



UNIVERSITÀ
CATTOLICA
del Sacro Cuore

DOTTORATO DI RICERCA IN STUDI UMANISTICI –

TRADIZIONE E CONTEMPORANEITÀ

CICLO XXX

S.S.D.: L-FIL-LET/14 CRITICA LETTERARIA E LETTERATURE COMPARATE

IL MITO CLASSICO NELLA DRAMMATURGIA DI LINGUA PORTOGHESE:

I CICLI ARGONAUTICO, TEBANO E TROIANO

Coordinatore: Chiar.ma Prof.ssa Cinzia Bearzot

Tutor: Chiar.ma Prof.ssa Maria Pia Pattoni

Tesi di Dottorato di Corrado Cuccoro

Matricola: 4411568

Anno Accademico 2016/2017

Ai miei cari assenti

INTRODUZIONE

La drammaturgia lusofona che a vario titolo si pone in rapporto dialettico con il retaggio culturale greco-latino costituisce un campo di esperienze sorprendentemente vasto e variegato, che solo nel corrente secolo ha attratto l'attenzione degli studiosi – portoghesi, primi tra tutti¹ –, ausiliati dalle nuove risorse informatiche, in una prospettiva comparatistica sistematica e virtualmente ricettiva di ogni istanza intertestuale, in senso diacronico e sincronico, intralinguistico² e interlinguistico (afferente cioè alle fonti greche e latine come alla produzione estera omologa³). Che il quadro teoretico di tale prospettiva rimanga d'altro canto non del tutto risolto anche per aspetti fondamentali (come si vedrà qui e nelle *Considerazioni finali*) si deve, almeno in parte, alla fase espansiva – verrebbe da dire “eruttiva” – della ricerca e alla parcellizzazione degli approcci disciplinari concomitanti, e talvolta concorrenti, nella galassia comparatistica: si pensi agli ormai imponenti *Classical Reception Studies*, *Traductological Studies*, *Post-colonial Studies*⁴, *Gender Studies*. Tanto in Portogallo quanto in Brasile, inoltre, gli studi tendono a concentrarsi sulla fortuna di singole figure mitiche o di determinati motivi greco-latini entro i rispettivi confini nazionali, magari sullo sfondo dei contesti geopolitici di appartenenza (l'Europa dell'Unione, l'America latina), laddove la storia e la lingua comuni dell'ex impero consentirebbero ricognizioni impregiudicate e più ambiziose⁵. In qualche caso i confini vengono varcati da compendi di respiro enciclopedico e intrepida vocazione globale, come quello splendido, elaborato nel contiguo contesto ispanofono, di J. V.te Bañuls Oller – P. Crespo Alcalá, *Antígona(s): mito y personaje. Un recorrido desde los orígenes*, Levante, Bari 2008, o quello di R. Duroux – S. Urdician (a cura di –), *Les Antigones contemporaines (de 1945 à nos jours)*, *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand 2010. Non è comunque ancora disponibile – per quanto mi consta – una sintesi storica unitaria della copiosa

* *Desidero esprimere tutta la mia gratitudine alla Prof.ssa Maria Pia Pattoni, prima lettrice di queste pagine, per il suo inestimabile supporto scientifico e morale; un sentito ringraziamento per la pazienza e l'efficienza al Personale della biblioteca dell'Università Cattolica del Sacro Cuore (sede di Brescia) e a quello della biblioteca civica “Angelo Maj” di Bergamo.*

¹ Mi riferisco *in primis* agli studi di Carlos Morais dell'Università di Aveiro e di Maria do Céu Fialho e Maria de Fátima Sousa e Silva, dell'Università di Coimbra.

² Come per es. in Silva 1998.

³ Tra i primi contributi panoramici v. Aa. Vv., *Raízes Greco-Latinas da Cultura Portuguesa*, Actas do I Congresso da APEC, Coimbra 1999; M. H. da Rocha Pereira, *Portugal e a herança clássica e outros textos*, Edições Asa, Lisboa, 2003. Il lavoro fondativo del “nuovo corso” sulla drammaturgia classicista è probabilmente C. Morais (coord.), *Máscaras portuguesas de Antígona*, Universidade de Aveiro, Aveiro 2001: cfr. Morais – Hardwick – Silva (eds.) 2017, *Introduction* (firmata dai curatori), p. 3. La tesi dottorale di Tatjana Manojlović, *Personagens da tragédia grega no drama português contemporâneo: demanda da identidade na tríade de Hélia Correia*, Tese orientada pela Professora Doutora Maria João Brilhante, Universidade de Lisboa, Lisboa 2009 con il suo *Anexo 2 (Peças portuguesas com temas e figuras de tragédias gregas nos séculos XX-XXI)*, pp. 98-102) ha invece il merito di offrire un primo censimento delle opere che sono oggetto del presente lavoro, sia pure limitatamente all'ambito europeo. Per i secoli XX-XXI la studiosa elenca quarantacinque opere drammatiche: tredici inerenti alla saga tebana, sedici sulla materia troiana (vicende atridiche; Odisseo); otto sul mito di Prometeo; cinque su Medea; due dedicate alle vicende di Fedra, Ippolito, Teseo; una sul mito di Psiche.

⁴ La contestualizzazione del mito classico nella fenomenologia coloniale e post-coloniale è cospicua nella drammaturgia brasiliana, in relazione però all'inchiesta genealogica sullo Stato attuale e non all'antico dominatore (v. *Appendice I* per il caso dell'*African Medea* di J. Magnuson).

⁵ Forse non sono ancora sufficientemente esplorate le valenze classiciste delle letterature di Angola e Mozambico, magari organizzate rispetto alle tre fasi tipiche ravvisate dagli studiosi nell'evoluzione dei rapporti letterari tra colonia e madrepatria: *copiativa*, meramente derivativa; *di rigetto*; *assimilatoria / rielaborativa* (v. Albertazzi 2013, p. 48; quanto al Brasile, cfr. l'estetica del celeberrimo *Movimento Antropofágico* del Brasile degli anni Venti). Del resto, la questione dell'internazionalità, cioè dell'interpenetrabilità delle letterature nella critica, è ancora dibattuta in ambito comparatista. Circa i volumi della *Storia comparata delle letterature delle lingue europee* editi a partire dal 1973 dall'Akademiai Kiado di Budapest e poi dalla casa John Benjamins ad Amsterdam e Philadelphia (ventisette fino al 2016), Franco 2016 scrive: “*De fait, l’empreinte de l’histoire des littératures nationales demeure malgré tout relativement profonde dans la réalisation de ces volumes et certaines progressions n’évitent pas la juxtaposition des histoires nationales des littératures (...) ce type de travail ne peut empêcher des classements qui suivent parfois des rubriques nationales*” (p. 57).

“mitografia” in lingua portoghese (non solo drammatica), che definisca la natura estetica, i luoghi, i tempi e i modi di produzione delle ricreazioni classiciste secondo la loro tipologia e su scala sovranazionale (il portoghese è lingua attualmente ufficiale in quattro continenti). Solo in una dimensione globale è possibile chiedersi, per es., se il mito nella letteratura lusofona costituisca sistemi simbolici condivisi in uno spazio dialettico inter-autoriale. Al termine di un rapidissimo ma illuminante profilo comparativo tra il teatro portoghese e quello brasiliano, Cruz 2004 si riallaccia all’asserto incipitario, che recitava (p. 3):

“Existe uma convergência e interligação entre o teatro português e o teatro brasileiro, que obviamente nasce com as primeiras expressões de colonização, mas resiste ao processo político da independência do Brasil em 1822 e perdura pelo menos até às duas grandes rupturas do Modernismo num e noutra país – o Orpheu, em Portugal (1915), e a Semana de Arte Moderna de São Paulo, no Brasil (1922)”⁶,

con uno stimolante – e problematico – aggiustamento: se il Modernismo sancisce definitivamente la reciproca autonomia del teatro dell’ex madrepatria e dell’ex colonia, l’autonomia è da intendersi in senso relativo, “*in quanto definita in un quadro perenne di lingua e cultura comuni*” (p. 89)⁷. Tuttavia, rispetto alle rivisitazioni del mito classico la porosità delle due sponde atlantiche si dimostra assai scarsa (casi come quello di *Nória e Prometeu* del portoghese Armando Nascimento Rosa che evoca in esergo il brasiliano Machado de Assis si possono considerare eccezionali⁸); sul piano produttivo, le due tradizioni dimorano stabilmente nei loro cronotopi nazionali, a dispetto della lingua e del passato comuni (a provvedere un mastice culturale tra i teatri lusofoni è semmai, per propria vocazione, la ricerca accademica). Ebbene, il presente lavoro poggia sul postulato che solo la comparazione sistematica di *tutte* le opere omogenee permetta di rispondere adeguatamente a interrogativi come i seguenti: esiste un’intertestualità specifica delle riscritture lusofone, legata o meno a un singolo soggetto mitico? Gli autori classicisti dialogano in qualche modo tra loro? In che misura e con quali proiezioni interne ed esterne il teatro classicista investe la dimensione politica, per es. in regime di dittatura? Quali estetiche presidono alle varie riscritture e come si distribuiscono storicamente⁹?

La penuria di studi italiani sull’argomento in questione si spiega con la marginalità o addirittura l’isolamento a cui è relegata la lingua portoghese, compresa la sua voce americana, nel contesto

⁶ “*Esiste una convergenza e interconnessione tra il teatro portoghese e il teatro brasiliano, che ovviamente nasce con le prime espressioni di colonializzazione, ma resiste al processo politico dell’indipendenza del Brasile nel 1822 e perdura almeno fino ai due grandi strappi del Modernismo nell’uno e nell’altro Paese – l’Orfeo in Portogallo (1915) e la Settimana di Arte Moderna di San Paolo in Brasile (1922)*”.

⁷ “*Mas atenção: autonomia relativa, pois definida num quadro perene de língua e cultura comuns*”.

⁸ Armando Nascimento Rosa, *Nória e Prometeu. Palavras do Fogo (mitodrama paródico em sete cenas)*, edizione elettronica www.triplov.com, 2004.

⁹ Per es., la pertinenza della categoria di *postmoderno* in relazione alle riscritture classiciste è assai problematica per la sua indiscriminata estensione, soprattutto se combinata con giudizi di valore aprioristici. Data come standard una caratterizzazione come la seguente: “*Caratteristiche della condizione postmoderna sono, fra le varie: il trionfo dell’immagine e del signifiante; la scomparsa, o “morte” del soggetto; la sincronicità nella quale l’individuo è immerso, dovuta ad esempio all’accelerazione nelle comunicazioni a seguito dell’esplosione dei media; la mancanza di profondità; l’indebolimento della storicità; il ruolo fondamentale delle tecnologie nella vita dell’uomo. In letteratura tutto ciò si traduce, ad esempio: nel fiorire di pratiche di citazionismo, imitazione, pastiche che, nella realtà derealizzata e fatta immagine in cui vive l’individuo postmoderno, servono a rimaneggiare frammenti di passato; nell’utilizzo di personaggi spesso solo abbozzati e di trame sempre più sfilacciate; in una sensazione diffusa di impossibilità nel cogliere il senso finale di una realtà unica (vedi la fine delle metanarrazioni teorizzata da Jean-François Lyotard)*” – attingo al *Glossario* curato da I. Grasso e O. Tajani in *Cristofaro* (a cura di –) 2014, pp. 317-8 –, un inquadramento storiografico come quello operato da Pereira 2009, p. 9 (“*A nossa autora [scil. Hélia Correia] recupera a astúcia e a coragem de três vozes femininas do mundo da mitologia da Antiguidade Clássica – Antígona, Helena e Medeia – mulheres marcadas pelo sofrimento, pela ambição e pelo fatum, que adquirem uma nova voz, um novo olhar, um novo mundo no teatro post-modernista etc.*”) meriterebbe un accertamento specifico.

geopolitico europeo. Ancora più grave e sconcertante, trattandosi di una lingua ufficiale dell'Unione, è l'indisponibilità quasi totale di traduzioni italiane delle fonti primarie e secondarie¹⁰. Circa la crucialità di tali lacune bastino tre esempi, che adduco solo in quanto documentano la persistenza di un'obliterazione epocale, almeno parziale, anche presso studiosi di assoluto prestigio: a) in *Lunga storia di Edipo Re. Freud, Sofocle e il teatro occidentale* (Einaudi, Torino 1994) di G. Paduano, uno dei capolavori della critica novecentesca, autori originali e celebri come Natália Correia (*O Progresso de Édipo*, 1957) e Bernardo Santareno (*António Marinho ou o Édipo de Alfama*, 1960) non trovano nemmeno l'onore di una menzione¹¹, benché di lingua romanza e rilevanti nell'ottica freudiana assunta da Paduano, mentre un intero paragrafo (pp. 186-92) viene dedicato ad *al-Malik Udib* (1949) dell'egiziano Tawfiq al-Hakim: un'opera inaccessibile direttamente allo studioso (v. l'onesta ammissione di p. 186), che la ritiene, ancorché sdoganata dalla sua peculiarità culturale, “in sostanza (...) un faticoso grumo di contraddizioni” (*ibid.*); b) il classico *Le Antigoni* di G. Steiner 2003² (1984¹) trascura del tutto l'ambito lusofono; c) nella recente miscellanea diretta da P. Gibellini, *Il mito nella letteratura italiana* (Morcelliana, Brescia 2003 ss.; in particolare nel vol. V - *Percorsi*, t. 1 - *Miti senza frontiere*, a cura di R. Bertazzoli, 2009), manca una sezione dedicata alla letteratura portoghese (ma non un capitolo sulla letteratura spagnola – castigliana, per la verità –, curata da I. Tomassetti, pp. 297-362, e un capitolo di F. Benozzo sulle letterature nordiche, pp. 363-94)¹². Ovviamente non è qui in questione la limitatezza intrinseca di ogni lavoro pur eccellente, come quelli appena menzionati, ma la tolleranza culturale praticata verso certe esclusioni od omissioni, storicamente comprensibile ma criticamente oppugnabile.

