Fleg (che tiene presente Seneca, talora fraintendendolo, sia per il nome del pastore corinzio, “Forbante”, sia per la battuta «je suis allé remercier ma mère des enfants qu'elle m'a donnés» che traduce i vv. 880-1: *i, perge, prospero regiam gressu pete: / gratare matri liberis auctam domum*), e infine nell'ossessione della ricerca, l'“impiccio” (*embarasse*) dell'agente speciale Wallas, nelle *Gommes* (1953) di Alain Robbe-Grillet, che richiama la psiche dell'eroe senecano assai più che quella dell'Edipo sofocleo.

Parodie senecane sarebbero invece quella della maniacale preoccupazione per il sovvertimento parentale, presente nell'*Oedipe* (1931) di André Gide (dove l'eroe afferma olimpico: «Que viens-tu m'étonner avec ces problèmes de parenté? Si mes fils sont aussi mes frères, je ne les aimerai que mieux», da confrontare con Sen. *Oed.* 1034-6: *rapitur ensis; hoc iacet ferro meus / coniunx – quid illum nomine haud vero vocas? / socer est*)²²⁴, e quella del fantasma di Laio che cerca di avvertire Giocasta e Tiresia, con cui *La machine infernale* (1932) di Jean Cocteau pare mettere in burla l'*Amleto* shakespeariano e le sue ascendenze senecane²²⁵.

Il risultato di un processo di “detragicizzazione” di Edipo, che abbandonerebbe il suo desiderio di sapere per finire schiacciato da una verità minacciosa che si affaccia sulla scena – cui proprio Seneca avrebbe dato il “la” – è quello che Duarte Mimoso-Ruiz²²⁶ riscontra invece, oltre che in Gide e in Cocteau, in Henri Ghéon (*Oedipe et le crépuscule des dieux*, 1938²²⁷), dove si mescolano inquietudine per il futuro e speranza religiosa, e in Tawfiq al-Hakim (*Oedipe* [1958]²²⁸), che circonda l’eroe di intimità. A un vocabolario decisamente senecano si rifece altresì J. Daniélou, nello stendere il libretto per l’*Oedipus Rex* di Strawinsky (1927).

Al rifacimento di Ted Hughes (pubblicato in olandese nel 1969), più ancora che a Seneca, si rifà l’*Oedipus* di Hugo Claus, che si allontana in questo caso dal modello più di quanto non avesse fatto con il *Tieste*: ma è il senso stesso del dramma che viene reinterpretato, con l’introduzione della rovina dell’eroe, vista razionalmente, e dell’ascesa del popolo, vista irrazionalmente. Il popolo si fa strada come vendicatore del crimine a cui il sovrano deve il suo potere, e assume quel ruolo che nella tragedia classica è della divinità: non sono gli dèi a dare agli uomini dei segni, ma gli uomini a costringere gli dèi a manifestare i segni²²⁹.

Nei tempi più recenti, va segnalato l’*Edipo alla fine del secondo millennio* di Donata Mennucci, messo in scena a Padova, nel marzo 1994, dalla compagnia Teatrocontinuo, per la regia di Nin Scolari²³⁰: una riscrittura per cui lo stesso Scolari dichiara singolarmente: «sono arrivato a Edipo attraverso Seneca, e non attraverso Sofocle, come ognuno si aspetterebbe»²³¹.

2.3.11. Un *Edipo* franchista: Pemán

Sulle ascendenze senecane del *Tieste* di Pemán, e sul valore politico di quella *pièce* si è già detto (PAR. 2.3.9), sulla base delle fondamentali riflessioni di Andrés Pociña²³². Ma un significato importante, nella produzione di Pemán, riveste senza dubbio l’*Edipo*, rappresentato il 12 maggio 1945 (poco dopo la scomparsa di Hitler e Mussolini, e in pieno regime franchista), poi ancora nel 1954, nel Teatro Español di Madrid, e varie volte in seguito sino alla morte di Pemán, giunta il 19 luglio 1981. Sui rapporti con Seneca di questa tragedia, tutti impliciti, vanno ricordate le osserva-

zioni di M. Fernández Galiano (che nota il sapore orientale più che greco e la “franchista” grandiosità dell’*Inszenierung*)²³³, e soprattutto il recente saggio di María Cruz García Fuentes (1997), che prende le mosse registrando la lunga fortuna e il carattere di esemplarità della tragedia di Edipo (che proprio Seneca avrebbe «convertido en modelo»²³⁴) nonché il desiderio di Pemán (dichiarato nella «autocrítica», Barcelona 1953, pp. 7-8, dove è nominato Sofocle, ma non Seneca, tra i modelli della tragedia) di fare opera originale di drammaturgia e dunque di attualizzare più che di riprendere. La Fuentes si propone tuttavia, al di là delle confessioni dell’autore (che provava in realtà «respeto y admiración» per il poeta cordovese), di svelare «la callada y velada utilización del original latino»²³⁵.

La dimostrazione, perlopiù precisa e puntuale, si articola in dodici punti:

1) Alla fine della sua relazione dell’oracolo, il Creonte pemaniano afferma: «Tebas guarda en sus muros / al asesino del rey Laio»²³⁶, da confrontare con i senecani vv. 233-8:

mitia Cadmeis remeabunt sidera Thebis,
si profugus Dircen Ismenida liquerit hos pes
regis caede nocens, Phoebus iam notus et infans.
Nec tibi longa manent sceleratae gaudia caedis:
tecum bella geres, natis quoque bella relinques,
turpis maternos iterum revolutus in ortus²³⁷.

Non trascurerei, però, pure Soph. *OT* 96-8:

ἄνωγεν ἡμᾶς Φοῖβος ἐμφανῶς ἄναξ
μίασμα χώρας ὡς τεθραμμένον χθονὶ
ἐν τῆ δ’ ἐλάυνειν μηδ’ ἀνήκεστον τρέφειν²³⁸,

e 110:

ἐν τῆ δ’ ἔφασκε γῆ κτλ.²³⁹

2) Nel farsi carico dell’inchiesta, Edipo chiude il suo discorso con il giuramento:

Nadie,
 rey Laio, nadie en este mundo
 desea, como Edipo, tu venganza.
 ¡Juro que entre este hombre y mi justicia no
 habrá más tiempo que hay entre el relámpago y
 el trueno!...²⁴⁰.

Il passo riecheggerebbe Sen. *Oed.* 242, 264-6:

regi tuenda maxime regum est salus [...]
 per regna iuro quaeque nunc hospes gero
 et quae reliqui perque penetrales deos,
 per te, pater Neptune...²⁴¹.

Un carattere di proclama solenne, se non di vero e proprio giuramento, hanno d'altra parte anche i vv. 222-75 dell'*Edipo Re* sofocleo.

3) L'offerta che l'Edipo pemaniano fa a Laio, che termina con cattivi presagi, ricorda il sacrificio di Tiresia, che terrorizza Manto, nel dramma senecano (vv. 330-1, 350).

4) L'episodio di Tiresia è costruito da Pemán in modo che la colpevolezza di Edipo non sia esplicitamente già affermata (come nei suoi modelli classici) e la *suspense* dello spettatore possa durare più a lungo²⁴²: nel complesso, però, la scena è più vicina a Seneca che non a Sofocle²⁴³.

5) Al contrario, la Giocasta pemaniana appare meno lontana da quella di Sofocle che non alla fredda Giocasta-Agrippina senecana, non particolarmente compresa del suo Edipo-Nerone.

6) Ma in generale, anche rispetto alla sua (non) fede negli oracoli, la Giocasta pemaniana pare staccarsi da entrambe le sue due classiche precursori.

7) Il pastore di Pemán, come in Seneca, si chiama Forbante, ma del tutto nuovo – nella tragedia spagnola – è il dialogo tra il pastore e Giocasta, improntato a grande confidenza e addirittura a complicità.

8) In Pemán, come in Seneca e a differenza di Sofocle, Edipo rende la confessione dell'oracolo a lui reso da Febo davanti a Giocasta e al messaggero di Corinto, e nomina prima l'assassinio del padre e dopo le nozze con la madre.

9) L'entrata in scena del pastore è diversa in tutte e tre le tragedie.

10) L'ingresso e la *rhexis* del messaggero corinzio sono in Pemán più vicini al modello senecano che a quello sofocleo, anche se nel testo del drammaturgo spagnolo compaiono tracce di contaminazione²⁴⁴.

11) In tutta la tragedia spagnola, rispetto ai modelli classici, Edipo e Giocasta sono figure più umane e meno eroiche, e forse anche più vicine l'una all'altra. Significativo che entrambi restino sulla scena a lungo, e che conducano insieme il confronto "all'americana" tra Forbante e il messo corinzio.

12) Un ultimo parallelismo tra Pemán e Seneca si ha tra il terzultimo intervento del coro in Seneca e nel penultimo nel drammaturgo contemporaneo, entrambi dedicati all'immutabilità del "fato":

multis ipsum metuisse nocet,
multi ad fatum venere suum
dum fata timent²⁴⁵.

¡Ay, la raza de Lábdaco, pisada por los dioses
como un racimo de dolor!

- *Cadmeos,*

*cada paso que dieron en contra del oráculo,
más y más los metía dentro de sus camino!*

- Mató a quien

no quería matar!

- ¡Compartió el lecho

con quien nunca quisiera!

- ¡Nació de las entrañas

que no hubiera querido!²⁴⁶.

Anche in questo caso, tuttavia, non trascurerei Soph. OT 1184-5:

ὄστις πέφασμαι φύς τ' ἀφ' ὧν οὐ χρῆν,
ξὺν οἷς τ' οὐ χρῆν ὁμιλῶν, οὗς τέ μ' οὐκ ἔδει κτανῶν²⁴⁷,

forse ancor più vicino al testo pemaniano.

Condivisibile appare comunque la conclusione della García Fuentes (p. 726): Pemán cercò di mantenersi fedele al testo sofocleo, contaminandolo qua e là con l'*Edipo* senecano e arricchendolo con innovazioni personali.

2.3.12. *Ercole furente*: le ragioni di una fortuna mancata

La presunta permanenza della figura dell'Ercole senecano nella letteratura del Novecento coincide, paradossalmente, con un'accusa: lungi dall'essere l'eroico semidio degno di onore e di ammirazione, innocente vittima – alla fine – della propria follia, Ercole sarebbe l'incarnazione della forza bruta e l'espressione di tutte le sue pericolose, anzi mortifere potenzialità²⁴⁸. In questo la sua funzione drammatica non sarebbe molto diversa, nel complesso, da quella di un *King Kong*, o di Yank in *The Hairy Ape* di Eugene O'Neill (1922), o ancora del Lennie di *Of Mice and Men* di John Steinbeck (1937). Ma è proprio contestando questa interpretazione dell'*Hercules furens* che Anna Lydia Motto e John R. Clark osservano:

Certainly our society is familiar with archetypal figures of this unpleasant kind – brawn-without-brains, bull-in-a-china-closet [...]. And perhaps, too, our era is experiencing a massive reaction, a change in taste, for unlike the period that stretched from Carlyle to Nietzsche to Hitler – what Eric Bentley termed A Century of Hero-Worship²⁴⁹ – we no longer dotingly admire the *Übermensch*²⁵⁰.