Con l'obiettivo precipuo di alimentare interesse per una drammaturgia troppo spesso negletta e insieme di stimolare analoghe ricerche sull'occidentalità periferica (penso alla Romania di Victor Eftimiu e Mircea Eliade, all'Ungheria di Miklós Hubay, all'Albania di Ismail Kadare, alla Galizia di Manuel María), ho cercato di fornire una mappatura ragionata dei drammi classicisti portoghesi e brasiliani attinenti ai tre cicli mitici maggiori (argonautico, tebano e troiano) e composti dal primo Novecento a oggi¹³. Mi sono avvalso delle ottime tavole elaborate circa la produzione portoghese da Tatjana Manojlović, opportunamente integrate e aggiornate (non mi risultano attivi in senso classicista il teatro angolano e quello mozambicano¹⁴). Il mio censimento annovera tredici opere (sei portoghesi e sette brasiliane) per il ciclo argonautico¹⁵, ventuno (quattordici portoghesi e sette brasiliane) per quello tebano e ventidue (diciotto portoghesi e quattro brasiliane) per quello troiano.

¹⁰ Il fatto che l'*Antígona* in catalano di Salvador Espriu abbia guadagnato almeno due traduzioni italiane nel dopoguerra (a cura di O. Musso: Assemblée Regionale siciliana, Palermo 1988 e Aletheia, Firenze, 1996; di N. Palladino: Bonanno, Roma-Catania, 2010) e invece un dramma come *Perdição, Exercício sobre Antígona* di Hélia Correia, apparso nel 1991 e tradotto in francese nel 2010, resti pressoché ignorato nel nostro Paese, si può forse spiegare in termini di psicologia sociale: nella percezione comune la Catalogna è una regione della Spagna, quindi ha a che fare con la storia nazionale molto più del remoto Portogallo.

¹¹ Si apprezza peraltro la cautela e la correttezza dello studioso quando qualifica la natura del suo studio come “tutt'altro che enciclopedica” (p. 12 nota 22).

¹² È deplorabile che il grandioso progetto editoriale avviato da L. Stegagno Picchio sotto il titolo *La civiltà letteraria dei paesi di lingua portoghese*, che certamente avrebbe fornito un apporto e un impulso decisivo allo studio del classicismo lusofono su scala internazionale, si sia arrestato al primo volume (*Il Portogallo dalle origini al Seicento*, Passigli, Firenze 2001).

¹³ La maggior parte delle opere, in Portogallo come in Brasile, risponde a tale partizione. Nella mia attività di cultore di materia presso l'UCSC (sede di Brescia) mi sono già occupato dei miti di Antigone e di Prometeo nella drammaturgia di ispirazione classicista dei secoli XX-XXI. Mi permetto di rinviare a Cuccoro 2009-10, 2011, 2015 e a Sérgio 2014². Rispetto al canone lusitano di Manojlović, esulano dalle mie indagini attuali solo Almada Negreiros, *O mito de Psique* (1949) e due opere concernenti Teseo, Fedra e Ippolito: Casimiro Duarte Simões, *A Ira dos Deuses* (1995); Abel Neves *Ariadne, Teseu e Minotauro têm Riso e bebem Chá* (1999).

¹⁴ Lo stesso vale per gli altri Paesi della CPLP (*Comunidade dos Países de Língua Portuguesa*). Una conferma ex silentio si potrebbe trarre dalla miscellanea di Elisa Rizo – Madeleine M. Henry (ed.) 2016, ma cfr. *supra* la nota 5.

¹⁵ Benché legato anche genealogicamente al ciclo atridico (per es., Calice, madre di Pelope, è sorella di Atamante: v. schol. ad Hom. *Il.* 2, 104; in *Il.* 7, 467 ss. Euneo, figlio di Giasone e Issipile, offre vino agli Atridi ecc.), qui rubricato

I rapporti tra le opere moderne e la mitologia degli antichi si esplicano secondo modalità talmente disparate da sfidare qualunque tassonomia. In qualche caso l'attinenza alle fonti greche e latine è affidata prevalentemente o esclusivamente al paratesto, come in Carlos Jorge Pessoa, *Escrita da Água (No Rasto de Medeia)*, 1997-8, con esiti opinabili; in *Anjo negro* (1947) di Nelson Rodrigues, prodotto di una ristrutturazione di motivi classici condotta al di fuori di ogni matrice, il sottotitolo *Peças míticas*, di origine editoriale ma avallato dall'autore, incoraggia le ricostruzioni filogenetiche di ampia escursione che il testo già sembra giustificare; quanto invece a *O Pagador de Promessas* (1960) di Dias Gomes, è in questione l'analogia dell'ossatura drammatica con la *fabula* di Antigone, mancando prove interne ed esterne di contatti diretti con gli archetipi attici; si ripropone piuttosto la questione teoretica, di propiana e lévy-straussiana memoria, della ricorrenza delle strutture narrative¹⁶.

Il presente lavoro si incentra su testi drammatici scritti e disponibili¹⁷, sia per senso di concretezza, sia per la necessità empirica di perimetrare rigorosamente il campo, sia infine per la permanenza oggettiva del testo nel divenire delle sue rappresentazioni (il che ovviamente non implica lo svilimento della contingenza in cui solo pulsa intera la vitalità di ogni opera teatrale). Pertanto non ho esaminato – per es. – i monologhi brasiliani di “*Trágica 3*” (intersezione dei miti di Antigone, Medea ed Elettra, su testi di Heiner Müller, Caio de Andrade e Francisco Carlos, con la regia di Guilherme Leme, dal 26 aprile 2014), rimasti inediti al termine delle repliche (almeno sino al 30 settembre 2017); come pure i *Fragmentos troianos* (1999) del brasiliano Antunes Filho, non pubblicati. Ho tenuto conto della produzione cinematografica solo quando collegata a testi accessibili; quindi ho analizzato “*O Pagador de Promessas*” (1962) di Anselmo Duarte (da D. Gomes), ma non la dilogia atridica del cineasta portoghese João Canijo: “*Noite escura*” (2004) e “*Mal nascida*” (2007)¹⁸. Nemmeno mi sono occupato dei drammi antecedenti al periodo considerato, come António José da Silva, *Os encantos de Medeia* (1735) o Joaquim Norberto de Souza Silva, *Clitemnestra, rainha de Micenas* (1846), del resto irrelati alla produzione novecentesca.

Nonostante il titolo, non attengono al mito classico *Ulisseia adúltera* (1948, 1952¹) di Jorge de Sena (in J. d. S., *Mater imperialis*, Edições 70, Lisboa 1989, pp. 35-43) e *Anticleia ou Os Chapéus-de-chuva do Sonho (peça falada)*; SPA, Lisboa 1992) di Pedro Barbosa, parafraste di *O Marinheiro*, l'unico dramma compiuto di Fernando Pessoa (cfr. il *Posfácio* dell'autore, p. 69, e la quarta di copertina).

Quanto, infine, alla convenienza di un recupero culturale quale quello qui proposto, valga per tutte la seguente considerazione di Guido Paduano: “*Non è fermandosi allo sterile concetto dell'inferiorità della copia nei confronti del modello (concetto che per secoli ha impedito di capire, ad esempio, il teatro di Seneca), ma nutrendo interesse e amore per ogni fase della civiltà umana che si può cogliere il senso vivo dell'intertestualità, quello che definirei il muoversi di un testo rispetto a un altro nello spazio che in questo modo gli diventa proprio*” (Paduano 2008, p.10).

nella sezione troiana, le storie di Giasone e Medea formano un *corpus* autonomo anche nelle riscritture, da distinguere dunque come tale.

¹⁶ Cfr. Claude Lévi-Strauss, *La struttura e la forma* (1960) e Vladimir Propp, *Struttura e storia nello studio delle favole* (1966) in: Propp 1966 e 1988, rispettivamente pp. 163-99 e 201-27. Se si adotta a parametro il mito classico, la “*certa proximidade*” con *A Promessa* di Bernardo Santareno (1957) rilevata da Duarte Ivo Cruz 2004, p. 88 si annulla: mentre tipologicamente il dramma di Gomes rientra senza difficoltà nel novero delle Antigoni, come è sempre parso alla critica, quello di Santareno ripugna a una tale assimilazione (del resto mai tentata, per quanto ne so).

¹⁷ Una difficoltà della ricerca consiste nel fatto che l'intensissima produzione teatrale portoghese e brasiliana raramente si conserva in forma *monumentale*, scritturale o audiovisiva che sia.

¹⁸ Di questa originale *Oresteia* portoghese manca, al momento, il progettato episodio centrale: “*Piedade*” (cfr. Ribas 2009). Sul lavoro di Canijo v. anche Rodrigues 2005, *passim*.

AVVERTENZE Quando non diversamente indicato, le traduzioni sono mie. A parte i titoli, il corsivo contrassegna espressioni ricavate dalle fonti ma adattate grammaticalmente al contesto d'arrivo (se opportuno, sarà riportato anche l'originale); il corsivo tra virgolette è invece riservato alle citazioni esatte. Salvo eccezioni, non fornirò la traduzione italiana delle parti delle note in portoghese. L'ordine delle opere è fissato dalla data della loro prima pubblicazione scritta, indipendentemente dall'edizione qui utilizzata (di norma, la più recente), purché non postuma: in questo caso fa testo l'anno della morte dell'autore.

I. CICLO ARGONAUTICO (13 opere)

Portogallo

Fiama Hasse Pais Brandão	<i>Eu vi o Epidauro</i>	1990 L'opera risale agli anni 1985-6.	
Euarda Dionísio	<i>Antes que a noite venha</i>	1992	Cfr. il ciclo tebano.
Carlos Jorge Pessoa	<i>Escrita da Água (No Rasto de Medeia)</i>	1998	
Sophia de Mello Breyner Andresen	<i>Medeia</i>	2006 (ma prima del luglio 2004)	
Hélia Correia	<i>Desmesura – Exercício com Medeia</i>	2006	Cfr. il ciclo tebano e il ciclo troiano.
Mário Cláudio	<i>Medeia: monólogo em nove quadros com prólogo e epílogo</i>	2008	

Brasile

Nelson Rodrigues	<i>Anjo negro</i>	1946	
Agostinho Olavo	<i>Além do rio (Medea)</i>	1957	
Oduvaldo Vianna Filho	<i>Medeia: uma tragédia brasileira - Um caso especial de Vianinha</i>	1973	
Chico Buarque – Paulo Pontes	<i>Gota d'água</i>	1975	
Denise Stoklos	<i>Des-Medeia</i>	1995	
Carlos Henrique Escobar	<i>Teatro: Medeia masculina</i>	1998	Cfr. il ciclo tebano e il ciclo troiano.
Clara de Góes	<i>Medeia en promenade</i>	2012	

OSSERVAZIONI

- 1) Su Jim Magnuson, *African Medea* (1968) v. *infra* l'Appendice I (si tratta di una riscrittura in lingua inglese ma ambientata in un contesto coloniale portoghese).
- 2) Risulta irreperibile *O grito de Mede(i)a* di Tomaz Ribas; cfr. l'autorevole Cruz 1969. p. 106: "Tomaz Ribas (n. 1918), autor de Roberto e Melisandra (1951), descreve na sua obra, (sic) uma trajetória válida, que envolve com unidade, desde a disciplina realista de A Casa de Isaac

(1952), *até a poetização de Cláudia e as Vozes do Mar (1959), passando por uma Gata Borralheira (experiência de Teatro Infantil), e por outras peças que não conhecemos – ou que ninguém conhece: Retrato de Senhora, Pedro e a Morte de Inês, A Única Mulher do Barba Azul e O Grito de Medea*”.

I.1. NELSON RODRIGUES, *Anjo negro. Tragédia em três atos*, in: *Teatro completo, vol. 2: Peças míticas*, Nova Fronteira, Rio de Janeiro 2004², pp. 87-149 (ed. or. 1946)

Quattro dei diciassette drammi “*sgradevoli*” (“*desagradáveis*”)¹⁹ della carriera di Nelson Rodrigues (Recife, 3 agosto 1912 – Rio de Janeiro, 21 dicembre 1980), nell’edizione complessiva curata da Sábato Magaldi e approvata dall’autore, sono rubricati sotto il titolo *Peças míticas*²⁰; nessuno di essi dipende da un modello antico specifico, tantomeno teatrale, ma al contrario tutti, concrezioni di un’eccezionale potenza mitopoietica, sembrano protesi a costituire premesse ideali agli stessi archetipi storici del tragico. Come alcuni studiosi²¹, nel dramma in questione ritengo operante un ripensamento del motivo di Medea, associato ad altri di minore portata strutturale.

Il debutto di *Anjo negro (Angelo nero)* avvenne al Teatro Fênix di Rio de Janeiro il 2 aprile 1948 (nel gennaio era stato bloccato dalla censura), con la regia di Zbigniew Marian Ziembinski.

Si tratta di un dramma surreale che in un quadro primigenio (di ascendenza esiodea ed empedoclea, direi) articola con virtuosistiche variazioni combinatorie alcuni motivi pancronici, se non universali: l'antagonismo tra bianchi e neri, la possessività patologica, la distruttività e la costruttività delle energie erotiche, l'alienazione nella relazione amorosa e dell'autocentrimento verginale, l'incesto, i complessi di Edipo, Giocasta ed Elettra, la rivalità esiziale tra fratelli, la vendetta insaziata, l'inafferrabilità dei moventi primi, l'irriducibilità del discorso a una verità assoluta e quindi stabilizzatrice, la dialettica tra cecità e visione.

Lo scenario, privo di istanze realistiche secondo le istruzioni della didascalia iniziale²², si compone degli ambienti interni ed esterni della residenza del medico Ismael, “*il Grande Negro*” (“*o Grande Negro*”)²³, e della sua “*sposa bianca, pallidissima*” (“*esposa branca, muito alva*”) Virginia (*Virgínia*); si tratta di uno spazio prevalentemente psicologico, quasi una dilatazione dell'interiorità dei personaggi, come dimostrano la mutevolezza dei muri periferici in funzione del grado di solitudine di Ismael²⁴ e l'innaturalità quantitativa e atmosferica del tempo correlato. L'asfissia claustrofobica tuttavia è indotta prevalentemente dalle azioni e dalla loro inesorabile ricorrenza. Con la coppia protagonista incontriamo in scena Elias, fratellastro cieco di Ismael; la Zia (*Tia*) di Virginia, con le quattro figlie (*Primas*, “*cugine*” di Virginia); Ana Maria, di circa quindici anni, nata dalla relazione adulterina tra Virginia e il cognato Elias; quattro

¹⁹ L'allusione ai *Plays Unpleasant* di George Bernard Shaw si spiega alla luce dell'estetica di Rodrigues, per il quale “*a alegria não pertence ao teatro. Pode-se medir a força de uma peça e a sua pureza teatral pela capacidade de criar desesperos. O teatro ou é desesperado ou não é teatro*” (la dichiarazione, risalente a un'intervista rilasciata nel 1947, è spesso citata, per es. in Sousa 1968, p. 296). Per le vicende editoriali dei *Drammi mitici* e l'epiteto *desagradáveis* v. la *Nota do Editor*, pp. 9-10.

²⁰ Le altre sono: *Álbum de família* (1945), *Dorotéia* (1949) e *Senhora dos Afogados* (1947). *Anjo Negro* si colloca al secondo posto (la successione non è legata a una fase creativa continua e, come si vede, non è cronologica nemmeno nella raccolta).

²¹ V. per es. Carvalho 2013, pp. 14-6.

²² Notevole l'indeterminatezza spazio-temporale attestata dal programma della prima (p. 89 n.n.) “*A ação se passa em qualquer tempo, em qualquer lugar*” (“*L'azione si svolge in qualsiasi tempo, in qualsiasi luogo*”).

²³ Dalla testimonianza di Elias tuttavia risulta però mulatto, essendo figlio di un italiano e di una negra (p. 106).

²⁴ Recita la didascalia iniziale (p. 93): “*Ao fundo, grandes muros que crescem à medida que aumenta a solidão do negro*”.

Necrofori (*Coveiros*) negri; una Domestica (*Criada*); un Coro di Signore nerovestite e scalze (*Coro das pretas descalças*; dieci, ridotte a sei nella rappresentazione esordiale), deputate a ossessive preci cristiane e a funesti presagi. La didascalia iniziale contiene prescrizioni valedoli per l'intera rappresentazione: Ismael veste un completo bianco, mentre Virginia è in rigorosa tenuta da lutto (si produce già di primo acchito un chiasmo cromatico, segno di complementarità ma anche di irreparabile separazione). Quanto all'architettura scenica, concorrono allo straniamento la presenza costante di due letti, uno ordinato e l'altro danneggiato e disfatto, e la scopertura dell'abitazione, tale da permettere alla notte di “*entrare e possedere gli inquilini*”. Le capillari didascalie di recitazione, dispensate alla stregua delle indicazioni agogiche di una partitura musicale, documentano una volontà di dominio sull'esecuzione quasi dispotica²⁵. Le notazioni non si limitano alla funzione pragmatica di fissare atmosfere, atteggiamenti, intenzioni, espressioni, ma dotano il testo di un sottofondo informativo ausiliario (l'autore doveva scongiurare enormi rischi di fraintendimento da parte del regista e degli attori). Non è comunque a livello performativo che si gioca l'apertura del testo di Rodrigues; del resto la pluralità ermeneutica non può scaturire che da un dispositivo regolato con esattezza.

ATTO I (pp. 93-111)

Le Signore del Coro, unite solo nella preghiera e nel maledire la vita e l'amore, commentano la morte del terzo figlio della casa, che segue quella dei due precedenti (gli stati emotivi delle donne sono disomogenei e i pronunciamenti a tratti discordano, per es. sull'incarnato del defunto: p. 93) e nell'insieme esprimono una concezione teologica incoerente (per es., una di loro dice: “*Dio ama i bambini. Uccide i piccini! Muoiono tanti bimbi!*”²⁶, *ibid.*). Un cieco, bianco e dai capelli chiari e riccioluti, viene a sapere da quattro Necrofori negri che si accingono al loro lavoro dove possa incontrare il parente “*alla lontana*” Ismael, medico tanto ricco da permettersi di non esercitare la professione. L'accoglienza che Ismael riserba al visitatore è decisamente ostile; con la dolcezza quasi femminile dei modi di Elias, venuto per stabilirsi e per recare al fratellastro la maledizione della madre, contrasta la prepotenza minace di Ismael, un tempo molestatore di Elias perché geloso del colore bianco della pelle di lui, ereditato dalla madre (si scoprirà dall'incontro di Elias con Virginia che la cecità stessa di Elias è stata causata da un atroce dispetto di Ismael). Per riguardo al figlio morto (nell'acqua bassa di una vasca), Ismael concede infine a Elias di trattarsi in una stanza remota della casa, ma solo fino all'indomani²⁷; gli nega comunque il permesso di toccare la bara del nipote e di parlare con la cognata. Dal successivo dialogo tra Ismael e Virginia emerge che la donna vive segregata in casa da otto anni, priva della possibilità di vedere altre persone di sesso maschile; il marito, dopo avere stuprato la donna (per istigazione vendicativa della Zia, come sapremo), ha assecondato in modo drastico il proponimento della vittima di vivere appartata per nascondere la propria vergogna; ha perciò isolato dal mondo la residenza con alti muri, entro i quali nemmeno l'effigie maschile di Gesù (“*chiaro, dai tratti fini*”: p. 100) è ammessa. Prima di accompagnare il feretro al cimitero, Ismael rinchiude la moglie nella stanza da letto, dove tornerà in serata per procreare un altro bambino (questo però dovrà sopravvivere; a nulla valgono le dolenti rimostranze della moglie). Virginia corrompe la Domestica negra che l'ha informata dell'arrivo di Elias, affinché il cognato la possa raggiungere. L'incontro ha luogo nella camera stessa di Virginia, dove si precisano fondamentali antefatti: la tormentosa storia remota di Elias e di Ismael, odiatore della propria negritudine; la storia parimenti tormentosa di Virginia che, innamoratasi quindicenne dell'unico potenziale genero della Zia, aveva provocato con un fuggevole bacio ricevuto dal giovane il suicidio per impiccagione della cugina rivale,

²⁵ I bruschi trapassi emotivi spesso segnalati all'interno di singole battute, persino a distanza ravvicinata (v. Virginia, p. 132; la Zia, p. 137), suscitano il dubbio se l'autore presupponesse da parte degli attori una smussatura naturalistica oppure richiedesse loro un contrappunto di tipo espressionistico.

²⁶ “*Deus gosta das crianças. Mata as criançinhas! Morrem tantos meninos!*”.

²⁷ Ritorna la dilazione concessa da Creonte a Medea nel mito classico (*Med.*, episodio I, 340 ss.).

attirando su di sé una terribile rappresaglia: la violenza carnale perpetrata nottetempo dal medico di famiglia, Ismael appunto. Il letto del misfatto è rimasto come nella notte fatale, per volere di Ismael; questi infatti aveva acquistato la casa e sposato un mese dopo la sua vittima. Virginia dice a Elias che non può morire, dato che Ismael non la inumerebbe, aspettandosi che continuasse a dargli figli negri; e che non può fuggire, come le propone il cognato, perché il sudore di Ismael la inseguirebbe nelle sue carni e nella sua anima. Per lei esiste comunque una via di salvezza: generare da Elias un bimbo bianco²⁸, che – assicura la donna – non morirebbe come gli altri. L'Atto si chiude con l'amplesso dei cognati.

ATTO II (pp. 112-29)

Il letto matrimoniale di Virginia è ora arruffato come quello dello stupro; un'oscurità innaturale precipita nella casa, mentre altrove ancora brilla il sole. La Zia e le quattro Figlie “*zitellone*” sono arrivate troppo tardi per partecipare alle esequie del bimbo. Alla Zia pare di udire voci dalla parte della casa in cui vive la nipote. Quest'ultima intanto si comporta freddamente con Elias, a suo dire per paura; Elias invece non teme la morte, giacché non può vivere ormai senza l'amante; anzi, fantastica di consegnare la donna alla morte e dunque a un eterno riposo virginale. Virginia intima a Elias di uscire dalla stanza, rinnegando il proprio trasporto passionale di prima; Elias la attenderà nel proprio alloggio. Notata la presenza del cieco, la Zia costringe Virginia ad ammettere l'adulterio e annuncia che rivelerà il tradimento a Ismael per pareggiare i conti con la nipote, alla quale imputa anche l'irrimediabile nubilato delle altre figlie. Ismael fa ingresso nella stanza della moglie prima che la Zia possa attuare il suo piano; colpito dal suo mutamento affettivo, il medico si dimostra consapevole della responsabilità di Virginia per il decesso dei figli, negri e simili al padre, avendo assistito furtivamente all'ultimo infanticidio²⁹. A Virginia che, ormai smascherata, gli domanda perché non l'abbia fermata, Ismael risponde che quei crimini lo legavano più strettamente a lei e ne aumentavano il desiderio³⁰; il medico avverte però che non tollererà la morte del quarto figlio. L'amorevole arrendevolezza di Virginia, che gli chiede solo di allontanare la Zia, lo insospettisce; la verità emerge subito a opera di quella che è stata chiamata in causa come “*strega*”. Scacciata l'ingombrante testimone con le sue querule figlie e ormai edotto del colore del nascituro, Ismael annuncia alla moglie che si rivarrà proprio sul frutto dell'adulterio, condannandolo alla stessa morte del terzo figlio. Atterrita dalla risoluzione, Virginia baratta la vita di Elias, di cui aveva dichiarato mendacemente la fuga, con quella del bimbo che porta in grembo; è lei stessa a riportare penosamente il cognato nella camera, dove Ismael è appostato. Mentre Elias avverte confusamente un pericolo imminente, Virginia presagisce che amerà il loro figlio non come madre, ma come donna (poi ritratta, come in altre circostanze: p. 128). Ismael uccide il fratellastro con un colpo di revolver al volto, illudendo la Zia e le figlie di essersi vendicato sulla moglie.