Che l'età contemporanea non sia propriamente *hero-minded* è del resto dimostrato – secondo i due studiosi – dall'aura di cinismo e scetticismo che circonda le nostre rappresentazioni di semidei e *supermen*, sino al punto di cadere nel *kitsch*, mirabilmente descritto da una pagina di Gilbert Highet:

One of my favorite pieces of bad art is a statue in Rockefeller Center, New York. It is supposed to represent Atlas, the Titan condemned to carry the sky on his shoulders. That is an ideal of somber, massive tragedy: greatness and suffering combined as in Hercules or Prometheus. But this version displays Atlas as a powerful moron, with a tiny little head, rather like the pan-fried young men who appear in the health

magazines. Instead of supporting the heavens, he is lifting a spherical metal balloon: it is transparent, and quite empty; yet he is balancing insecurely on one foot like a furniture mover walking upstairs with a beach ball; and he is scowling like a mad baboon. If he ever gets the thing up, he will drop it; or else heave it onto a Fifth Avenue bus²⁵¹.

Può darsi che sia proprio per questo che l'*Hercules furens* pare essere la tragedia meno ripresa e rappresentata – nell'epoca del surrealismo e del dada, dell'umor nero e dell'assurdo, dell'antierismo e del silenzio – tra tutte quelle di Seneca. E tuttavia, concludono Motto e Clark:

the tradition of heroism and its significance should not be allowed to pass beyond our comprehension. And in that vital heritage the Senecan Hercules should stand as he was intended – as an important, piquant, remarkable, and triumphant figure²⁵².

2.3.13. La bella morte nelle *Troiane*

Il tema, tipicamente stoico, della “bella morte”, nobile e virtuosa – incarnata nelle figure di Polissena e Astianatte – è sempre stato al centro di ogni riflessione critica sulle *Troiane* di Seneca²⁵³: quanto più brutale e feroce la loro morte, tanto più splendido e onorevole il loro coraggio di fronte alla crudeltà del destino. Eppure è in Ecuba, la donna che apre il dramma (vv. 1-66) e in qualche modo lo chiude dopo l'esecuzione dei piccoli (vv. 1165-77), che è forse possibile riscontrare quell'apice del dolore e della responsabilità in cui ancora Motto e Clark hanno voluto vedere un apparentamento con la celebre *Mutter Courage* di Bertolt Brecht (1949): come quella infatti – secondo i due studiosi

she occupies the most prominent post among a legion of the tormented because she stands as the symbol of Trojan authority, one who, as the Queen, has lost virtually *all* of her innumerable children (as well as her husband, her citizens, and her city) in the war²⁵⁴.

Al di là delle eventuali similarità tra i due caratteri, resta da registrare, forse, una certa predisposizione dell'età contemporanea ad accogliere personaggi tragici in cui il tema del dolore sia associato

a quello della responsabilità e dell'autorità (oltre a Ecuba, appunto, Edipo, e in certo modo Medea): là dove il crollo degli affetti personali si accompagna a quello delle strutture sociali e civili di cui l'eroe tragico è (o è stato) responsabile o protagonista, ecco che la sofferenza si assolutizza sino ad assumere una dimensione sovrumana. In questo senso, come ha notato Concetto Marchesi, il coro ed Ecuba esprimono «voci di dolore e di pietà che appartengono a tutti gli uomini»²⁵⁵.

Note

1. Cfr. Uscatescu, 1967, in particolare pp. 122-5; Id., 1981; Motto, Clark, 1988, p. 112 (cui si deve la più recente e completa analisi delle tragedie senecane e della loro fortuna; cfr. anche Idd., 1993, pp. 197-254); Calder, 1998.

2. «Twentieth-century “movements” in the theatre increasingly display such potential excess. Realism added a touch of the sombre and the power of coarse everyday stichomythic dialogue. Symbolism and Expressionism added the signs and mechanisms of the dreamlike, the nightmarish, and the grotesque. And the Theatre of Absurd has revived new elements of the frantic and the fantastic – bizarre injections of the vaudevillian, manic doses of stock characters and the vapid cliché, motiveless persecutions, guiltless guilts, criminal inanities, accidental fates», osservano Motto, Clark, 1988, p. 112 (cfr. anche Idd., 1977, p. 42; Idd., 1993, pp. 197-254). A questo proposito, i due studiosi citano, a titolo di esempio, *The Glass Menagerie* di Tennessee Williams, *Woyzeck* di Georg Büchner, *l' Enrico IV* di Luigi Pirandello, *la Ghost Sonata* di Strindberg, *The Birthday Party* di Harold Pinter, *Beidermann und die Brandstifter* di Max Frisch, *La Cantatrice chauve* di Eugène Ionesco, *Death of a Salesman* di Arthur Miller, *Rosmersholm* di Ibsen, *la Mutter Courage und ihre Kinder* di Bertolt Brecht, *lo Zio Vanya* di Anton Cechov e *il Devil's Disciple* di George Bernard Shaw, *Our Gang* di Philip Roth, ritrovandovi atmosfere melodrammatiche («symbolically and dramatically significant», 1988, p. 117) in certo modo simili a quelle del *Tieste* senecano soprattutto. Quanto al grottesco, così tipico dell'arte neroniana (dalla *Domus Aurea* al teatro senecano) e del XX secolo (l'ultimo Twain, Strindberg, Kafka, Jarry, Capek, Mann, Faulkner, Céline, Nabokov, Beckett, Grass, Joseph Heller, García Márquez, Pinter, Dürrenmatt, la pittura di De Chirico e Picasso, la musica di Alban Berg ecc.) si vedano gli stessi Motto, Clark, 1977, p. 42 (cfr. Idd., 1988, pp. 320-6; Idd., 1993, p. 194), che ne trovano giustificazione nel Seneca morale (*Tranq.* 17,11: *tunc demum aliquid cecinit grandius ore mortali. Non potest sublime quicquam et in arduo positum contingere quam diu apud se est: desciscat oportet a solito et efferatur et mordeat frenos et*

rectorem rapiat suum eoque ferat quo per se tenuisset exendere); Sell, 1984 (con analisi del *Tieste* e dell'*Agamemnone*); Varner, 2000.

3. Motto, Clark, 1977, p. 42.
4. Cfr. Hadas, 1955, pp. 6-7; Motto, Clark, 1993, pp. 40-1.
5. Cfr. Amoroso, 1995.
6. Ciò non significa, naturalmente, che fossero mancate rappresentazioni o recite in precedenza: da ricordare, per fare un solo esempio, l'*Edipo Re* senecano recitato al Teatro dell'Università il 26 maggio 1939 con la regia di Nando Tamberlani e la traduzione di Giovanni Lattanzi, cui Silvio D'Amico (1939) rimproverò la scarsa teatralità, oltre a una traduzione non sempre capace di rendere «la sentenziosa concettosità del testo».
 7. Barone, 1980, in particolare pp. 249, 251.
 8. Squarzina, 1988, pp. 24-5.
 9. Gassman, Squarzina, 1953, p. 90.
 10. Cfr. Squarzina, 1988, pp. 24-5, e la dura recensione di C. Marchesi (1978, pp. 1301-9), che sottolineò soprattutto una sottovalutazione «dell'«essenziale» veramente drammatico» (p. 1301).
 11. Si ricordino soprattutto gli studi di Zwierlein, Tarrant, Giardina, Viansino, Petrone, Picone, Caviglia, Fantham, Léfèvre, Dupont, Liebermann, Boyle.
 12. Sul Congresso, che si svolse a Siracusa dal 9 al 12 settembre 1981, e che ribadì con forza la destinazione scenica delle tragedie senecane (per lungo tempo considerate testi di mera lettura), si vedano le considerazioni «a caldo» di Renzo Tian (1981, p. 10) – che ricorda anche le tappe più importanti della fortuna del teatro senecano nel xx secolo – e di Dario Del Corno (1981).
 13. Amoroso, 1995, p. 222. Riflettono sui problemi posti dalla traduzione, e dalla traduzione per la scena in particolare, Sanguineti, 1995; Faggi, 1981; Id., 1986; e Id., 1989, dove si ritorna sulla prima messa in scena italiana di *Fedra* (1981), per la regia di Nucci Ladogana e la traduzione di Vico Faggi, e con Francesca Benedetti nel ruolo di Fedra, e si individua in *Matris superbum nomen* (v. 609), «il punto più drammatico della più drammatica scena d'amore della letteratura antica». Sulla *Fedra* di Ladogana (interpretava Ippolito Giovanni Vettorazzo, mentre Teseo era Carlo Hintermann), che tentava l'impresa di rappresentare un dramma che Silvio D'Amico non riteneva «neppure rappresentabile», cfr. pure Barone, 1981. Un panorama complessivo offre Paratore, 1991.
 14. Questa rappresentazione, che ai primi di dicembre del 1981 inaugurò il nuovo Teatro Stabile da 700 posti, dopo l'incendio dell'8 gennaio che aveva distrutto la vecchia struttura, ebbe una notevole eco sulla stampa di quelle settimane.
 15. Sulla precedente *Fedra* del 1981 di Vico Faggi e Nucci Ladogana, cfr. *supra*.

16. Cfr. Barone, 1989. Degna di nota anche la *Medea* rappresentata nel 1986 dalla compagnia del Teatro Drammatico, per la traduzione di Vico Faggi e la regia di Franco Ricordi (cfr. Trombino, 1988).

17. Su questa rappresentazione, si vedano le osservazioni di Trombino, 1992, e gli *Appunti di regia letti agli attori il 16 luglio 1991 alla riunione di compagnia del Tieste* dello stesso Pagliaro, 1992 (che dichiara di rifarsi ad Artaud e alla sua concezione del teatro classico come teatro della crudeltà).

18. Cfr. Barone, 1991, pp. 89-90.

19. Impersonava Edipo Sir John Gielgud, Giocasta Irene Worth.

20. Secondo Hunter, 1974, pp. 196-7, anche nell'*Edipo* inglese si sente notevolmente l'influenza delle teorie teatrali di Artaud.