ATTO III (pp. 130-49)

Sono trascorsi sedici anni, dominati dalle tenebre. Virginia e Ismael accennano a grida notturne lanciate nottetempo da una donna, forse vittima di violenza carnale. Il disimpegno di Ismael sposta il discorso sulle priorità affettive; l'uomo, incalzato dalle domande della moglie, non si perita di riconoscere che per lui la figlia quindicenne Ana Maria, cieca come Elias, è tutto e Virginia nulla. Per ripicca, Virginia rivelerà alla figlia la verità sull'uomo che idolatra, assassino del padre biologico e artefice dell'infermità di entrambi: dopo averla a lungo esposta al cromatismo del proprio volto e del proprio abito, senza parlarle per non essere successivamente riconosciuto, Ismael aveva fatto credere ad Ana Maria di essere l'unico uomo

²⁸ Elias offre a Virginia una via di scampo come Egeo a Medea.

²⁹ Virginia ammette anche di avere soppresso i primi due con un veleno (p. 122).

³⁰ Inoltre, il gesto distruttivo della donna consumato sulla prole negra appaga l'istinto autolesionistico di Ismael.

bianco in un mondo di negri e poi, per suggellare la finzione, aveva spento gli occhi della bimba con acido. Da allora Ismael non ha mai permesso a Virginia di rimanere sola con Ana Maria, avendo cura altresì di informare la figlia degli infanticidi perpetrati dalla madre. Comunque, se il quarto figlio fosse nato maschio i piani di Virginia non si sarebbero dimostrati più virtuosi: lei avrebbe avuto amato carnalmente il figlio bianco, eventualmente accecato da Ismael, per vendetta contro il marito, impedendo a qualunque altra donna di insidiare il loro connubio³¹. A un certo punto, i quattro Necrofori chiamano all'esterno Ismael per chiedergli l'uso della stalla, dove intendono deporre il cadavere della donna urlante di cui si parlava all'inizio dell'Atto, stuprata e uccisa forse da un creolo esadattilo. Ismael li accontenta, dopo avere temuto che si trattasse della figlia adolescente. Sopraggiunge faticosamente la Zia a svelare l'identità della vittima: si tratta dell'ultima delle figlie rimaste in vita (quarantenne o poco più anziana); l'unica che quantomeno abbia perduto la verginità, sia pure al prezzo di una brutalità commissionata dalla stessa madre e conclusasi con un tragico imprevisto (si manifesta nuovamente l'attitudine prossenetica della donna). La Zia maledice solennemente Virginia, augurandole di non trovare più pace né in questo mondo né nell'altro³² e profetizzando la morte di Ana Maria in condizione di verginità. Ismael dispone che la moglie conversi liberamente per tre notti con la figlia, anche ribaltando la finzione pedagogica che le ha fatto odiare i negri (ora potrà pure passare per l'unico negro in un mondo di bianchi), mentre lui provvederà un luogo in cui nessun desiderio possa raggiungere la fanciulla; dopodiché espellerà di casa Virginia³³. Sul finire della terza notte, sulla scena si è materializzata una strana tomba: un mausoleo di vetro trasparente, analoga alla bara di Biancaneve (v. la didascalia incipitaria di p. 140). Ana Maria respinge le verità della madre, argomentando che in ogni caso Ismael è per lei il padre, quantomeno elettivo, e anche il fidanzato, data l'incondizionata venerazione che gli riserva; mentre la madre, nella sua percezione, la odia³⁴. Virginia, con apparente dolcezza, sopporta le astiose esternazioni della figlia proponendole di fuggire con lei alla volta di una sorta di paradiso sensuale dove già abita la figlia della sua domestica nera (il lettore sa che si tratta di un postribolo). Ana Maria si rifiuta però di seguire la madre, per la ragione che è già innamorata del padre, al quale del resto appartiene da tempo anche fisicamente. Di rimando, Virginia scopre il proprio gioco: si sarebbe sbarazzata di lei abbandonandola nel bordello, mentre al marito avrebbe propinato la fola di una fuga con il creolo esadattilo. Disperata, Virginia torna da Ismael, ormai in procinto di congedarla prima di chiudersi nel mausoleo con Ana Maria, per sempre³⁵. La donna però sgretola la determinazione del marito, protestando il proprio amore – ora finalmente presente alla sua coscienza – per lui in quanto negro, in contrapposizione alla rivale, innamorata di un inesistente Ismael bianco. Questa volta sarà Virginia a condurre il gioco: Ismael conduce Ana Maria nel mausoleo e ve la rinchiude con l'aiuto della moglie; mentre Ana Maria, accortasi di essere in trappola, batte i pugni contro il vetro, la coppia si dirige al letto fatale per procreare – come sentenza il Coro delle Signore – un nuovo figlio, un “*angelo negro*” già condannato alla morte; l'amore e l'odio del negro Ismael e della bianca Virginia in questo mondo non si estingueranno mai.

Quanto alla identificazione della figura protagonista rispetto alla Medea del mito, Carvalho 2013³⁶ osserva acutamente che Rodrigues ha trapiantato elementi dell'eroina nella figura e nella storia di Ismael: è lui il coniuge tradito, è lui il discriminato (per il colore della pelle); inoltre, assassina il fratello come Medea Absirto (nel filone maggioritario, si può aggiungere: per es. in Eur. *Med.* parodo, 167 ed esodo, 1334-5, Sen. *Med.* 131 ss. *et al.*, Apollod. *Bibl.* 1, 9, 24, Ov. *Tr.* 3, 9, 26 ss., *Her.* 6, 127 ss., 12, 115-7; contro Ap. Rh. *Arg.* 4, 411 ss.) e anche la figlia Ana Maria, d'intesa con Virginia (questa incarna l'eroina

³¹ Complesso di Giocasta.

³² Per questo tipo di maledizione cfr. Sen. *Oed.* 658.

³³ Cfr. l'esilio della Medea classica.

³⁴ Motivo di Elettra.

³⁵ Si potrebbe parlare di una versione incestuosa del complesso di Pigmalione.

³⁶ Carvalho 2013, p. 16.

antica, a mio giudizio, nella relegazione sociale di cui è vittima, nel rapporto con Elias – Egeo e nell’omicidio – qui seriale – dei figli negri).

I.2. AGOSTINHO OLAVO, *Além do rio (Medea). Peça em dois atos*, in: Abdias Nascimento, *Dramas para negros e prólogo para brancos (Antologia de teatro negro-brasileiro)*, Teatro Experimental do Negro, Rio de Janeiro 1961, pp. 199-231³⁷

Come chiarisce la prefazione di Abdias do Nascimento (*Prólogo para brancos*, p. 10 ss.), questo dramma è tributario del movimento della *Négritude*³⁸. Nel 1966 esso fu scelto dallo stesso Nascimento per rappresentare il Brasile al Festival Mondiale delle Arti Negre in Senegal, ma il governo in carica preferì partecipare con un meno problematico spettacolo di *capoeira* (v. Coelho 2005, p. 159 ss.; Carvalho 2013, pp. 45-6).

In *Além do rio* – il titolo allude all’Atto I, p. 217: “*Além do rio ficam os brancos. Não há lugar para mim*”³⁹ – i nomi dei personaggi euripidei sono conservati (anche se significativamente sarà revocato in causa proprio quello della protagonista); Medea, Giasone (*Jasão*), Creonte, Egeo (*Egeu*); la figlia di Creonte si chiama Creusa (cfr. Sen. *Med.* 495 *et al.*); ad essi si aggiungono altre figure, identificate dalle loro funzioni (per esempio le tre Lavandaie – *Lavadeiras* – bianche e i quattro Venditori di prodotti naturali che formano il Coro) o da nomi privi di implicazioni mitiche. Nello scenario unico vediamo un tratto di isola fluviale, dove sorge la casa di argilla rossa di Medea; un ponticello collega l’isola all’altra sponda del fiume. Siamo nel Brasile dell’ultimo quarto del Seicento.

ATTO I (pp. 200-22)

In lontananza, i suoni ritmati degli *atabaques* (tamburi), delle *marimbas* e degli *agogôs* (campane) che eseguono un “*ponto de macumba*” (cioè un cantico di evocazione degli spiriti: didascalia iniziale, p. 200). Le Lavandaie forniscono le informazioni fondamentali: Medea vive sola; chi si avvicina troppo alla sua dimora è colpito da infortuni che sembrano causati da *mandingas* (“*malefici*”) e *canjeres* (“*riti stregoneschi*”) di lei (p. 202); i suonatori sono schiavi fuggiaschi, disposti a patire ogni malanno nella fitta vegetazione pur di evitare la frusta del padrone. Con la musica invocano gli spiriti o la stessa Medea, potente *feiticeira* (una sorta di strega o sciamana) e *mãe-de-santo* (sacerdotessa di culti afrobrasiliani). Medea, in quanto regina, vive servita da una *mucama*, come le padrone bianche. Ha tradito la sua tribù e non ne è pentita; d’altra parte, nessuno osa vendicarsi su di lei: anche i neri che la odiano ne hanno terrore, riconoscendo in lei pur sempre un’*orixá* (una divinità), con scandalo delle Lavandaie che la sanno battezzata (p. 206). Anzi, la regina è invocata dagli schiavi fuggitivi affinché richiami gli spiriti; ma Medea ha promesso a Giasone di non esercitare più le sue arti di *macumbeira*, per via del sacramento ricevuto (p. 203). Mentre le Lavandaie si scambiano pettegolezzi sul suo rapporto con Giasone, Medea appare sulla soglia di casa: è una giovane abbigliata come un idolo barbaro; indossa monili d’oro, tra cui un collare a forma di serpente (didascalia, p. 203)⁴⁰. Attirata fatalmente dal tam-tam, come guidata da una

³⁷ Il testo è disponibile *on line* (http://issuu.com/institutopesquisaestudosafrobrasile/docs/dramas_para_negros-parte_i?e=9312919/5958060) <ultimo accesso: 23 agosto 2017>.

³⁸ Sull’ambito culturale in cui nasce il dramma v. Carvalho 2013, in particolare p. 34 ss.; Santos 2015, in particolare p. 403 ss.

³⁹ “*Oltre il fiume stanno i bianchi. Non c’è posto per me*” (Santos 2015, p. 411 traduce “*along the river*”, che però a me sembra rendere piuttosto “*ao longo do rio*”).

⁴⁰ Elemento ctonio; il legame simbolico con la terra e con il fuoco tornerà in P. P. Pasolini, “*Medea*” (1969), con Giasone associato piuttosto all’acqua. Lars von Trier invertirà gli abbinamenti simbolici nella sua *Medea* televisiva del 1988 (cfr. Chiesi 2009).

forza soprannaturale, Medea muove i primi passi della danza rituale (“*Anagogô... auê... auâ, / Anagogô... auê... auâ, / Ogum já chegou / Ogum vai baixar*”; cfr. p. 219)⁴¹. Dal dialogo con la *Ama* (Nutrice) scopriamo che il nome originario di Medea, da lei dismesso dopo essere stata battezzata dai bianchi ed essere divenuta consorte del bianco Giasone, è Jinga⁴². Il battesimo, obietta la Nutrice, non cancella la razza; Medea deve tornare alla condizione anteriore (p. 204)⁴³. Ella è di etnia *monjola* – la più selvaggia e fiera della Costa d'Oro (attuale Ghana) –, figlia di Eeta (*Aétes*) discendente del Sole e sorella di Suana Mulopo, il guerriero più forte e il più amato dalle vergini del suo popolo; la Nutrice, caduta in *trance*, rivela che entrambi furono uccisi dalla padrona (il fratello fu avvelenato e il padre pugnalato) e che i “*fratelli*” furono da lei venduti come schiavi (p. 205). Pur essendone stata irritata profondamente, presto Medea ammette la veridicità della visione: il padre e il fratello non volevano che lei partisse con Giasone e lei non si era curata nemmeno della deportazione del suo popolo ammassato nella stiva del veliero, sopraffatta dall'amore (p. 206; cfr. p. 217). Il Coro delle Lavandaie si divide tra sentimenti contrastanti: per un verso deride Medea, ancora ignara del tradimento del marito; per un altro solidarizza con lei per il destino comune a tutte le donne, vittime dell'egoismo maschile; per un altro ancora ne ha timore⁴⁴. Medea ora conosce la paura: avverte attorno a sé la presenza di spiriti che ridono di lei (p. 207)⁴⁵; ormai però ha promesso la propria fedeltà “ideologica” a Giasone sulla chioma dei propri figli. Essi sono due “*leoncini dorati*” (“*leõezinhos dourados*”), la luce della propria ombra, e quando li abbraccia anche lei si sente bianca come la spuma del mare (p. 208). Entra in scena Egeo⁴⁶, recando doni a Medea per ottenere in cambio la fertilità sessuale, come in altre occasioni; ma Medea declina l'offerta, adducendo l'ostacolo del battesimo e l'impegno contratto con Giasone. Mentre Egeo si allontana, da lei salutato con una formula doppia (“*Olorum modupé. Deus vá contigo*”: p. 209), Medea ha un ripensamento: richiama l'uomo e gli confida la propria misteriosa angoscia (p. 210). Egeo offre a Medea la propria imbarcazione perché possa cercare terre a lei più propizie, in cambio del suo aiuto magico; Medea però non comprende il senso dell'offerta⁴⁷. Egeo aggiunge che i tamburi che inquietano la regina suonano a festa⁴⁸ e, dopo faticose trattative, ne chiarisce il motivo: il fidanzamento di Giasone con Creusa, la figlia del Capitano (p. 214), già nota a Medea per la sua arroganza. Incredula, la donna paga Batista, servitore muto di Giasone, perché le riporti a casa lo sposo. A Egeo che ribadisce le sue asserzioni (per Giasone e Creusa danzano neri, bianchi e creoli) e che comincia a dubitare dell'efficacia dei filtri agognati, Medea per stizza nega le proprie arti. Partito Egeo (p. 216), entra in scena Creonte a intimare a Medea di partire entro il termine del