21. Scopo della rappresentazione, dice Hughes (1968, p. 324), era «to make a text that would release whatever inner force this situation still has, with the minimum of interference from surface detail in word, plot, or movement». Il dettato senecano, «less a play than a series of epic descriptions connected by an artificial and at times rudimentary dialogue», assai bene si adattava allo stile di Brook. Il risultato, secondo Hughes, fu un testo «closely out of the original, which much deletion, little addition». Una descrizione critica dello spettacolo, «a laboratory experiment, the object of which is not so much to discover the appropriate theatrical style for an exotic and unexplored province of the drama as to use Seneca as a vehicle to illustrate Peter Brook's conception of "theatre as ritual"», è in Scott-Kilvert, 1968, pp. 501-2, che, pur definendo la *pièce* «a brilliantly inventive, often exciting production, full of surprises and distortions» (p. 504), esprime infine un duro verdetto: «Seneca's philosophical tragedy is to be transformed by surrounding it with the trappings of sacrificial rite» (p. 506); analoghe riserve sulla traduzione di Hughes, «a brilliant piece of work» (p. 507), ma incapace «to match the tone or the texture of Seneca's highly idiosyncratic mode of writing – its compression, its power of lapidary statement, its distinctively Roman weight and gravity» (p. 511); in conclusione, rispetto all'*Oedipus Rex* di Yeats («a work of literature»), «the present text might be described as a scenario in free verse» (p. 511). Su questa rappresentazione, si vedano anche Fernández Galiano, 1986, pp. 148-9; Sørensen, 1998, p. 306 (che ne ricorda una fortunata trasmissione alla radio danese); Motto, Clark, 1977, 42; Idd., 1988, pp. 314-20 (per i quali, «Ted Hughes had merely *accented* and *reinforced* the Senecan suggestions of the fantastic, the diseased, the unnatural, the mad. And it is in these directions that art has continued in our era to advance – toward the vulgar, the brutish, the lunatic, the shocking, and the preposterous», p. 314; «Hughes seeks to enhance such effects, to exacerbate them, enlarging upon the nightmarish, the lunatic, the grotesque», p. 318). Do po cinque atti di staccato e di meccanica ritualità, il dramma si conclude con l'uscita da Tebe di Edipo – capro espiatorio caricato di *Fata, Morbus, Pestis e Dolor*

(cfr. Sen. *Oed.* 1059-61: *Violenta fata et horridus morbi tremor, / maciesque et atra pestis et rabidus dolor, / mecum ite, mecum ducibus his uti libet*) – e con una grottesca danza di giubilo che degenera in una farsesca processione fallica, con coriste che cantano: «Yes! We Have No Bananas».

22. Hughes, 1968, p. 327: «ero felice mentre me ne andavo via da mio padre / Polibo libertà non esilio vagando impavido / un principe in fuga sì ma impavido finché inciampai / e in cielo Dio mi vide io inciampai su questo regno/ paura che mi veniva dietro mi seguiva la / paura Delfi Polibo parole dell'oracolo / un giorno avrei ucciso mio padre lo avrei ucciso / e ancor peggio quest'altro peggio cosa può essere peggio / l'oracolo lo annunciò / le parole si conficcano non è possibile ma / il dio predisse il dio mi minacciò con la / camera da letto di mio padre il letto di mia madre insozzato / profanato il dio lo predisse avrei sposato / mia madre prima assassinato mio padre poi questo / chi avrebbe potuto starsene là ad aspettare ciò abbandonai / il regno velocemente ero atterrito». Il *surplus* di enfasi è facilmente rilevabile dal confronto con l'originale latino (vv. 12-22):

Quam bene parentis scepra Polybi fugeram!
Curis solutus exul, intrepidus, vagans
(caelum deosque testor) in regnum incidi;
infanda timeo: ne mea genitor manu
perimatur; hoc me Delphicae laurus monent,
aliudque nobis maius indicunt scelus.
Est maius aliquod patre mactato nefas?
Pro misera pietas (eloqui fatum pudet),
thalamos parentis Phoebus et diros toros
gnato minatur impia incestos face.
Hic me paternis expulit regnis timor.

«Come ero ben risoluto a fuggire lo scettro di mio padre Polibo! Esule ma li be-ro da preoccupazioni, senza potere ma intrepido, (ne chiamo a testimoni il cie-lo e gli dèi) ho trovato sul mio cammino, con mia sorpresa, un regno. Temo eventi indicibili: che mio padre muoia per mia mano; di questo mi avverte il lauro Delfico, e mi annuncia un altro, e più grave, delitto. Vi è un'infamia mag-giore che uccidere il proprio padre? O infelice affetto d'un figlio! Mi vergogno di proferire il vaticinio: Febo minaccia al figlio il talamo del padre e un ma-le-detto giaciglio, reso impuro da empie nozze; questo è il timore che mi ha fatto uscire dal regno paterno» (trad. Giardina, 1987, p. 419).

23. Ivi, pp. 344-5: «OOO–AI–EE.....KA / Canto (3 volte) / Replica (3 volte) / Danza morte nel suo buco / Danza morte nel suo buco / nel suo

buco / il suo buco / il suo buco / il suo buco / buco / lascia che salga / lascia che salga su / lascia che salga su / lascia che salga / lascia che viva / apri il cancello / apri il cancello / lascia che viva / lacrima il sangue / aprigli bocca / lascia che gridi / mentre il vento / attraversa le pietre / mentre girano le stelle / mentre gira la luna / mentre gira il mare / mentre il sole sta alla porta / tu tu tu / tu sotto le / tu sotto le / tu sotto le foglie / tu sotto la pietra / tu sotto sangue / sotto il mare / tu sotto la terra (*tutto due volte*) / sotto le foglie / sotto la pietra / sotto sangue / sotto il mare / sotto la terra (*tutto ripetuto*) / tu tu tu / tu tu tu tu / sotto sangue / sotto la terra / tu». Qui, il corrispondente testo senecano (vv. 709-63) non è che un pallido ricordo, e Hughes recupera qua e là, piuttosto, *Stimmungen*, motivi, espressioni e talora suoni della parodo dell'originale (vv. 110-201).

24. Eclettico gruppo sperimentale, considerato un «barometro delle tendenze del teatro sperimentale americano»: cfr. Doglio, 1990, p. 409.

25. Cfr. Töchterle, 1994, p. 50, che ricorda anche un *Seneca Ödipus* curato dal Württembergisches Staatstheater di Stoccarda con la collaborazione del Seminar für klassische Philologie dell'Università di Tübingen. Un *Oedipe, de Sénèque* fu rappresentato anche all'Opéra-Comédie di Montpellier, dal 20 al 28 marzo 1998, con regia di Jean-Claude Fall e traduzione di Florence Dupont (cfr. Sauzeau, 1999).

26. Cfr. Kingston, 1994, p. 42; Hall, 1994, p. 18; Sommerstein, 1997, p. 218.

27. Assaël, 1996, pp. 216-7. Sulle numerose rappresentazioni e letture senecane in Francia, in varie località dell'Île-de-France, tra il marzo del 1995 e il febbraio del 1996 (spettacoli: *Médée* al Théâtre de la Tempête de la Cartoucherie di Vincennes dal 7 marzo al 9 aprile 1995; *Thyestes, Les Troyennes, Agamemnon* al Théâtre de Quartier d'Ivry; *Hercule Furieux, Hercule sur l'Oeta* al Théâtre Gérard Philippe di Saint-Denis; letture: *Oedipe, Médée, Phèdre* al Théâtre de Quartier d'Ivry), cfr. Thibert, 1997.

28. Raby, 2000, p. 173.

29. Volk, 2000, p. 198 (la stessa Katharina Volk impersonava, per l'occasione, Andromaca); cfr. Stroh, Breitenberger, 1994.

30. Cfr. *Seneca in Elizabethan Translation* il saggio è tradotto in italiano con il titolo *Seneca nelle traduzioni elisabettiane* (Eliot, 1974); dello stesso anno (1927) è anche *Shakespeare and the Stoicism of Seneca*, tradotto come *Shakespeare e lo stoicismo di Seneca* (Eliot, 1947).

31. Si tratta delle parti II e III del saggio (Eliot, 1974, pp. 252-82).

32. Cfr. *supra*, PAR. 1.3.2.

33. Cfr. Uscatescu, 1967, pp. 105-8; Id., 1981, pp. 375-6; e in particolare i PARR. 2.1 e 2.3.8, soprattutto su Gassman e Artaud.

34. Eliot, 1974, p. 241.

35. Parlando dei primi trecento versi dell'*Hercules furens*, cui uno spettatore greco non avrebbe mai resistito, osserva infatti Eliot (1974, p. 245): «l'intera situazione è inconcepibile, a meno che non si accetti il fatto che la tragedia sia stata scritta esclusivamente per essere detta [...]. In effetti i drammi di Seneca potrebbero servire come modello pratico per gli odierni drammi radiofonici». Cfr. Costa, 1973, pp. 86-7.

36. Cfr. Eliot, 1974, pp. 248-9, ove sono ricordati ad esempio i versi finali della *Medea* (1026-7) e *Herc. fur.* 1139-40.

37. Ivi, p. 264. Cfr. Canter, 1925, pp. 155 e ss.; Billerbeck, 1988, pp. 101-8.

38. *Sen. Med.* 168-71: al v. 171, Eliot, con il consenso dei codici, e la maggior parte degli editori, stampa *vides*, mentre Zwierlein, 1986, accoglie la correzione *vide* di Heinsius.

39. Per Alfieri, cfr. Traina, 1999b (in particolare, pp. 241-2).

40. Cfr. Sanesi, 1971, pp. 103-5.

41. D'altronde lo lascia intendere lo stesso Eliot quando afferma: «Quali lezioni gli elisabettiani ricevertero da Seneca, e se queste lezioni sono le stesse che noi accetteremmo, è il prossimo problema da prendere in considerazione. [...] Non possiamo valutare esattamente l'influenza di Seneca se prima non ci formiamo una nostra opinione su di lui, senza subire la sua influenza» (1974, p. 251).

42. *Sen. Herc. fur.* 1139-40.

43. Eliot, 1974, p. 249.

44. L'epigrafe, come indica lo stesso Eliot in una lettera, sta ad indicare «l'incrocio (*crisscross*) "fra Pericle che ritrova viva [la figlia] ed Ercole che ritrova morti [i suoi] – i due estremi della scena di riconoscimento"»: così Boitani, 1997, p. 184, che esamina più ampiamente la fitta rete intertestuale che percorre il testo di Eliot e quello di Shakespeare (ivi, pp. 175-90).