⁴¹ Ogum è il Prometeo africano secondo Pepetela in *Mayombé*, Lisboa 1988, p. 80 (“*Ogum, o Prometeu africano*”), un *orixá* assimilato in Brasile a San Giorgio, dio della guerra (suo attributo è la spada), dell'agricoltura e in generale della metallurgia e delle arti derivate. Figlio del Cielo (Oxalá, identificato con Gesù, a sua volta figlio del *deus otiosus* Olorum) e della Terra (Iemanjá), è il primo dio a visitare il mondo degli uomini. È sposo prima di Iansã, assimilata a Santa Barbara e Signora delle tempeste, e poi di Oxum, un'Afrodite assimilata all'Immacolata Concezione. V. Dias 2011, soprattutto pp. 45 ss.

⁴² La scelta, non valorizzata dalla critica, non è affatto casuale: “*La regina Ginga fu una sovrana del regno di Ndongo e Matamba, nella zona dell'attuale Angola. Dalla spiccata personalità politica, prima strinse accordi di pace col Portogallo (convertendosi pure al cattolicesimo e assumendo il nome di Ana de Sousa), poi, visti i pericolanti equilibri nella zona, combatté contro i portoghesi, dando loro molto filo da torcere*” (Tocco 2011, p. 140 nota 25).

⁴³ Osserva acutamente Stephen Greeblatt che il battesimo è “*nel contempo un esorcismo, un'appropriazione e un dono [...] la presa di possesso e il conferimento di un'identità*” (cit. da Albertazzi 2013, p. 29).

⁴⁴ Sottraendosi alla convenzionale funzione consolatoria del Coro attico (cfr. Ciani 1975; Pattoni 1989), le Lavandaie non si curano affatto di confortare Medea. La massima vicinanza psicologica delle donne a Medea si riscontra quando nelle loro riflessioni la sua infelicità diviene cifra paradigmatica della condizione femminile.

⁴⁵ Sul motivo del riso cfr. Eur. *Med.*, episodio I, 283, 404; episodio III, 797; episodio V, 1049; esodo, 1355, 1362.

⁴⁶ Medea ha pensato per un momento che si trattasse del marito, assente da dieci lune (p. 215), ufficialmente per una battuta di caccia.

⁴⁷ In Olavo ciò che Medea ignora è l'evento delle nuove nozze di Giasone, non il bando di Creonte. A mio avviso, questa Medea presenta punti di tangenza con la Deianira delle *Trachinie* di Sofocle.

⁴⁸ Due Cori supplementari (di Venditori di frutta e di Fanciulle innamorate) cantano e danzano, apportando colore locale alla rappresentazione (per es. con riferimenti alla fauna e alla flora brasiliani).

giorno seguente, altrimenti sarà imprigionata e venduta come schiava⁴⁹. Alle rimostranze di Medea, regina e sedicente “*sposa legittima*”, “*per tremendi giuramenti*” di Giasone, Creonte ribatte sprezzantemente che per lui la donna altro non è che una qualunque schiava concubina del padrone e che solo grazie alla protezione di Giasone non è stata venduta come gli altri negri. I figli però non seguiranno la madre, perché sono bianchi battezzati e pertanto appartengono solo al padre⁵⁰. Commosso tuttavia dalla supplica di Medea, Creonte concede ancora un giorno⁵¹, terminato il quale la pena di un’eventuale trasgressione sarà la morte (p. 218). Medea si prosterna a Creonte, prima di irridere atrocemente alla dabbenaggine del governatore; si vendicherà senza rinunciare a sopprimere i figli avuti da Giasone, per quanto li ami (p. 218). A Batista, rientrato senza successo, Medea consegna una collana d'oro (p. 224) come dono per la novella sposa⁵² e poi muove i primi passi di una danza di *macumba*, questa volta invocando Exú⁵³. Nel corso dei festeggiamenti, Batista consegna a Creusa la pregevole collana; la gioia della sposa però è offuscata dalla prossimità di Medea, al punto che Creusa al padre chiede come regalo di nozze l’isola in cui risiede la rivale. Raggiungliata sui provvedimenti assunti contro la maga, Creusa si produce in una danza gioiosa in mezzo ai suoi schiavi; ma nel momento più dinamico dell’azione, porta le mani alla gola e crolla senza vita. Per gli schiavi la padrona è partita per il paradiso (“*Aruanda*”: p. 222).

ATTO II (pp. 223-31)

Medea, affranta e asserragliata in casa, non vuole vedere i figli, che anzi minaccia di morte; la Nutrice esorta i piccini sconvolti ad allontanarsi dalla madre. Intanto il Coro è informato della strana morte di Creusa e della taglia posta da Creonte su Batista, che andrà catturato e interrogato. La Nutrice maledice il tempo in cui il mare fece accostare il veliero di Giasone e in cui la regina vide il bianco e impazzì d’amore (p. 225, con un’evidente variazione del prologo euripideo: 1 ss.). Esorta Medea a fuggire con l’aiuto di Egeo, ma la regina non cede; del resto Egeo è già ripartito. Accorso con muta disperazione, Batista comunica a Medea l’esito della sua missione; la regina ne è deliziata. Ormai tocca ai figli: dopo una potente apostrofe a sé stessa, volta a superare le proprie memorie di madre, Medea è pronta a colpire di nuovo. Per ordine della padrona la Nutrice riporta in scena i bambini, palesemente riluttanti a rimanere, e poi va a chiamare Giasone. Con la scusa di dover prelevare un agnellino, fiori e miele per il padre e facendo leva sull’orgoglio dei suoi “*ometti*” forti come leoni (p. 227), Medea induce i figli ad attraversare le terribili correnti del fiume. Colta ancora da un subitaneo quanto effimero ripensamento, li stringe di nuovo a sé con foga eccessiva; quando però i bambini rivelano alla madre che attendono il padre per accompagnarsi con lui, Medea si vede ancora una volta abbandonata. Le Lavandaie cercano di salvare le vittime designate, ma Medea sbarra loro il passaggio; i bambini muoiono fuori scena travolti dalle rapide⁵⁴. Medea, annichilita, appicca un incendio sulla riva; in preda allo sconvolgimento il Coro si allontana, mentre il sole tramonta. La cortina di fuoco suscitata da Medea tiene a distanza il sopraggiunto Giasone (la situazione è curiosamente simile a quella dell’esodo della *Medea* pasoliniana, che parimenti visualizza il rapporto della protagonista con il Sole⁵⁵); Giasone, che non ha dubbi sulla colpevolezza di

⁴⁹ Invertendo l’entrata in scena di Creonte e di Egeo rispetto a Euripide, Olavo muta in modo originale il senso drammatico dei due episodi e quindi la psicologia relativa.

⁵⁰ Olavo si attiene qui alla versione senecana (*Med.* 284).

⁵¹ Si verifica qui una lieve incongruenza: alla figlia Creonte dice che Medea partirà entro l’indomani al tramonto, secondo la propria prima offerta: sembra avere dimenticato la dilazione appena concessa (p. 221).

⁵² È un altro elemento che attesta la dipendenza dalla *Medea* senecana (573).

⁵³ Exú (o Exu) ricorda Ermete, per certi aspetti; identificato tradizionalmente con il demone, dato il carattere particolarmente irascibile e dispettoso, è invece una divinità che presiede alla comunicazione tra uomini e dèi. È altresì divinità delle strade e della fertilità (come indica l’apparizione degli organi sessuali). Sarebbe figlio di Oxalá e Iemanjá, oppure il primo uomo creato da Oxalá come suo collaboratore. Su Exú v. Dias 2011, p. 50 ss.

⁵⁴ Nella *Medea* euripidea era Ino a infliggere ai due figli la morte per annegamento (stasimo V, 1282 ss.).

⁵⁵ Per il particolare in Pasolini v. Fusillo 2007, pp. 133-4.

Medea e sulla lapidazione che la punirà, si appresta a sottrarre i figli innocenti al linciaggio della “*gentaglia*”⁵⁶. Constatata la tremenda fine dei bimbi, l’uomo scaglia su Medea tutta la propria esecrazione: ella è “*un mostro*”, “*il genio del male*” con cui gli dèi lo castigano per la pratica dello schiavismo; nessuna donna bianca, dice, oserebbe agire come lei (p. 230; cfr. Eur. *Med.*, esodo, 1339), bestia più feroce delle iene della sua terra. Medea protesta invece la sua umanità e insieme il suo statuto regale, che ha onorato: mentre il fiume secondo Giasone sarà ricordato per i suoi misfatti e perciò maledetto, per Medea esso sarà sacro emblema della gloria di chi non si lascia vincere (l’eziologia resta così sospesa). La profonda crisi di Medea, che è rimasta sola sulla scena, si conclude con il rifiuto del nuovo nome e la riappropriazione dell’identità di Jinga; l’aprossimarsi dei negri fuggitivi al ritmo degli strumenti della *macumba* procura a Medea la certezza di essere ancora, per loro, regina, “*negra e orixá*” (p. 231. Nella *Medea* di Olavo, come si vede, nessun onore culturale viene tributato ai figli morti).

I.3. ODUVALDO VIANNA FILHO, *Medeia: uma tragédia brasileira - Um caso especial de Vianinha*, 1973, in: *Cultura Vozes, "Apresentação do Caso Especial Medeia"*, n. 5, volume 93 (settembre-outubro 1999), pp. 127-58

Nella sua prefazione (pp. 128-9) all’edizione del dramma televisivo in questione, Alcide Freira Ramos si propone di riparare a un’ingiustizia storica: il testo del geniale drammaturgo Vianna Filho, detto *Vianinha* (São Paulo, 4 luglio 1936 – Rio de Janeiro, 16 luglio 1974), a poco a poco è stato dimenticato o nella migliore ipotesi è stato declassato a semplice “*idea*” o “*concezione*” (allude con pungente ironia alla riscrittura di Buarque – Pontes: v. *infra* I.4) fino alla pubblicazione, avvenuta a quasi trent’anni dalla composizione, a venticinque dalla morte dell’autore e a ventiquattro dalla stampa del suo ipertesto *Gota d’Água* (peraltro dedicato alla memoria dello stesso Vianinha). Non mi pare inutile ricordare che, nella versione televisiva del *Caso Especial*, Medea ebbe un interprete d’eccezione in Fernanda Montenegro.

L’idea drammatica centrale, che sarà in buona parte mantenuta e sviluppata da Buarque e Pontes, si riassume nella trasfigurazione del mito nella realtà contemporanea del Paese latino-americano: Medea abita in un “*conjunto habitacional*” (cioè in una *favela*) della periferia di Rio de Janeiro e pratica culti afrobrasiliani; Giasone è un compositore di samba (“*sambista*”); Creonte è presidente della Scuola di Samba locale.

Il dramma si articola in un Prologo e cinque Parti corrispondenti al numero degli episodi euripidei; al termine di ogni sequenza è prevista una pausa pubblicitaria, in sapida coincidenza con gli antichi stasimi.