45. Cfr. *Sen. Herc. fur.* 1138-43: *Quis hic locus, quae regio, quae mundi plaga? / ubi sum? sub ortu solis, an sub cardine / glacialis ursae? numquid Hesperii maris / extrema tellus hunc dat Oceano modum? / quas trahimus auras? quod solum fesso subest? / certe redimus...*

46. Boitani, 1997, p. 185.

47. «Che mari che rive che scogli grigi e che isole / che acque lambiscono la prua / ed odore di pino e il canto del tordo nella nebbia / che immagini ritornano / o mia figlia [...] Che mari che rive che isole di granito verso i miei» (trad. Sanesi, 1971, pp. 289-91).

48. Nella traduzione di Sanesi (1971, p. 177) i versi suonano: «De Bail ha-che, Fresca, Mrs. Cammel, roteavano / Oltre l'orbita dell'Orsa tremolante / In atomi infranti».

49. *Herc. Oet.* 1523-4: *quique sub plaustro patiuntur ursae / quique ferventi quatiuntur axe.*

50. Cfr. Yamada, 1970, pp. 457-8, che confronta inoltre «shuddering» e «whirled» con *quatiuntur*.

51. Un accenno a Seneca non poteva mancare anche nel saggio *L'Umore* di Pirandello (1977, p. 48).

52. Colakis, 1990.

53. Cfr. Herington, 1966, pp. 449-60.

54. O'Neill, 1937, pp. 7-8 (scena 1): «C'è qualcosa di carino che avanza. L'ho annusato nell'aria, la prima cosa di questa mattina. I tuoi drappi neri sono all'altezza di qualche diavoleria. Questo suo palazzo è come una tomba sanguinante».

55. *Non caeca tenebris incipit primo via; / tenuis relictæ lucis a tegeo nitor / fulgorque dubius solis adflicti cadit / et ludit aciem: nocte sic mixta solet / præbere lumen primus aut serus dies* («La via, quando comincia all'inizio, non è oscurata dalle tenebre; cade su di essa e inganna lo sguardo un sottile riverbero della luce lasciata dietro le spalle e il fulgore incerto del sole ormai scomparso: così, quando è misto alla notte, suole dar luce il giorno al principio o alla fine», trad. Giardina, 1987, p. 121).

56. Cfr. anche *Thy.* 447-9: *Dum excelsus steti, / numquam pavere destiti atque ipsum mei / ferrum timere lateris.*

57. O'Neill, 1937, p. 42: «Gesù Signore, ascolta la mia preghiera! Son solo un povero peccatore, un povero peccatore. So di aver sbagliato, lo so...».

58. Ruggeri, 1972, pp. 413-4.

59. *Maximum hoc regni bonum est, / quod facta domini cogitur populus sui / tam ferre quam laudare.*

60. Schanz, Hosius, 1935, vol. II/4, p. 466 (in relazione a Seneca).

61. Ayrton, 1967, pp. 242-4. «Un mio parente. È diventato molto famoso ed è ammirato per il suo tradimento di Arianna, [...] per aver ucciso il Minotauro con il suo aiuto, [...] per l'accidentale – se è stata accidentale – distruzione di suo padre per una trascuratezza circa il colore delle vele, e altri atti eroici. La più famosa di tutte le sue imprese è forse la vittoria che ottenne contro un gruppo di donne, molte delle quali furono uccise in battaglia contro di lui. Insomma, il mio parente Teseo [...] era un eroe assassino, un tipo molto comune [...]. Bisogna accettarlo, perché uccidere, come molte altre attività distruttive, è inevitabile per i non creativi. È la loro principale dimostrazione di potere».

62. Si può inoltre segnalare un curioso *divertissement* di M. Bettini (1983), il cui protagonista – un anonimo disegnatore di accendini che, dopo una serata eccezionale perde l'impiego – è ritratto mentre fa un provino come Ippolito, in

un allestimento della *Fedra* senecana (recitando i vv. 1-4 e 52-3, mentre poi «quello che ha avuto la parte» reciterà i vv. 54 e ss.).

63. D'Annunzio, 1955, p. 1191.

64. Id., 1977, pp. 242-3.

65. È la data della prima edizione con le xilografie di Alfredo de Carolis, dedicato a Thalassia, ovvero alla contessa Natalia de Goloubeff (cfr. Petrini, 1999, pp. 139, 162). Del 1915 è il rifacimento musicale di Ildebrando Pizzetti, sul libretto dell'autore; sulle musiche di Arthur Honegger, del 1926, cfr. Coffey, Mayor, 1990, p. 40.

66. Vastissima la bibliografia. Si vedano, in particolare per i rapporti con Seneca: Paratore, 1966a; Tschiedel, 1978, pp. 126-7; Guglielminetti, 1985, da cui si cita (il saggio fu rielaborato nel numero monografico V-VI, 1989, dei "Quaderni dannunziani", pp. 85-97; nello stesso fascicolo, si vedano anche David, 1989; Gibellini, 1989; Caliaro, 1989; Faggi, 1989).

67. Si veda anche la lettera del 10 dicembre 1908 alla Goloubeff, citata da Gibellini, 1989, p. 101: «J'ose, après Euripide, après Sénèque, après Racine, donner une *Phèdre* nouvelle».

68. Si cita da Gibellini, 1989, p. 103.

69. Cfr. Paratore, 1966a, p. 415; Tschiedel, 1978, p. 126.

70. Ma anche Omero, Eschilo, Sofocle, Pausania, Dante e D'Annunzio stesso, «secondo la pratica quasi ossessiva dell'autocitazione», come ricorda Gibellini, 1989, p. 110, cui andranno aggiunte le fonti erudite indicate da Caliaro, 1989.

71. Cfr. Petrini, 1999, pp. 139, 162, il quale rinvia tra gli altri, per la polemica su Swinburne, ad Amodio, 1930.

72. Cfr. in particolare David, 1989, p. 39, che scorge nella protagonista una rappresentazione al femminile dell'autore.

73. *Hippolyte, nunc me compotem voti facis; / sanas furentem. Maius hoc voto meo est, / salvo ut pudore manibus immoriar tuis.*

74. Faggi, 1989, p. 140.

75. *Ibid.*

76. Faggi (1989, p. 137) vede in D'Annunzio un maggiore ricorso agli effetti di teatro, come nel bacio di Fedra al corpo di Ippolito, descritto nella didascalia: «ancor più s'inclina verso l'efebro Fedra vertiginosa. E, tenendogli tuttavia tra le sue palme il capo riverso, profundate le dita nei riccioli di viola distese dalla nuca alle tempie, con tutta la sete che le fa dura la bocca pesantemente in bocca lo bacia come chi preme e franga e mescoli nella notte il frutto di due vite». «Nessuno – osserva il Faggi – era arrivato a questo bacio greve di passione e di fatalità».

77. Giancotti, 1989, p. 69.

78. Vv. 1192-6. «Ho raccontato cose false e mentendo ho simulato quel delitto che io stessa, fuori di me, avevo concepito nel mio folle petto. Tu, suo padre, hai punito una colpa inesistente, e un giovane casto giace morto per un'accusa infame, lui pudico, lui innocente» (trad. Giardina, 1987, p. 409).

79. Giacotti, 1989, p. 69. In Fedra dunque si ritrova – come in altri personaggi dannunziani – «la preminenza assoluta della passione d'amore come categoria di un mondo etico sdegnosamente superiore all'umanità comune e modellato secondo criteri e valori contrapposti a quelli abituali», come osserva Paratore, 1966a, p. 424.

80. Cfr. Paratore, 1966a, p. 430; Guglielminetti, 1985, pp. 37-8.

81. Accompagnando il corpo di Ippolito, Fedra esclama: «Ch'ei sia solo. / Ch'ei sia velato. Sotto il capo ei s'abbia / la sàgari amazònia, la materna / arme, e sia solo», e quindi, come spiega la didascalia, «do vela con il suo velo» (3,338-41). Mentre la «sàgari» rimanda al «fer» di Racine e all' *ensis* di Seneca, col velo D'Annunzio sembra voler rimandare al primo *Ippolito* euripideo, quello *καλυπτόμενος*: cfr. Guglielminetti, 1985, pp. 34-5, 41-2; nonché Paratore, 1966a, p. 428; Faggi, 1989, p. 139.

82. 3,498-503.

83. 3,540-5.

84. 3,549-51. A differenza di Seneca che mette in scena il suicidio, il finale di D'Annunzio è sfumato, la morte viene dalla saetta di Artemide (3,537, 3,547 e ss.; si veda anche la didascalia a 3,532), che tuttavia non fa altro che far passare Fedra da una vita all'altra: cfr. Giacotti, 1989, p. 72; Guglielminetti, 1985, p. 38.

85. Si veda in particolare l'ampio spazio dedicato da Andrés Pociña (1999, pp. 303-9) nel recente congresso *Seneca nella coscienza dell'Europa* – da cui si traggono le citazioni italiane di Unamuno. Sui rapporti di Unamuno (e di Calderón) con Seneca, cfr. Paratore, 1966a, p. 414; Lasso de la Vega, 1970; Elizalde, 1977; Blüher, 1978, pp. 166-7; Guglielminetti, 1985, pp. 50-2; Valbuena-Briones, 1987 (per cui Seneca è «una de sus primeras fuentes de información», p. 4); Almodóvar García, 1989; Orringer, 1997 (che mette in evidenza il lento processo di accostamento di Unamuno a Seneca e a Racine e la progressiva «cristianizzazione» dei personaggi del dramma); Zambrano, 1998, p. 37.

86. Così scrive lo stesso Unamuno in una lettera indirizzata all'ispanista Jacques Chevalier il 3 gennaio 1912: «Quest'autunno ho scritto una tragedia, *Fedra*, basandomi sullo stesso argomento dell'*Ippolito* di Euripide, e della *Phèdre* di Racine, ma l'ho sviluppata in una maniera completamente diversa e l'ho ambientata nell'epoca contemporanea. La tragedia si svolge adesso e la mia Fedra è cristiana», Unamuno, 1958, pp. 89-90 (cfr. Pociña, 1999, p. 304).

87. Cfr. Paratore, 1966a, p. 414; Guglielminetti, 1985, pp. 50-3.

88. Cfr. Pociña, 1999, p. 305.

89. Cfr. Guglielminetti, 1985, pp. 53.
90. Doveva fare parte di una trilogia *Teseo*, composta di tre drammi, *Arianna*, *Fedra* ed *Elena*, di cui solo i primi videro la luce per le feroci stroncature della critica: l'opera della Cvetaeva è stata riscoperta solo in occasione del centenario della sua nascita, nel 1982, tanto è vero che la prima rappresentazione della *Fedra* a Mosca è del 1988. Del 1990 è la sua traduzione in italiano (Cvetaeva, 1990).
91. Cito da Bazzarelli, 1987, p. 36.
92. Cfr. Rubino, 1995, p. 156.
93. Schwab, 1838-40. I racconti furono pubblicati in russo a San Pietroburgo nel 1912-14: cfr. Bazzarelli, 1987, p. 33, n. 5.
94. Così suggerisce Rubino, 1995, p. 157.
95. Cfr. Bazzarelli, 1987, pp. 39-42. Rubino (1995, p. 159), osserva inoltre che «l'uso degli indizi fonici come precisi moduli narrativi ricordano Seneca o D'Annunzio». Sulla misoginia di Ippolito – che è tale in Seneca, come in Euripide, ma non in Racine e D'Annunzio – cfr. anche Giancotti, 1989, p. 59.
96. M. Yourcenar, *prefazione* alla tragedia *Chi non ha il suo Minotauro?*, dal titolo *Aspetti di una leggenda e storia di una commedia*, in Yourcenar, 1997, p. 319.
97. Da una versione rara del mito, accolta da Corneille nella sua *Ariane*, la Yourcenar riprende l'idea che Fedra accompagni Teseo e Arianna a Nasso: si veda quanto osserva lei stessa nella *prefazione*, in Yourcenar, 1997, pp. 316-7; cfr. anche Poignault, 1995, pp. 242, 246.
98. Cfr. Yourcenar, 1939, pp. 80-106.
99. Sono gli anni in cui la Yourcenar pubblica l'articolo *Mythologie III* (Yourcenar, 1945), esame del mito di Fedra che, rielaborato, diverrà la prefazione di *Chi non ha il suo Minotauro?*
100. Yourcenar, 1963, poi in Ead., 1971: quasi rispondendo al titolo Arianna dirà (Yourcenar, 1997, p. 361): «A ciascuno il suo minotauro», a significare il valore sempre attuale del mito.
101. A Seneca troviamo un fugacissimo accenno nella prefazione: «Fuori dalla Grecia, quattro secoli dopo ritroviamo Teseo sposo e padre nell'*Ippolito* di Seneca: ancora una volta non è altro che una comparsa, seppure indispensabile» (Yourcenar, 1997, p. 313), ma, come ha notato il Poignault, la Yourcenar – nella prefazione della prima edizione (Yourcenar, 1963, p. 163) – pur riconoscendone la modernità, aveva dichiarato la sua antipatia per lo stile retorico della tragedia senecana: «l'*Hippolyte* de Sénèque, cette pièce gonflée de rhétorique d'école, mais dont les effets dramatiques ou mélodramatiques se rapprochent déjà de ceux du drame moderne» (cfr. Poignault, 1995, p. 271, n. 86).
102. Cfr. la conclusione di Poignault, 1991, p. 235: «derrière Racine nous rencontrons Sénèque: c'est donc à un Sénèque réfracté, à un Sénèque au se-

cond degré que nous avons affaire dans *Qui n'a pas son Minotaure?*, même si ça et là l'emprunt semble moins indirect».

103. «Non ti stanca fissare sempre il sole? Ah, dopo il chiarore accecante di questa terrazza, come sarebbe dolce l'ombra delle foreste. [...] Ma perché non sono invitata alle battute di caccia del Minotauro!» (Yourcenar, 1997, p. 336).

104. «Preferisco inseguire in corsa le fiere snidate e scagliare con la tenera mano rigidi giavellotti. Dove ti sforzi di andare, animo mio? Perché, folle, ami i giochi montani? Riconosco la fatale sventura della mia infelice madre: il nostro amore ha imparato a peccare nelle foreste» (trad. Giardina, 1987, p. 349). Cfr. Poignault, 1991, p. 222; Id., 1995, pp. 270-1, dove sono ricordati inoltre i vv. 394-403 della *Fedra* senecana, Ov. *Her.* 4,37-46, e soprattutto Eur. *Hipp.* 208-22, tutti passi caratterizzati dall'ardore di Fedra nella caccia.

105. «Dio! Perché non sono seduto all'ombra dei boschi! Quando potrò, attraverso una nobile polvere, seguir con l'occhio un carro che fugge sulla strada».

106. Yourcenar, 1997, p. 356. Cfr. Poignault, 1991, pp. 226-7; Id., 1995, p. 252.

107. Yourcenar, 1997, p. 352.

108. Cfr. Poignault, 1991, pp. 227-8; Id., 1995, p. 274.

109. Poignault, 1995, p. 274; Id., 1991, p. 228 confronta il passo in cui, pur con ben altra tonalità, Fedra spera che Teseo la possa comprendere (Sen. *Phaedr.* 225: *veniam ille amori forsitan nostro dabit*).

110. Cfr. Yourcenar, 1988, pp. 1121-3: qui la vicenda di Fedra inizia con la partenza di Fedra da casa, il labirinto – centrale nel dramma – è solo un luogo interiore, dal quale Fedra non può fuggire. Cfr. ad esempio Yourcenar, 1988, p. 1122: «Ricostruisce al fondo di sé un Labirinto in cui non può che ritrovarsi: il filo d'Arianna non le permette più d'uscirne, dal momento che se lo avvolge intorno al cuore».

111. Vv. 373-4: «Aveva il vostro portamento, i vostri occhi, il vostro modo di parlare, quel nobile pudore colorava il suo viso, quando dalla nostra Creta attraversò i flutti, degno soggetto dei voti delle figlie di Minosse».

112. Yourcenar, 1988, p. 1122. Cfr. Poignault, 1995, p. 27.

113. Il racconto, che fa parte di *Fuochi*, è in Yourcenar, 1988, pp. 1141-5, ed era già stato pubblicato autonomamente in Ead., 1936, pp. 442-5, assieme al capitolo *Fedra*, col titolo *Antigone-Phèdre*. Di ascendenza senecana potrebbe anche essere il costante legame tra amore e odio, l'idea che, per Fedra, Ippolito «come ogni vittima, è stato lui il suo boia»: cfr. i vv. 710-2, in cui Fedra vorrebbe morire per sua mano (*Maius hoc voto meo est, / salvo ut pudore manibus immoriar tuis*), e la scena finale, in cui ella dichiara di volere pagare il suo tributo ad Ippolito (vv. 1176-80; 1197-8; cfr. Poignault, 1995, p. 27).

114. Yourcenar, 1988, pp. 1141-2.

115. «Guida del cieco genitore ed unico appoggio del suo fianco spossato, figlia, tu che io sono felice di aver generato anche in quel terribile modo, ...» (trad. Melloni, 1987, p. 237). Come già Leo (1878), Herrmann (1924) e Giardina (1987) accolgono *lateris* di Gronovius, mentre Barchiesi (1988) e Zwierlein (1986) conservano il trådito *patris*. Cfr. Poignault, 1995, p. 73. Inoltre Sen. *Ira* 3,40,2-3; *Clem.* 1,18,2 e 3,16,2 potrebbero essere la fonte dell'affermazione: «le nostre raccolte di aneddoti rigurgitano di storie di crapuloni che gettano i domestici alle murene» (*Memorie di Adriano*, in Yourcenar, 1997, p. 394), ma il fatto è noto anche da Plin. 9,77: cfr. Poignault, 1995, p. 516.

116. Bandini, 1992, p. 168.

117. Id., 1993, p. 157.

118. Nosari, 2000, pp. 157-8.

119. Cfr. Cepernich, 2000, p. 161.

120. Isidori, 2000, p. 173.

121. Ivi, p. 177.

122. Ulteriori notizie sull'attività di questa compagnia teatrale all'indirizzo <http://www.trax.it/olivieropdp/marcido.htm>.

123. Di una rappresentazione ad Amsterdam, Muiderpoorttheater, il 4 febbraio, a opera della compagnia Toneelgroep de Zwaan, diretta da Tamer Avakapan, dà notizia Sommerstein, 1997, p. 228 (alle pp. 217-30 rassegna e bibliografia su riprese e adattamenti moderni di drammi antichi).

124. Sulla fortuna del mito di Medea nel teatro del Novecento, cfr. da ultimo Caiazza, 1990, pp. 98-118; Id., 1993 (con particolare riguardo ad Anouilh); Id., 1994 (sulla *Medea* di Pasolini); Mimoso-Ruiz, 1995b, nonché gli *Atti delle giornate di studio su Medea. Torino 23-24 Ottobre 1995* (AA. VV., 1997: in particolare gli interventi di Mazzoli, Del Corno, Fornaro), il numero monografico di "Der altsprachliche Unterricht" (XL, 1997); e soprattutto Rubino, in Rubino, Degregori, 2000 (nella cui appendice sulle rivisitazioni della *Medea* di Euripide nel XX secolo, alle pp. 227-32, trovano spazio 184 titoli, distribuiti dal Cile alla Russia, dal Sud Africa alla Svezia; Mimoso-Ruiz, 1982, pp. 209-18 ne ha contate circa 300 a partire dal XIII secolo). Singolari *specimina* dell'attitudine di taluni drammaturghi a "contaminare" la *Medea* di Euripide con quella senecana nelle loro riprese sono costituiti dalla *Medea* greco-latina rappresentata all'Espace Cardin e studiata da Fumaroli (1975, p. 962) e *M is Muzjek, Monolog & Moord* (*M is Music, Monologue & Murder*) di Lodewijk de Boer, un testo costruito sui drammi euripideo e senecano e sulle composizioni di Louis Andriessen per *I'M is for Man, Music and Mozart* di Peter Greenaway (1989), e rappresentato al Fish auction market di Scheveningen, il 30 ottobre 1993, dal Theatergroep Hollandia (diretto da Paul Koek e Johan Simons), con musiche di Louis Andriessen (orchestra De Volharding, diretta da Jurjen Hempel). Così anche la

Medea (e le *Troerinnen*) di Mattias Braun (su cui si veda Liebermann, 1978, pp. 443-5). Un caso particolare è costituito dal romanzo *Medea. Voci* della tedesca orientale Christa Wolf (1996), che correda un canovaccio euripideo con due epigrafi senecane, che introducono i CAPP. 1 (p. 13: «Tutto ciò che ho praticato finora, lo chiamo opera d'amore ... / Medea sono adesso, / cresciuta è la mia natura / grazie alla sofferenza»; cfr. Sen. *Med.* 904-5, 910: *quidquid admissum est adhuc, / pietas vocetur ... Medea nunc sum: crevit ingenium malis*) e 4 (p. 95: «Giasone a Medea: va' attraverso / le alte stanze / nell'etere sublime, testimonia / che là dove tu viaggi / non esistono dèi»; cfr. Sen. *Med.* 1026-7: *per alta vade spatia sublimi aetheris, / testare nullos esse, qua veberis, deos*), in una traduzione che «non soltanto isola e travisa, ma rovescia i versi di Seneca» (Rubino, Degregori, 2000, p. 94); «La Wolf si riappropria dunque di battute significative di Euripide (e Seneca) caricandole, mutato il contesto, di altre valenze. E così "demistifica" Euripide (e Seneca) ricorrendo ad un suo opportuno sistema di distorsioni. È chiaro, dunque, che la Wolf si inventa anche il non detto. Una "questione delle fonti" può essere rilevante solo per ricostruire un certo clima, tanto privato quanto politico, in cui l'opera fu concepita e scritta» (ivi, p. 95). Cfr. anche Fornaro, 1997, pp. 171-4, e Ieranò, 2000, pp. 189-91.