Il sottotitolo recita: *Atualização da tragédia Medeia, da mitologia grega.*

PROLOGO

L’ambientazione è crudamente realistica. La colonna sonora è “*Água do Rio (Só resta saudade)*”, un successo degli anni Sessanta firmato da Noel Rosa de Oliveira e Anescar do Salgueiro, nella finzione attribuito a Giasone. Di notte, nella sua povera casa, tra fotografie di Giasone e immagini di *umbanda* (dottrina sincretica) nella sala, con gli *orixás* Exu e Ogum⁵⁷, Medea geme come un animale braccato; parla di una “*pugnata*” e di un “*pugnale nell’oscurità*”, con riferimento a Giasone appena nominato, ma insieme prefigura il delitto immaginato nel finale. I figli di Medea sono una bambina di tre anni e un bambino di quattro o cinque. Una vicina, Dolores, conversa con il bimbo, che è spaventato dallo stato

⁵⁶ Dalle recriminazioni di Medea Giasone si schermisce con un argomento topico dopo Eur. *Med.*, episodio II, 559 ss. ed episodio IV, 914 ss.: risposandosi voleva offrire ai figli una nobile posizione sociale.

⁵⁷ Cfr. *supra* Olavo (I.2.) e *infra* Buarque – Pontes (I.4.).

emotivo della madre e chiede del padre. Nell'isolato della Scuola di Samba *Unidos do Guadalupe*, intanto, si annuncia euforicamente che Creusa Santana⁵⁸, figlia di Creonte, presidente onorario della Scuola e proprietario della casa di Medea, sposerà Giasone (*Jasão*) de Oliveira (p. 131; Giasone non ha già contratto matrimonio con Medea: p. 132); i festeggiamenti saranno sfarzosi. Medea, che ha ascoltato la notizia dalla radio, si muove come una fiera. Creonte vuole espellere Medea dal quartiere perché ne è continuamente denigrato e la teme (*ibid.*); Giasone però si oppone al disegno, tentando di guadagnare tempo, anche se per il momento Medea sdegna di riceverlo. Medea confida a Dolores i suoi tremendi proponimenti di vendetta, pugnale alla mano (*ibid.*).

Stacco pubblicitario (“*Passa aos comerciais*”: p. 133)

PARTE I

Nella casa di Creonte, Creusa prova l'abito nuziale, assistita dai genitori. La moglie di Creonte è altresì preoccupata della permanenza in zona di Medea, che vorrebbe espellere anche ricorrendo alla legge ordinaria: l'inquilina non paga loro l'affitto da otto mesi; Creonte ribatte che Giasone gli ha chiesto di pazientare per via dei suoi figli. Intanto Medea, decisa ad agire *contra spem*, esce di casa dopo aver affidato i bambini a Dolores, che li ricovera in casa propria con l'aiuto del marito, il tassista Egeo. Dolores confida a Egeo la sua angoscia per lo sguardo di odio che Medea ha gettato sui piccoli. In un cimitero Medea prega Omolu⁵⁹ ed Exu⁶⁰, con piccole offerte rituali, implorando vendetta. Dall'orazione di Medea apprendiamo che Giasone si è assentato da casa per sei mesi e al suo ritorno al quartiere, senza comunicare con la compagna, ha annullato il matrimonio. Medea è rimasta senza denaro e non ha parenti che la possano aiutare. L'orazione di Medea è intercalata da brevissime inquadrature di Creusa che, felice nei suoi preparativi, danza sulla musica di Giasone; a un tratto però ella lancia un grido e perde i sensi; accorrono i genitori e Giasone. Altrove, Medea rassicura Dolores dichiarando anche propri i figli concepiti da Giasone; quindi, riporta i bambini a casa. La madre di Creusa ha indovinato la causa del malessere della figlia: si tratta di una richiesta spirituale di Medea (p. 10). Creonte si impone a Giasone che seguita a difendere l'ex compagna, impietosito di lei e dei figli; quanto a lui, ricorrerà a un sortilegio contrario ad opera di una certa Nininha e poi scaccerà Medea. Nell'oscurità tre scherani di Creonte fanno irruzione nell'appartamento di Medea e trascinano la donna all'esterno⁶¹, dove attende il padrone. I figli, atterriti, rimangono con Dolores. Creonte intima a Medea di andarsene immediatamente.

PARTE II

Dal confronto tra Medea e Creonte (fedele all'archetipo euripideo, nella sua intelligente stringatezza) si ricava che la donna era stata espulsa da suo padre, tanto potente quanto Creonte, e che presso la famiglia di origine pesa su di lei una sorta di *damnatio memoriae* (p. 13)⁶². Impartito il suo ordine di sgombero (formalmente per insolvenza), stemperato con un po' di denaro, Creonte concede a Medea ancora un giorno per organizzarsi solo perché i figli di lei – che comunque dovranno seguire la madre⁶³ (cfr. p. 142)

⁵⁸ Si tenga presente che *Creusa*, diversamente da *Glauce*, è nome di persona comune in Brasile.

⁵⁹ Dio della malattia e della guarigione.

⁶⁰ Collaboratore di Omolu; è a lui che si rivolge direttamente Medea, con l'appellativo “*seu Ganga*” (p. 135).

⁶¹ Medea “*leonessa*” (“*leoa*” in didascalia, p. 138) non manca di difendersi, in un primo tempo. Per il motivo cfr. Eur. *Med.*, parodo, 187; esodo, 1342, 1358, 1407; v. Busatta 2016 (su Medea e la leonessa: pp. 57-9).

⁶² Il motivo del trattamento non viene precisato. Probabilmente Medea ha semplicemente abbandonato la famiglia e la comunità d'origine senza la loro benedizione (a p. 143 anche il fratello di Medea condivide l'esecrazione generale: nessun delitto materiale è stato commesso a causa di Giasone).

⁶³ Cfr. Eur. *Med.*, episodio I, 273.

– sono anche quelli del futuro genero⁶⁴. Dopo l’abboccamento, alle disperate lamentazioni di Medea rispondono con proteste e lancio di oggetti i vicini, disturbati dalle grida. Sopraggiunge Egeo a riaccompagnare Medea in casa, dopo avere silenziato il vicinato con il nome di Medea; si susseguono allora varie attestazioni di solidarietà (questa Medea non è affettivamente isolata). Egeo invita Medea a non contrapporsi a Creonte, perché è il re locale (“*que é rei aqui*”, p. 14, con elegante recupero metaforico della fonte antica). Medea confida a Egeo l’intenzione di vendicarsi, non ancora tradotta in un piano d’azione (“*Vou até onde o ódio me levar e até onde eu levar meu ódio*”⁶⁵: p. 141), e insieme gli chiede aiuto per la fuga, rammentandogli di averlo guarito da malanni professionali; Egeo prontamente riconosce l’efficacia curativa dei riti, delle preghiere e delle erbe della donna⁶⁶. Dolores non dovrà sapere nulla del piano di fuga. In casa i due trovano Dolores, che forse dall’evasività del marito presagisce sciagure, e i bimbi spaventati. Il subitaneo arrivo di Giasone rallegra i piccini, mentre lascia Medea impietrita. Dolores porta via i bambini per consentire ai loro genitori di chiarirsi. Il dialogo tra Medea e Giasone, che si svolge nell’appartamento, getta luce su altri antefatti: Giasone aveva viaggiato da un locale all’altro; la coppia non si era sposata legalmente, in attesa di tempi migliori. Dopo avere perduto l’impiego e versando in cattive condizioni di salute, Giasone si era appoggiato al lavoro e alle cure di Medea persino per la registrazione del primo disco (peraltro fallimentare). Medea aggiunge che se non fosse per i figli non si inquieterebbe per l’allontanamento di un uomo tanto ingrato. Giasone, che cursoriamente ha ravvisato nei figli il bene per lui più prezioso (p. 143), propone a Medea una soluzione meno drastica, ma più aleatoria: l’uomo si recherà a visitare i figli, *sempre che possa farlo* (“*sempre que puder*”, p. 144): Medea potrà restare in zona con i figli trasferendosi ad altro indirizzo, ma dovrà accettare “*il buon senso*”⁶⁷. Medea taglia corto: rimanda Giasone dall’avida sposina diciottenne. Uscito dall’appartamento di Medea, Giasone abbraccia e bacia lungamente i figli che si trovano ospitati da Dolores; è allora che Medea “*comincia a delineare la sua terribile scoperta*” (“*vai marcando sua terrível descoberta*”: p. 18). Giasone cerca di commuovere Medea esibendo i loro figli; ma gli ultimi pensieri della donna suonano come prodromo della catastrofe (“*I tuoi figli, Giasone! Distruggerò il poco che hai messo al mondo!*”⁶⁸, p. 144). Medea in lacrime è ormai decisa a uccidere Creonte e i figli; pianifica un falso incontro conciliativo con Giasone per l’indomani (p. 145).

PARTE III

Nel quartiere della Scuola di Samba fervono i preparativi della sontuosa (e pretenziosa) festa nuziale; Medea, poco distante, osserva con odio. Poco dopo piange in un banco appartato della chiesa in cui si svolgerà la celebrazione. L’azione si sposta nella stanza d’albergo in cui Giasone si sta azzimando e dove Medea chiede di essere ricevuta. Medea ottiene di rimanere sola con l’ex compagno, che pure non riesce a mascherare la propria riluttanza; lei si esprime con ironia, elogiando per esempio il modo in cui Giasone ha approfittato dei versi che la madre le cantava (p. 21) e augura allo sposo la felicità. La schermaglia giocata in *bon ton* è felicissima: Giasone si offre di far cambiare idea al futuro suocero circa lo sfratto, Medea si offre di abbandonare spontaneamente la casa per evitare a tutti una situazione penosa, senza l’incalzo dell’espulsione; Giasone vorrebbe versare a Medea il ricavato della vendita dell’appartamento e

⁶⁴ Si produce qui un’interessante contaminazione tra il Creonte di Corinto e quello di Tebe, quando le battute di Medea sfiorano quelle di Antigone: “*Você não é autoridade. Que lei é essa que te permite expulsar os outros das suas casas?*” Creonte – “*A lei da polícia se eu quisesse. (...) Mas estou aqui pela minha lei*” Medea – “*Você deve ter mesmo uma lei só para você, porque nenhuma outra você cumpre*”. E poco oltre, Creonte – “*Todo mundo nesta zona é meu amigo, por amor ou por medo*”. Per la confusione dei due re cfr. Hyg. *Fab.* 25, dove Creonte di Corinto è detto “*Menoecii filius*”; cfr. Otto Höfer in Roscher (Hrsg.) 1886, s.v. *Kreon* 1, col. 1413.

⁶⁵ “*Andrò fin dove l’odio mi porterà e fin dove io porterò l’odio*”.

⁶⁶ Per la “magia” botanica di Medea cfr. per es. Soph. fr. 534 Radt; Ov. *Her.* 6, 84; Sen. *Med.* 717 ss.

⁶⁷ Non è affatto chiaro come secondo Giasone si dovrebbe concretizzare la rassegnazione di Medea in relazione all’espulsione decretata da Creonte. L’atteggiamento di Giasone è meramente dilatorio.

⁶⁸ “*Teus filhos, Jasão! Vou acabar com o pouco que você pôs no mundo!*”.

persino sistemare “*per un po*” i figli nell’orfanotrofio parimenti gestito da Creonte, da dove la domenica li preleverebbe. Medea si finge profondamente impressionata; a sua volta, si dispone a offrire alla sposa, attraverso le mani dei figli, dolci da lei confezionati; la tenue resistenza di Giasone è presto infranta. Con un montaggio alternato, la cerimonia religiosa si svolge mentre Medea cucina i dolci, di cui si vedono alcuni ingredienti: erbe, uova, cocco e la pianta nota popolarmente come “*Comigo-ninguém-pode*” (si potrebbe tradurre: “*Con me non può stare nessuno*”), vale a dire la *Dieffenbachia* (un genere fortemente tossico e in certi casi mortale). È Dolores ad accompagnare i figli dagli sposi. L’azione è eminentemente visiva; risuonano però anche le note della musica di Giasone. Si sfiora una piega inedita del mito quando Creusa offre alla bambina un dolce avvelenato; questa però lo gira a un cane, che di lì a poco muore. Dolores si trattiene alla festa, mentre i bambini rientrano a casa da soli. Giasone, allarmatosi per la morte del cane, si precipita verso la sposa e Creonte, senza poterli raggiungere a causa della ressa; il destino di Creusa e del padre è ormai segnato. La moglie di Creonte grida all’assassinio, di cui responsabile è per lei Medea.