125. Una sintesi della tradizione classica (*Medea* senecana compresa) su cui si innestano riferimenti moderni e contemporanei è costituita dalla *Lunga notte di Medea* di Corrado Alvaro (1895-1956), rappresentata l'11 luglio 1949 al Teatro Nuovo di Milano, dalla compagnia di Tatiana Pavlova, con scene e costumi di Giorgio De Chirico e musiche di Ildebrando Pizzetti, e poi pubblicata in volume nel 1966 (Alvaro, 1966). Un dramma in cui l'eroina asiatica è in realtà una vittima delle persecuzioni razziali a Corinto, e alla fine pratica una sorta di eutanasia sui propri figli, per sottrarli all'epurazione: cfr. Mimoso-Ruiz, 1995b, p. 473; Fornaro, 1997, pp. 122-8; e ora Ciani, 1999, pp. 17-20, 155-220, e Ieranò, 2000, pp. 178-80. «Problemi sociali, politici ed umani» costituiscono il tema anche della *Medea* «da L. A. Seneca» rappresentata nel 1970, al National-theater di Mannheim, dal Centro Teatro Esse, su una (ri-)scrittura di Gennaro Vitiello (cfr. Liebermann, 1978, p. 445). Una vittima dell'esilio, tormentata da tensioni psicologiche, è anche la protagonista di *Medea 55*, il romanzo di Elena Soriano, dove Medea è un'esiliata spagnola che diviene un'attrice famosa in un paese dell'America latina (cfr. Mimoso-Ruiz, 1995b, p. 474).

126. Nel novembre del 1989, presso il Piccolo Teatro Palermo di Erice, Aurelio Pes mise in scena una propria *Medea*, caratterizzata da un singolare uso del mito, rievocato in forma di memoria dalle parole di una Medea in stato di *trance* mediatica. Secondo R. Trombino (1989, p. 416), «la riproposizione di A. Pes sembra una gigantesca dilatazione del prologo della tragedia senecana in quanto consiste in un'evocazione delle divinità infernali da parte della maga, preda di uno stato di smarrimento allucinatorio».

127. Cfr. in proposito Assaël, 1997.

128. Dedita alla medicina non ufficiale e agli aborti (un'attualizzazione della "stregoneria" di Medea?), Julia (Cecilia Ramirez), madre di due bambini, viene improvvisamente abbandonata dal marito, che le toglie pure il piccolo appartamento in cui vive. Offesa nella propria dignità, la donna si vendica – con l'atrocità prevista dal mito – attraverso i figli. «Ripstein mette in scena la vicenda sottolineando i gesti, le grida della protagonista», osserva Nepo ti, 2001, p. 35, nella sua recensione; «una disperazione che si finisce per sentire quasi fisicamente. Nell'adattare la tragedia antica alla cultura messicana, la trasforma in un melodramma barocco al limite della sopportazione; ma percorso da uno sconcertante senso di verità, autenticamente drammatico, mai miserabilista. Attraverso i suoi personaggi, prigionieri della loro stessa abiezione, incapaci di sfuggire al destino incombente chiude il cerchio e torna alla pura tragedia. Nello stesso tempo, prende le distanze sia dalla tragedia sia dal melodramma, introducendo effetti di distanziamento (i personaggi parlano direttamente alla macchina da presa) e perfino note ironiche, che riesce prodigiosamente a non far stonare con tutto il resto». Cfr. anche Rubino, in Rubino, Degregori, 2000, p. 30.

129. La tragedia è stata pubblicata in traduzione italiana in Anouilh, 1949. I numeri di pagina si riferiscono all'edizione francese citata da Servais, 1956: Anouilh, 1953.

130. Lapp, 1954, in particolare pp. 183-4; si vedano inoltre Servais, 1956; Kaliss, 1971; Rambaux, 1972, pp. 1031-6; Wanke, 1978, pp. 221-6; e da ultimo Fischbach, 1997; un'introduzione più generale alla tragedia offre Caiazza, 1993, pp. 124-7.

131. Per l'ambientazione di questa Medea zingara in una roulotte, fuori dal villaggio («In scena, all'aprirsi del sipario sono Medea e la Nutrice, accosciate a terra davanti a un carrozzone. Belle musiche, dei canti vaghi in lontananza», recita la didascalia iniziale: Anouilh, 1949, p. 257), cfr. Wanke, 1978, p. 221.

132. Secondo Kaliss, 1971, p. 216 questa sostituzione è indicativa del diverso valore della tragedia: il coro senecano è infatti dalla parte di Giasone, mentre la nutrice è da quella di Medea.

133. Cfr. in particolare Kaliss, 1971, pp. 215-6.

134. Cfr. Lapp, 1954, p. 185; Servais, 1956, p. 2; Wanke, 1978, p. 222. Anche Heiner Müller, nel dramma *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten* (rappresentato a Bochum nel 1983 e pubblicato nello stesso anno), segue il racconto di Seneca, insistendo soprattutto nella forte dipendenza di Medea da Giasone nella sua gelosia nei confronti della rivale e reinterpretando la figura di Medea come una donna che cerca di liberarsi dal ruolo sessuale che le è assegnato dall'uomo. L'orgogliosa autoaffermazione di Medea (*Medea fiam*, v. 171; *Medea nunc sum*, v. 910; cfr. Haß, 1997) è riecheggiata a più riprese, nel

dialogo tra Giasone e Medea: «Giasone: Was warst du vor mir Weib :: Medea: Medea» (Müller, 1983, pp. 83-4) e più oltre nel discorso di Medea: «O ich bin klug ich bin Medea ich», dove il sintagma senecano è combinato con l'eti mologia del nome da μήδεσθαι (p. 98): cfr. Töchterle, 1997.

135. Qui e nei casi che seguono, l'indicazione del numero di pagina fa riferimento all'edizione del 1953 (Anouilh, 1953); il «moi» di Anouilh rinvia a sua volta a Corneille: cfr. Wanke, 1978, p. 222.

136. All'osservazione della nutrice: «Tu es folle, tu ne peux pas!», Medea risponde orgogliosamente: «Qu'est-ce que je ne peux pas? Bonne femme? Je suis Médée, toute seule abandonnée devant cette roulotte; au bord de cette mer étrangère, chassée, honnie, haïe, mais rien n'est trop pour moi» («Che cosa non posso, buona donna? Sono Medea, completamente sola, abbandonata dinanzi a questo carrozzone, sulla riva di questo mare straniero, cacciata, disonorata, odiata, ma nulla è troppo per me!», Anouilh, 1949, p. 263).

137. Anouilh, 1953, p. 28. «Ma che puoi tu in quest'isola nemica? Colco è lontana e anche da Colco tu sei cacciata. E Giasone pure ci lascia, ora. Che ti resta, dunque? :: Me stessa!» (Anouilh, 1949, p. 264).

138. Ivi, 1953, pp. 78, 88.

139. Lapp, 1954, p. 185.

140. Cfr. Herrmann, 1924. L'osservazione è in particolare in Servais, 1956, un articolo peraltro piuttosto duro, che si spinge ad accusare l'autore di plagio. Numerosi, puntuali riscontri offre anche Wanke, 1978, pp. 221, 224.

141. Lapp, 1954, p. 186.

142. Cfr. Anouilh, 1949, pp. 271, 273.

143. Si riproduce, qui, il testo di Herrmann, 1924, p. 153. «Già una volta sono fuggita, Giasone, anche ora fuggo – non è cosa nuova, per me, il cam biare dimora; nuovo è il motivo della fuga: ero abituata a fuggire per te. Mi ritiro, esco di scena: a quale casa consegna colei che tu costringi a fuggire via dalla tua casa? Andrò verso il Fasi e presso i Colchi, nel regno di mio padre e nei campi che bagnò il sangue di mio fratello? Verso quali terre mi ordini di andare? Quali mari mi assegni? Le fauci del Ponto, attraverso cui ricondussi la nobile schiera dei re, seguendo il mio amante in mezzo alle Simplegadi? Andrò nella piccola Iolco o nella tessalica Tempe? Tutte le vie che ho aperto a te, le ho precluse a me stessa – dove mi rimandi indietro?» (trad. Giardina, 1987, p. 305).

144. Qui Anouilh inverte rispetto a «car c'est pour toi, jusqu'ici, que j'ai fui».

145. Con queste due domande Anouilh sostituisce «J'éloigne, je pars: mais moi que tu forces à m'enfuir loin de tes pénates, vers lesquels me renvoies-tu?» dell'Herrmann e di Seneca.

146. Al posto di «des champs qui furent baignés du sang», Anouilh scrive «baignés du sang».

147. Aggettivo significativo al posto di «Quelles mers m'assignes-tu?».
148. Anouilh, 1953, pp. 44, 50-1.
149. Così Lapp, 1954, p. 186; cfr. anche Servais, 1956, pp. 5-6.
150. Vv. 982-4. «Ora ho recuperato lo scettro, il fratello, il padre, e i Colchi di nuovo possiedono il vello della dorata bestia; è tornato il regno e la strappata verginità» (trad. Giardina, 1987, p. 335).
151. Anouilh, 1953, p. 88. «Ormai ho recuperato il mio scettro, mio fratello, mio padre; e il Vello del montone d'oro è restituito alla Colchide: ho ritrovato la patria e la verginità che tu mi avevi strappate» (Anouilh, 1949, p. 287).
152. Giustamente Lapp (1954, p. 186) osserva che in questo caso Anouilh doveva essere stato colpito dall'idea «that a brutal breaking of the marriage bond may restore her identity to one of the partners», tema svolto anche nell'*Euridyce*.
153. Servais, 1956, p. 3.
154. Cfr. Kaliss, 1971, pp. 215-6, per il quale, se è vero che Anouilh sembra seguire letteralmente Seneca, inverte tuttavia quello che per Seneca è il significato del mito, incentrando il dramma soprattutto sull'identità di Medea, donna che lotta per la propria libertà; e inoltre Wanke, 1978, pp. 225-6; Fischbach, 1997, pp. 85-6.
155. Lapp, 1954, p. 187.
156. Cfr. Abirached, 1967, p. 6; Caiazza, 1993, pp. 135-6.
157. Nella registrazione della *suite* per orchestra vi è persino un inno alla gloria di Creusa in latino con un canto sugli Argonauti (che nella rappresentazione è però in francese). Elementi di spiccata ritualizzazione offre anche la *Medea* di Andrej Serban (1972), dove si riscontra altresì un processo di contaminazione tra Seneca ed Euripide (cfr. Mimoso-Ruiz, 1995b, p. 474).
158. Caiazza, 1993, p. 136.
159. Cfr. PAR. 2.3.9.
160. Vauthier, 1967.
161. Lavelli, 1967, p. 34, citato da De Decker, 1970, p. 65.
162. De Decker, 1970, p. 65.
163. «O se dal mio utero fosse uscita la folla di bambini che ebbe la sua perba Tantalide, e io avessi partorito due volte sette figli! Sono stata troppo sterile per la mia vendetta – ne ho partoriti solo due, ciò che basta per mio fratello e mio padre» (trad. Giardina, 1987, p. 335).
164. Vauthier, 1967, p. 101. «– Ah — Ah — h — h — ! — ! / Perché non ho avuto la discendenza, così numerosa, della celebre Tantalide! Ché allora avrei messo al mondo talmente tanti figli che la mia vendetta avrebbe sovrastato le nubi. Ah — Ah — Ah !! / – Ah ! Son stata sterile, dunque: avrei ben di più potuto infliggere pena, e punire».

165. Vv. 959-61: «Chi cerca, contro che cosa prepara i suoi colpi, a chi minaccia le insanguinate fiaccole la schiera infernale?» (trad. Giardina, 1987, p. 335).

166. Vauthier, 1967, pp. 101-2. «– Così in fretta! / Fiamme! / Truppa???? Contro chi le torce ——— insanguinate? / per chi / questi colpi di fiamma!???»

167. Cfr. Damsté, 1918, p. 134.

168. Bergamín, 2001, p. 18 (cfr. Id., 1959, p. 19). Cfr. Mimoso-Ruiz, 1981a, p. 181.

169. Cfr. Mimoso-Ruiz, 1981a, p. 181; Id., 1995b, p. 474. Nello stesso ambito va inserita l'*African Medea* di Jim Magnuson (1968), dove la cittadinanza “barbara” dell’eroina è la sua appartenenza al continente nero, nell’epoca dell’efferrata colonizzazione portoghese.

170. Mimoso-Ruiz, 1981a, pp. 179-88; Id., 1981b.

171. Carpentier, 1979. Per le citazioni in cui non era indispensabile lo spagnolo, si è fatto ricorso all’edizione italiana (Carpentier, 1993).

172. Di grande effetto parodico, per esempio, l’“analisi filologica” dei diari di Colombo (Carpentier, 1993, pp. 102-6, 133), dove la parola “oro” sovrabbonda di molte occorrenze gli sporadici riferimenti alla religione cattolica.

173. Sull’attenzione e sull’interesse di Carpentier per il mondo classico (da Eschilo a Sofocle, da Aristofane a Epitteto, da Petronio a Marziale), e in particolare per il teatro greco, cfr. Cancela, 2001 (che tuttavia non menziona Seneca tra gli autori carpentieriani).

174. Mimoso-Ruiz, 1981a, p. 180.

175. Carpentier, 1979, p. 227.

176. Sen. *Med.* 617-21: «primo di tutti Tifi, domatore degli abissi marini, lasciò il governo della nave a un indotto nocchiero; su un lido straniero, mo restando lontano dal regno paterno e ricoperto da un umile tumulto funebre giace ora fra ignote ombre» (trad. Giardina, 1987, p. 315).

177. Cfr. Sen. *Med.* 44, 231, 454 (Ponto), 483, 528 (Scizia), 212 (Ponto e Scizia), 313 (Capra di Olena).

178. Sen. *Med.* 374-9. Si tratta del resto di versi più volte citati «in the late Middle Ages and Renaissance» (Motto, Clark, 1993, pp. 22-3).

179. Carpentier, 1993, pp. 59-60. Cfr. anche ivi, p. 51: «mi dicono che in una tragedia di Seneca si parla di quel Giasone che, viaggiando a est del Ponto Eusino al comando degli argonauti, trovò la Colchide del Vello d’Oro. Devo conoscere questa tragedia di Seneca, che insegnamenti di molto profitto conterrà, come tutto quanto hanno scritto gli antichi»; p. 64: «e così andai per anni e anni, col mio teatrino delle meraviglie, senza che il verbo di Seneca si facesse carne nella carne di chi ora giace qui, sudato e scomposto, vinto nel corpo, in attesa del francescano confessore, per dir tutto, tutto...».

180. Cfr. De Lollis, 1892-94, p. 141. Si vedano anche Moretti, 1986, pp. 101-5 (anche per l'edizione delle tragedie senecane, tratta certamente dalla *recensio* A – come mostra il riferimento alla *Medea* quale «settima tragedia» – presumibilmente utilizzata da Colombo) e Varela, 1992. È strano che Mimoso-Ruiz, 1981a, p. 180 – che pure ricorda la citazione senecana di «Don Hernando Colón» – passi sotto silenzio il *Libro de las Profecias*.

181. Colón, 1947, pp. 44-5. Cfr. Damsté, 1918, p. 134; Costa, 1974, p. 108; Moretti, 1986, p. 105.

182. Cfr. Moretti, 1986, p. 106 (la quale, tuttavia, non fa parola di Carpentier).

183. Cfr. Carpentier, 1993, p. 62: «conferendo autorità al mio dire con citazioni abilmente estrapolate dalle Scritture, senza dimenticare mai di accennare, in un ben riuscito finale di frasi, i profetici versi di Seneca:... Venient annis / saecula seris quibus Oceanus / vincula rerum laxet...».

184. Sen. *Med.* 93-4.

185. Carpentier, 1993, pp. 72-3.

186. Ivi, pp. 110-1.

187. Ivi, pp. 111-2. La «profezia di Seneca» è citata ancora, una quarta volta, a p. 129, e una quinta a p. 163 («mentre io, cercando le chiare profezie nascoste nella sua *Medea*, traducevo rivelatrici strofe»), sempre da Colombo.

188. Ivi, p. 137.

189. *Ibid.*

190. Cfr. Sen. *Med.* 301-8, 318-28, 368-79.

191. Cfr. ivi, vv. 617-21.

192. Carpentier, 1993, pp. 168-9.

193. Si tratta, rispettivamente, delle pp. 59 (vv. 374-9), 62 (vv. 374-6), 73 (vv. 93-4), 112 (vv. 374-6).

194. Cfr. Mimoso-Ruiz, 1981a, pp. 185, 187. Aggiungerei, tra le allusioni: p. 9: «era stato raddoppiato lo spazio delle terre e dei mari lontani dove recar la parola del Vangelo», che può rimandare a *Med.* 364-79 e sottolineare così una sorta di *hybris* cristiana; p. 19: «Rotta d'America, rotta di Santiago, *Campus Stellae* – in realtà rotta verso altre stelle: liminare accesso dell'essere umano alla pluralità delle immensità siderali», che ricorda *Med.* 307-17; e p. 126: «Regno delle Tenebre», che rimanda ancora a *Med.* 621. Curiosa, ma probabilmente casuale, la definizione «Grande Sonno interminabile» (p. 135), che ricorda *nox est perpetua una dormienda* di Catull. 5,6.

195. Si veda quanto dice lo stesso Colombo, ormai in spirito, una volta bocciata la sua causa di canonizzazione, nella terza parte (*L'ombra*) del romanzo, riassumendo in uno il suo amore per Isabella e la sua passione per l'avventura: «il fatto è che nella vita ho avuto un momento prodigioso in cui, poi ché miravo verso l'alto, l'altissimo, è scomparsa la lussuria del mio corpo, è sta ta

nobilitata la mia mente da una comunione totale di carne e di spirito, e una luce nuova ha dissipato le nebbie dei miei deliri e delle mie elucubrazioni» (Carpentier, 1993, p. 164).

196. Su cui si vedano il contributo di Pociña, 1999, pp. 309-15, e Mimoso-Ruiz, 1995b, p. 473.

197. Cfr. Carpentier, 1979, p. 82.

198. Mimoso-Ruiz, 1981a, p. 187.

199. Significativa, tra le altre, la “svolta” con cui Colombo (Carpentier, 1993, pp. 119 e ss.) si risolve – in mancanza di oro – al commercio di schiavi, «le cui anime devono essere salvate»; e suona grottesca la riflessione marxiana che Carpentier pone in bocca al navigatore: «poiché non trovo l'oro, penso io, l'oro può essere rimpiazzato dall'insostituibile energia della carne umana, forza lavoro che si valuta proprio in quel che produce», con quanto segue (p. 120; per l'associazione Colombo-Marx, cfr. anche p. 146).

200. Cfr. Motto, Clark, 1988, p. 140. Soprattutto la sorte di Atreo, l'ini ziatore del male, mostra qualche similarità con quella di Madame Snow, la povera protagonista della novella *The Cannibal* (1949) di John Hawkes, rappresentata nella distruzione della Germania dopo la Seconda guerra mondiale, e quasi simbolo del paese dell'espansionismo nazionalista, delle bellicose speranze e della miserevole disfatta, che finisce per mangiare se stesso, nel suo criminale eroismo.

201. Oltre al nome della sua compagnia, sono i titoli di un capitolo e dei due manifesti (composti tra il 1932 e il 1933, e quindi coevi alla lettera citata qui di seguito, cfr. Sánchez León, 1997, in particolare p. 711) compresi in Artaud, 1968, pp. 164 e ss., 167 e ss., 193 e ss., 114 e ss.

202. Cfr. almeno Uscatescu, 1967, pp. 122-3; Squarzina, 1988, pp. 24-5; De Decker, 1970, pp. 59-61; Wanke, 1978, pp. 226-7.

203. Cfr. Spanneut, 1980, p. 406. Non si può quindi pensare, con Fumaroli, 1975, p. 955, che Artaud non abbia letto attentamente Seneca, «ni qu'il en soit directement inspiré dans son théâtre ni dans sa pensée»; è tuttavia possibile che abbiano giocato un ruolo importante anche i “mediatori” di Seneca.

204. È interessante che Artaud distingue – come nel Medio Evo – due diversi Seneca: il che conferma l'osservazione di Fumaroli, 1975, p. 962 che Artaud ignora il versante filosofico di Seneca, le sue *Epistule a Lucilio*, così come, lettore della *Città di Dio* agostiniana, rifiuta le sue *Confessioni*.