PARTE IV

Abbandonata prontamente la casa con i figli, Medea gode del vociferare che si fa sulle funeste nozze e ne ringrazia “*il signore di tutti i crocevia*” (p. 152). In particolare la sua terribile preghiera di morte lenta si accanisce su Creonte. Dolores raggiunge di corsa la casa di Medea, per esortare l’amica alla fuga (“*Foge Medéia!*”: p. 153; cfr. Eur. *Med.*, episodio V, 1122; Sen. *Med.* 891-2; cfr. 170, 172); non avendola trovata in casa e intuendone le intenzioni nefande, anche grazie alle indicazioni di una testimone, si mette sulle sue tracce. Medea raggiunge un grande parco deserto con i bambini, che vanno intonando la musica del padre. Mentre i figli colgono fiori selvatici, Medea pronuncia battute che ricordano il grande monologo di Eur. *Med.*, episodio V. 1021 ss. sulla dilacerazione del personaggio (non manca l’apostrofe a sé stessa: “*Vamos, Medéia, reage...*”, p. 154). Al pronto soccorso, intanto, Dolores apprende da Giasone del decesso di Creusa e delle condizioni assai critiche di Creonte, il quale se scamperà alla morte resterà invalido; a questo punto la donna esterna a Giasone, pur respinta da lui, il suo tremendo sospetto sulla sorte dei bambini.

PARTE V

La motivazione dell’infanticidio è ora per Medea la necessità di evitare ai figli la relegazione in uno squallido orfanotrofio (p. 155). Giasone con un nutrito corteo e la polizia si aggira nel parco in cerca dei fuggitivi. Medea, prospettando ai figli un mondo idilliaco di soavità e di piena e reciproca umanità, offre loro un po’ di *garanà* e un dolce; di lì a poco la incontreranno di nuovo. Medea in lacrime si allontana rapidamente dai bimbi, diretta al taxi di Egeo. Giasone la avvista e la rincorre; Medea gli grida che ormai è tutto inutile. Giasone, che non sa dove siano i figli, inveisce impotente contro l’“*assassina*”, senza poterne arrestare la fuga (p. 156)⁶⁹; poi allerta gli altri. A Egeo concentrato nella guida Medea annuncia che sta per darsi la morte, non potendo sostenere il peso della vendetta (“*sou um ser humano*”⁷⁰: p. 157); prima di consumare a sua volta un dolce mortale, prega l’amico di gettare il suo corpo nel mare, affinché tutti pensino che sia sopravvissuta al delitto. Egeo piange in silenzio. Ma ecco che Dolores e Giasone scorgono i bambini, incolumi e ignari di tutto; i cercatori si sorpendono del fatto che la “*feiticeira*” (“*strega*”) si sia vaporizzata, mentre Giasone si appoggia, anche emotivamente, a Dolores⁷¹. Il tassista abbandona il corpo di Medea alle acque; sue sono le ultime parole del dramma, “*descansa em paz, assassina*”⁷² (p. 158), che accompagnano il segno cristiano della croce⁷³. Il contrappunto visivo e tonale

⁶⁹ Fuori di sé, Giasone urla a Medea di ucciderlo o di accecarlo, non potendo sopportare la disgrazia (p. 156).

⁷⁰ “*Sono un essere umano*”, con ribaltamento dell’epifania divina dell’esodo euripideo.

⁷¹ Qui il nome del personaggio si carica simbolicamente.

⁷² “*Riposa in pace, assassina*”.

tanto sapiente quanto discreto, l'economia verbale ammirevole, il ritmo drammatico indefettibile sono prove di maestria drammaturgica; ma la qualità che non si ritroverà nemmeno nel capolavoro di Buarque e Pontes è l'essenzialità di Vianinha, autenticamente "greca".

I.4. CHICO BUARQUE – PAULO PONTES, *Gota d'água (Inspirado em concepção de Oduvaldo Vianna Filho)*, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro 1975¹⁸

Chico (Francisco) Buarque de Hollanda (Rio de Janeiro, 19 giugno 1944) e Paulo Pontes (Campina Grande, 8 novembre 1940 – Rio de Janeiro, 27 dicembre 1976) dedicano il dramma alla memoria del loro predecessore Vianinha. Nella prefazione, tentando di schematizzare le "preoccupazioni fondamentali" che costituiscono il mondo intenzionale dell'opera, essi pensano anzitutto alla sperequazione sociale prodotta da un capitalismo brutale (p. XI ss.), dove la classe media brasiliana, non più ago della bilancia nazionale, si allea con l'autoritarismo politico a detrimento delle classi subalterne; poi, alla rimozione del popolo brasiliano dalla vita politica e culturale del Paese (p. XV ss.)⁷⁴; infine, a restituire centralità alla parola contro l'attuale preponderanza dei fattori visivi e sonori, conferendole pregnanza mimetica in rapporto alla complessità del reale (dove la scelta della versificazione; p. XVII ss.)⁷⁵. La soluzione linguistica, sempre sostenuta da una creatività prorompente e da una tecnica virtuosistica⁷⁶, discende da tali assunti: il registro dominante è quello popolare, con picchi di *gíria* plebea ma non senza scorci sublimi, modulato con venature individualizzanti per i vari personaggi; l'attitudine a recepire nel testo gli estremi esistenziali si traduce spesso nell'opzione stilistica dello *spoudogeloion*⁷⁷. Il titolo, coincidente con quello del *samba* composto da Giasone, si riferisce alla proverbiale "goccia" che fa traboccare il vaso della sofferenza (cfr. almeno p. 41)⁷⁸. Sullo sfondo di Vila do Meio-Dia, una *favela* di Rio de Janeiro⁷⁹, nel corso dei due Atti

⁷³ Forse non è un caso che anche in "Así es la vida" (2000), una Medea cinematografica messicana di Arturo Ripstein, la protagonista alla fine si allontani a bordo di un taxi (91).

⁷⁴ "Povo, só como exótico, pitoresco ou marginal" (p. XVI); il teatro deve impegnarsi per ricostruire il tessuto civile: "Nossa tragédia é uma tragédia da vida brasileira" (in corsivo nel testo).

⁷⁵ Offre un'analisi metrica dell'opera Marinho 2013, pp. 131-2.

⁷⁶ Stupiscono l'estro metrico e la felicità con cui nella progressione drammatica si sostanzia la pluralità caleidoscopica di voci che nelle dichiarazioni prefatorie dovrebbe rappresentare con rinnovato (e smagato) realismo la società civile.

⁷⁷ A titolo d'esempio, fornisco di seguito il rutilante *excursus* di Creonte sulla sedia e l'esperienza del sedersi (pp. 32-3): "Escute, rapaz, / você já parou pra pensar direito / o que é uma cadeira? A cadeira faz / o homem. A cadeira molda o sujeito / pela bunda, desde o banco escolar / até a cátedra do magistério / Existe algum mistério no sentar / que o homem, mesmo rindo, fica sério / Você já viu um palhaço sentado? / Pois o banqueiro senta a vida inteira, / o congressista senta no senado / e a autoridade fala de cadeira / O bêbado sentado não tropeça, / a cadeira balança mas não cai / É sentando ao lado que se começa / um namoro. Sentado está Deus Pai, / o presidente da nação, o dono / do mundo e o chefe da repartição / O imperador só senta no seu trono, / que é uma cadeira co'imaginação / Tem cadeira de rodas pra doente / Tem cadeira pra tudo que é desgraça / Os réus têm seu banco e o próprio indigente, / que nada tem, tem no banco da praça / um lugar para sentar. Mesmo as meninas / do ofício que se diz o mais antigo / têm escritório em todas as esquinas / e carregam as cadeiras consigo / E quando o homem atinge seu momento / mais só, mais pungente de toda a estrada, / mais uma vez encontra amparo e assento / numa cadeira chamada privada"; e il testo della canzone con cui Creonte ammaestra machiavellicamente il futuro genero sul comportamento di un capo (p. 35): "Ergue a cabeça, estufa o peito / Fica olhando a linha de fundo, / Como que a olhar nenhum lugar / Seguramente é o melhor jeito / Que há de se olhar pra todo mundo / Sem ninguém olhar teu olhar / Mostra total descontração / Deixa os braços soltos no ar / E o lombo sempre recostado". Replicando agli scongiuri del coro delle amiche, Joana intona i versi seguenti, a ritmo musicale (pp. 45-6; mi limito alla prima strofa): "Ah, os falsos inocentes! / Ajudaram a traição / São dois brotos das sementes / traiçoeiras de Jasão / E me encheram, e me incharam, / e me abriram, me mamaram, / me torceram, me estragaram, / me partiram, me secaram, / me deixaram pele e osso / Jasão não, a cada dia / parecia estar mais moço, / enquanto eu me consumia".

⁷⁸ La musica, il canto e la danza costellano l'intera rappresentazione, con o senza pertinenza diegetica, in sintonia con la prassi del teatro attico. La multimedialità tuttavia non produce concomitanze strutturali: la *peça* prescinde dalla scansione classica in episodi e stasimi. Il montaggio parallelo di certe sequenze riflette piuttosto una sensibilità espressiva di ascendenza televisiva, in accordo con l'ipotesto di Vianinha.

incontriamo una nutrita galleria di personaggi: dal modello euripideo traggono il nome Creonte, Egeo (*Egeu*) e Giasone (*Jasão*); diversamente dalla sceneggiatura di Vianinha, l'eroina protagonista assume il nome di Joana (interpretata da Bibi Ferreira, allora moglie di Pontes, sia nell'edizione esordiale di Rio nel dicembre 1975 con la regia di Gianni Ratto sia nell'allestimento paulistano dell'aprile 1977⁸⁰), mentre la figlia di Creonte si chiama Alma (in portoghese "*Anima*", propriamente). Corina (moglie di Egeo e in certo senso corifea, come il nome preannuncia), Nenê, Estela (moglie di Amorim), Zaíra e Maria costituiscono una sorta di semicoro, simmetrico a quello maschile formato da Cacetão, Xulé, Boca Pequena⁸¹, Amorim e il Galiziano (*Galego*)⁸². Il palcoscenico è suddiviso in vari ambienti, sempre visibili agli spettatori ma soggetti a focalizzazione singola o multipla.

ATTO I (pp. 3-80)

Corina ragguaglia trepidamente le vicine Zaíra, Estela, Maria e Nenê sulla straziante situazione di Joana, donna di tempra ed energia straordinarie che ora versa in una crisi inaudita, legata al "*muquirana*" ("*spilorcio*": così Estela, p. 4) Giasone⁸³; i due figli sventurati, definiti "*abortos*" da Corina (p. 5), vivono ignari nel più tetro squallore. Mentre le donne si consultano, si attivano altri due settori del palco: in uno il Galego rassetta la sua osteria e poi serve Cacetão; nell'altro, adibito a laboratorio, compare l'anziano Egeo, intento a riparare una radio. Nenê descrive una festa triviale celebrata da Giasone con la promessa sposa e il padre di lei, mentre Cacetão attira l'attenzione del Galego su una notizia di cronaca nera⁸⁴: la moglie di un certo João⁸⁵ ha evirato il marito per gelosia. Nel laboratorio di Egeo fa ingresso il plebeo Xulé ("*fetore di piedi*", in portoghese), lamentando la difficoltà di saldare l'affitto al signor Creonte. Nel settore dell'osteria, Cacetão legge un articolo che annunzia il matrimonio tra Jasão de Oliveira, stella nascente della MPB⁸⁶ e in particolare del fortunato samba "*Gota d'água*", e di Alma Vasconcelos, figlia del rinomato commerciante e benefattore Creonte⁸⁷. Come si apprende dalle donne, Joana aveva abbandonato il primo marito, persona dabbene, per accasarsi con un uomo più giovane di lei; a Giasone per dieci anni ha dato tutta sé stessa e due figli. Mentre Cacetão e Xulé, che si è spostato dal laboratorio alla taverna, commentano salacemente il successo di Giasone, le donne dibattono brevemente sulla possibilità della bellezza e dell'astuzia di sfuggire alle leggi di natura. Nel settore del laboratorio un altro personaggio del posto, Amorim, confida a Egeo difficoltà economiche analoghe a quelle di Xulé, come

⁷⁹ Cfr. le pp. 32 e 144. Dalla dimora di Giasone e Alma si può contemplare la statua del Cristo Redentore: p. 28. Per il riferimento eufemistico al *conjunto residencial* v. p. 60.

⁸⁰ Nel 1977 insieme con la Ferreira venne confermato dal primo cast il solo Geraldo Rosa, sempre nel ruolo di Xulé; la scenografia fu ancora curata da Walter Bacci, mentre la coreografia e la direzione musicale passarono rispettivamente da Luciano Luciani e Dory Caymimi a Fernando Azevedo e Paulo Herculano.

⁸¹ Bieca figura di delatore e collaborazionista.

⁸² *Galego* sembra omaggiare l'omonimo personaggio del dramma di Dias Gomes (cfr. *infra* II.8).