205. Cfr. Wanke, 1978, p. 227.

206. Artaud, 1970, pp. 334-5 (i corsivi sono nell'originale).

207. Cfr. Artaud, 1968, pp. 101-2; per un inquadramento del passo, si veda inoltre Squarzina, 1988, pp. 23-30; Petrini, 1999, pp. 139-41.

208. Cfr. il poscritto alla lettera a J. L. Barrault della fine del settembre 1935 (in Artaud, 1970, p. 340), e l'intero dossier raccolto da Sánchez León, 1997;

una parte degli appunti per la realizzazione della *pièce* è raccolta, con il titolo *A proposito di un testo perduto*, in Artaud, 1968, pp. 103-5. In questa stessa lettera, egli osserva che la tragedia di un autore basco che gli aveva passato Malraux, con ogni probabilità *Créon d'Halicarnasse* di Roland Purnal, «c'est les 7 contre Thèbes d'Eschyle, vus à travers Sénèque, et celui-ci [à] travers le parler d'égoûtiers psychoanalysés».

209. Non per niente la storia è tratta da una di quelle cronache italiane che «popularisèrent en prose, à la fin du XVI^e et au début du XVII^e siècle, le goût du théâtre de Sénèque», come osserva Fumaroli, 1975, p. 958.

210. Cfr. Petrini, 1999, p. 141.

211. Artaud, 1968, pp. 222-3; cfr. anche il dialogo con la moglie Lucrezia, a p. 233.

212. Così Fumaroli, 1975, p. 962.

213. Cfr. Bonín Valls, 1998, p. 28; Pociña, 1999, pp. 316-8.

214. Pemán, 1958. Cfr. Blüher, 1978, p. 167; Pociña, 1999, p. 319.

215. Pemán, 1958.

216. Cfr. Pociña, 1999, pp. 319-21.

217. Ivi, pp. 320-1.

218. Ivi, p. 321.

219. Ballester, 1957, p. 278. Cfr. Pociña, 1999, pp. 321-2.

220. Si veda in particolare l'intervista, in cui Claus (*Ik mak de mythe*, «Io creo il mito»: Claus, 1984) dichiara i suoi debiti nei confronti di Seneca, dal cui manierismo e sensazionalismo si sente particolarmente stimolato, e di Artaud, il cui tono egli afferma di aver cercato di riecheggiare nella composizione del *Tieste* (Claes, 1984, p. 85).

221. Cfr. De Decker, 1970, pp. 63-4, da cui si trae la citazione; si vedano anche Kooijman, 1973, pp. 51-2; Asmuth, 1978, p. 273; Sommerstein, 1997, p. 227. Dello stesso Claus, e nel solco della medesima poetica, vanno collocate la *Fedra* (cfr. PAR. 2.3.4), e l'*Edipo* (cfr. PAR. 2.3.10).

222. Cfr. Töchterle, 1994, pp. 49-50; Leadbeather (1987) ha mostrato che il lungo intervento metatragico del coro dell'*Antigone* di Anouilh, che riflette sulla natura della tragedia – enfatizzandone l'assurdità, e il ruolo che vi gioca la fortuna – non ha paralleli nell'originale sofocleo, e presenta piuttosto elementi di consonanza con l'ode sul fato pronunciata dal coro nell'*Edipo* senecano, ai vv. 980-7.

223. Paduano, 1994, pp. 127-248. Sulla lunga e cangiante fortuna di *Edipo Re*, si vedano anche Fernández Galiano, 1986 (la fortuna della tragedia – soprattutto di quella sofoclea – in Spagna); Mimoso-Ruiz, 1995a; Serra, 1994 (Sofocle, Seneca, Tesauro, Corneille); da ultimo, cfr. Albini, 1998.

224. «Bei Gide erinnert die Deutung der Blendung im "Thésée" (1946) entfernt an Senecas Interpretation», aggiunge Töchterle, 1994, pp. 49-50.

225. Su cui si veda Rank, 1926, p. 232; cfr. anche Töchterle, 1994, p. 49.
226. Mimoso-Ruiz, 1995a, p. 248.
227. Cfr. Ghéon, 1952.
228. Cfr. al-Hakim, 1960.
229. Cfr. Kooijman, 1973, pp. 55-6; nel 1985 Claus pubblicò un ri maneggiamento del proprio *Oedipus*, dal titolo *Blindeman* (cfr. Claes, 1995; si veda anche Id., 1984, pp. 68, 92, dove Claus, intervistato, spiega il senso moderno dell'*Edipo Re*); Decreus, 1985; Schenkeveld, 1972.
230. Interessanti osservazioni di autrice e regista in Mennucci, 1994 e Scolari, 1994.
231. Scolari, 1994, p. 181.
232. Pociña, 1999, 316-22.
233. Fernández Galiano, 1986, pp. 140-1.
234. García Fuentes, 1997, p. 714.
235. Ivi, p. 716.
236. Pemán, 1953, p. 26.
237. «Torneranno amiche le stelle alla Cadmea Tebe, se fuggiasco l'ospite colpevole della strage del re abbandonerà l'Ismenea Dirce, lui già noto a Febo anche quando era un infante. Non ti rallegrerai a lungo di questa scellerata strage: farai guerra a te stesso, lasciando in retaggio ai tuoi figli la guerra, tu infame, tornato di nuovo dentro il grembo materno» (trad. Giardina, 1987, p. 431).
238. «Febo ci ha ordinato chiaramente di scacciare il miasma che è stato come nutrito in questa terra, di non continuare a nutrirlo fino a renderlo incurabile».
239. «Diceva in questa terra».
240. «Nessuno, / re Laio, nessuno in questo mondo / desidera, come Edipo, che tu sia vendicato..... Giuro che tra quest'uomo e la mia giustizia non / passerà più tempo di quanto non ne passi tra il lampo / e il tuono!...».
241. «Un re al massimo grado deve tutelare l'incolumità dei re [...]: lo giuro per i miei due regni, quello che ora come ospite reggo e quello che abbandonai, e per gli dèi Penati, per te, padre Nettuno» (trad. Giardina, 1987, p. 433).
242. Ma alla domanda di Edipo «¿que soy yo el culpable?», Tiresia risponde con un evangelico «¡tu lo has dicho!».
243. Cfr. per esempio Sen. *Oed.* 389: *contaminarit rege quis caeso manus* e Pemán, 1953, p. 33: «la verdad de la muerte de Layo».
244. Cfr. Pemán, 1953, p. 103, con la rivelazione che Edipo non è figlio di Polibo e di Merope.
245. Sen. *Oed.* 992-4: «a molti nuoce il fatto stesso di temere, molti giungono alla loro fine mentre la temono» (trad. Giardina, 1987, p. 475).
246. Pemán, 1953, pp. 119-20.

247. «Io che, è ormai chiaro, da chi non dovevo sono nato, con chi non dovevo mi sono congiunto, e chi non bisognava ho ucciso».

248. Cfr. Greene, 1944, p. 186; Paratore, 1966b, p. 34; Zintzen, 1972, p. 154; Pettine, 1974, pp. 77-8.

249. Bentley, 1944.

250. Motto, Clark, 1988, p. 277: «La nostra società ha senza dubbio familiarità con figure archetipiche sgradevoli di questo tipo – muscoli senza cervello, elefanti in una cristalleria [...]. E forse, la nostra epoca ha subito una reazione di massa, un cambiamento nei gusti, se – a differenza del periodo che si estende da Carlyle a Nietzsche, fino a Hitler (che Eric Bentley definì il Secolo del Culto dell'Eroe) – noi non ammiriamo più alla follia il Superuomo».

251. Hight, 1954, p. 219: «uno dei miei pezzi preferiti di gusto dell'orrido è una statua nel Rockefeller Center, a New York. Si suppone che rappresenti Atlante, il Titano condannato a sorreggere il cielo sulle spalle. Atlante sarebbe un ideale di tragedia cupa e massiccia: grandezza e sofferenza insieme, come in Ercole o in Prometeo. Ma in questa versione, Atlante è un forzuto imbecille, con una testolina minima, all'incirca come il giovane fritto in padella che compare nei negozi di sanitari. Invece di sostenere i cieli, solleva una boccia sferica di metallo, trasparente, e praticamente vuota; e tuttavia lui vacilla in un equilibrio instabile su un piede solo, come un arredatore che sale una scala con un pallone da spiaggia; è accigliato come un babbuino inferocito. Se mai riuscirà a sollevare quel bagaglio, gli cadrà di nuovo; o piuttosto lo butterà su un autobus della Quinta Strada».

252. Motto, Clark, 1988, p. 294: «non si può concedere che la tradizione dell'eroismo e il suo significato sfuggano alla nostra comprensione. E in questa ancor viva eredità l'Ercole senecano dovrebbe comparire così come era stato pensato – come una figura importante, stimolante, notevole e trionfante». Gianturco (1976, p. 140) segnala inoltre una relazione tra il finale dell'*Hercules furens* e quello della *Donna del mare* di Ibsen, là dove il dott. Wangel «lascia libera Ellida di scegliere tra il richiamo potente del misterioso straniero che viene dal mare e il suo dovere di sposa che le vieta la fuga dalla sua casa legittima». Già Ettore Paratore (1966b) metteva in relazione questo testo con il finale dell'*Hercules furens*, dove l'eroe è ormai “libero” di scegliere tra il suicidio e la difficile sopravvivenza, nell'oppressione della colpa e del dolore (un legame – in realtà – alquanto labile).

253. Cfr. per esempio Marti, 1945, p. 226; Pratt, 1948, p. 3; Grimal, 1978, pp. 424-31; Fantham, 1982, pp. 16-9; Keulen, 2001. Sulla fortuna teatrale delle *Troiane*, cfr. ora anche Albin, 1998, pp. 103-12.

254. Motto, Clark, 1988, p. 238: «occupa il primo posto nell'enorme schiera delle afflitte, perché ella è il simbolo dell'autorità troiana, colei che, in quanto regina, ha perso in guerra praticamente tutti i suoi innumerevoli figli (così

come il suo sposo, i suoi concittadini, e la sua città)». Un rapporto delle *Troiane* con *Sara in the Horrorland* (1995) di Goran Stefanovski (un dramma dedicato al bombardamento di Sarajevo), come pure con la post-rinascimentale *Revenge Tragedy*, che ha illustri esempi contemporanei nel *Hieronimo* di Thomas Kyd (1984), nel teatro di Peter Barnes e di Howard Barker, e nel cinema di David Lynch e Peter Greenaway, è supposto da Gyllian Raby (2000, pp. 173-4, 192).

255. Marchesi, 1920, p. 239.