⁸³ La concitata pateticità del momento è connotata dall'*antilabé* iniziale, che spezza il primo verso tra Corina, Zaíra ed Estela, e dalle successive (p. 3). Il malessere di Joana è interamente rappresentato attraverso la fenomenologia dei suoi effetti fisici (cfr. Eur. *Med.*, prologo, 20 ss.); l'esclusione di ogni filtro psicologico rende Joana imperscrutabile, caricandola nel contempo di un'indeterminata e imminente pericolosità, di cui unico indizio positivo ora è lo sguardo "*esperto*" (p. 4): un termine semanticamente complesso, significando "astuto", "sagace", "perspicace", e per giunta omofono dell'allotropo *experto*, cioè "esperto", a completare l'attitudine alla *sophia* di Medea.

⁸⁴ Qui, come nel finale, si rammenta lo spunto giornalistico già sfruttato da Vianinha. Un precedente riferimento alla cronaca nera circa l'infanticidio e il suicidio di Cuca Miraflores si trova già nel cubano José Triana, *Medea en el espejo* (1960), Atto III, Scena 6.

⁸⁵ Si noti la specularità onomastica con Joana, la quale a sua volta – a mio avviso – si lega all'amante infedele sin nell'omeoarco. Inoltre, già in questo prodromo della vicenda portante s'intravede un fattore narrativo, quello erotico, non caratteristico del modello euripideo (cfr. Di Benedetto 2014³, p. 52 ss.) ma cospicuo in alcune rivisitazioni del Novecento, fra cui quelle cinematografiche di Pier Paolo Pasolini (1969) e Lars Von Trier (1988).

⁸⁶ *Música Popular Brasileira*.

⁸⁷ Forse non è casuale che anche l'antagonista dell'"Antigone" di Jorge Andrade in *Pedreira das Almas* (v. *infra* II.6.) si chiami Vasconcelos.

affittuario di Creonte. L'azione si frange in un' *antilabé* verbale e visiva che coinvolge i settori dell'osteria e delle donne, sviluppando in contrappunto due temi di conversazione: la dubbia possibilità che da Giasone provengano benefici e – per bocca di Corina – la pericolosità di Joana. La scena torna unitaria con Egeo, che osserva come l'insolvenza di un singolo affittuario sia motivo di sicura condanna, mentre quella di un'intera comunità costringerebbe Creonte a più mite consiglio⁸⁸. Dopo che le donne si sono spartite i compiti per aiutare Joana, Egeo si rivolge a Boca Pequena, agiato malfattore⁸⁹, perché contribuisca a sostenere economicamente i debitori di Creonte (le famiglie indigenti sono un centinaio); oppure, in via subordinata, rinunci a pagare il proprio affitto, per non inficiare la protesta collettiva. Boca Pequena, perplesso nel suo esteriore legalismo, si congeda senza impegni precisi. Rientra in scena Corina, costernata del rifiuto opposto dalla *comadre* – ormai al corrente della cerimonia nuziale di Giasone – alle provvidenze delle vicine; Joana ha però chiesto a lei di accudire i figli con Egeo, qualora venisse a mancare. Nonostante il comune biasimo per il risalto dato all'evento dalla stampa, le popolane si disputano morbosamente il giornale procurato da Corina. Riprende il montaggio in parallelo, per cui il settore dell'osteria si alterna con quello delle donne; nel primo, Cacetao, Boca Pequena, Xulé e poi Amorim commentano l'intercessione di Egeo e il caso di Giasone, che considerano sambista ispirato e che finiscono per giustificare⁹⁰, mentre le donne disprezzano il fedifrago, rivendicando il supporto offertogli lungamente da Joana. Dopo un numero musicale, l'azione riprende in un nuovo settore, con al centro un trono vuoto; sul pavimento, Alma conforta il fidanzato (ora smarrito), cercando di svincolarlo dal ricordo di Joana; gli parla perciò del sontuoso appartamento che li attende dopo il matrimonio, grazie alla munificenza del padre. Giasone però non vuole strapparsi nella nuova condizione alla sua zolla identitaria, che comprende i figli e che alimenta il suo samba; a questo punto, mentre lui si accinge a occupare il trono, Alma ridendo gli impone una scelta tra il valzer danzato con lei e il carnevale festeggiato nel purgatorio (p. 30). Appena prima di prendere posto, Giasone lascia accomodare in trono il sopraggiunto Creonte, il quale, congedata affettuosamente la figlia per snebbiare le idee al futuro genero, non fa mistero della martellante promozione di “*Gota d'água*” da lui intrapresa, nonostante la protestata ammirazione per il talento dell'autore. Cedendogli a sua volta il trono, Creonte designa Giasone quale erede, ma affibbia all'investitura responsabilità che rischiano di precludere ogni adito a un'incondizionata creatività. Inoltre, Creonte costringe Giasone a prendere posizione tra la propria istanza di proprietario immobiliare, tollerante con i morosi indigenti ma non verso la ribellione, e quella contrapposta di mastro Egeo, mentore del sambista. L'azione si sposta per un breve inciso sul settore di Joana, che viene raggiunta dal Coro (tale anche in senso musicale) delle vicine. Gli interessi di Giasone ormai sono intrecciati a quelli di Creonte, anche nella vertenza con i pigionali; per Creonte si pone infine la questione di Joana, inquilina non pagante da sei mesi, dedita alla *macumba* e dotata di un “*gênio de cobra*” (“*indole di serpe*”, p. 39); lui vorrebbe sfrattarla⁹¹, ma Giasone riesce a guadagnare tempo. Dopo l'uscita del sambista e mentre si diffondono in più settori le note e le parole di “*Gota d'água*”, Creonte in un soliloquio palesa la propria disillusione nei confronti dell'uomo con cui sta per imparentarsi⁹². Nel settore delle donne, l'apparizione di Joana (vestita di nero, fiera nello sguardo) ne spegne il canto; in risposta alle profferte d'aiuto, accompagnata da una melodia, Joana espone propositi infanticidi, volti a tutelare l'innocenza di un'infanzia negata, incontrando la disapprovazione delle amiche (cfr. Eur. *Med.*, episodio III, 813 ss.); presenta poi il proprio rapporto con il compagno traditore in termini spiccatamente sensuali⁹³ quale

⁸⁸ Ovvio l'implicazione rivoluzionaria di un simile piano, che contrappone la popolazione all'unico proprietario.

⁸⁹ Il personaggio stesso si presenta come truffatore, contrabbandiere, delatore, ricattatore e così via.

⁹⁰ Solo Cacetao in quanto *gigolò* rimprovera scherzosamente a Giasone di avere abbandonato chi lo manteneva.

⁹¹ Tace sulle sorti dei figli.

⁹² La ribadita apostrofe rivolta a Giasone come *Noel Rosa* (pp. 30 ss., in malizioso bisticcio con Noel Rosa de Oliveira) suona come un tributo detrattivo, una volta ammessa l'incomparabilità con il leggendario musicista carioca (Noel de Medeiros Rosa, il Noel Rosa per antonomasia: 1910 – 1937).

⁹³ Conferma così la fisicità del suo sentire che traspariva dalla testimonianza iniziale di Corina.

preludio a un disegno di vendetta; anche i figli cospirano con il padre contro di lei. Sopraffatta dalla piena emotiva, Joana sviene; mentre le altre donne la soccorrono materialmente, Corina intona una formula rituale di *umbanda* a passo di danza. L'azione si sposta nel laboratorio di Egeo, dove arriva Giasone per la missione concordata con Creonte. Egeo dapprima nega di voler fomentare una rivolta contro Creonte; richiama peraltro Giasone ad assolvere i doveri – quantomeno quelli economici – contratti verso Joana e i figli. Giasone però induce il suo mentore a esercitare senza reticenze il ruolo da lui assunto nella vertenza, proponendosi di mediare tra gli amici di sempre e i parenti che sta per acquisire. Nel settore delle donne, dove Joana immagina affranta di essere derisa – da Giasone e dalla futura sposa e poi dal paese intero⁹⁴ – circa la vita intima tradita, Estela e Zaíra avvertono che il fedifrago si trova da mastro Egeo. Il colloquio tra i due uomini ha esito negativo, con Egeo a raccomandare i figli al padre che li ha abbandonati e Giasone a scongiurare invano la rinuncia allo sciopero dei pagamenti. Nel settore delle donne, Estela e Zaíra (successivamente anche Nenê) ribadiscono in modo colorito la loro convinzione che il sambista tornerà sui propri passi, provocando una risposta sconsolata di Joana⁹⁵. Nell'osteria, dove si è recato per parlamentare, Giasone viene accolto con giubilo dagli avventori, tranne Estela, che non risparmia al convenuto battute sarcastiche; tra i lazzi si accenna appena alla questione degli affitti e del resto il sambista non trova il coraggio di spegnere l'entusiasmo generale. Un montaggio parallelo contrappone l'euforia dell'osteria, da cui Giasone si congeda per fare visita ai figli, all'atmosfera carica di tensioni del settore femminile, dove le donne dischiudono a Joana prospettive di riconciliazione, fino a quando le raggiunge Egeo; questi, con l'appoggio delle donne, convince Joana a incontrare Giasone. Il colloquio tra i due, che avviene mentre i bimbi dormono, evidenzia la pusillanimità ipocrita dell'uomo, che dopo avere ammirato l'aspetto giovanile dell'ex amante⁹⁶ vagheggia per lei una nuova vita, magari accanto all'anziano marito abbandonato; a giustificare la nuova relazione, pur senza disconoscere i benefici ricevuti, egli adduce la differenza anagrafica che lo separa da Joana, ora insuperabile, mentre all'inizio della relazione la “*carrozzeria*” della compagna era tale da travisarla. L'eloquenza torrenziale di Joana subissa la controparte con argomenti inoppugnabili: Giasone le deve tutto. Quando è apostrofato “*profittatore*” e “*gigolò*”, Giasone perde il controllo e atterra l'ex amante con un pugno, coprendola di terribili impropri; rialzatasi di scatto, la donna fa barriera di sé all'ingresso della stanza dei bambini, negando al “*gigolò*” lo statuto di padre. Giasone afferra Joana e le sbatte il capo contro la parete, rinnovando gli insulti; poi si ritira inferocito. Joana, in soliloquio, medita vendetta. I due semicori congiunti intonano una ballata carnevalesca sull'opulenza inaudita della festa di nozze organizzata da Creonte, con la quale si chiude l'Atto⁹⁷.

ATTO II (pp. 83-168)

Corina informa Joana dello sfarzo delle nozze e in particolare dell'abito della sposa; Joana, sempre ossessionata dall'idea che i suoi nemici ridano di lei (p. 84), si fa promettere dall'amica di accudire i figli con Egeo, qualunque cosa accadesse, considerando irricevibili le provvidenze di Giasone. L'amica accetta, pur dissentendo dai propositi di vendetta della *comadre* impliciti nell'ipotesi del crollo della casa degli sposi (p. 86). Joana chiede che l'accordo con Egeo venga concluso in giornata, accennando confusamente a un voto (non a Exu, come ha immaginato Corina, ma a Ogum, *djagum* – ossia *guerriero* – di Oxalá: p. 87)⁹⁸. Sono le donne del semicoro a eseguire la danza rituale (si tratta di un *ponto de umbanda*) per

⁹⁴ Sul motivo del riso cfr. *supra* la nota 45.

⁹⁵ Ne riporto l'ultimo distico: “*A mulher é uma espécie de poltrona / que assume a forma da vontade alheia*” (p. 60).

⁹⁶ Nel corso del dialogo si scopre che Joana deve compiere quarantacinque anni, Giasone i trenta (cfr. p. 73).

⁹⁷ Fattore ominoso è il riferimento al *sangue* che potrebbe scorrere al posto del vino (p. 80).

⁹⁸ Per Ogum v. *supra* la nota 41. La scelta religiosa di Joana non lascia dubbi sulle sue intenzioni combattive. Già a p. 65 Maria aveva pregato Oxóssi, dio della caccia.

Ogum⁹⁹, dapprima senza Corina, impegnata in un colloquio con Egeo (i due convengono sull'atteggiamento ondivago di Joana verso i figli, ora amati e irrinunciabili, ora aborriti o reificati come fardello o strumento di vendetta); alla fine, tutte insieme coinvolgono nella danza e nel canto Joana, mentre si aggregano anche tre avventori dell'osteria. Al ritmo degli *atabaques* e tra gemiti, sussurri e sibili di vento, con formule che sincretizzano il culto greco con quello afro-brasiliano (sui centauri, Themis, San Giorgio, Ecate, Oxumaré dio dell'arcobaleno ecc.: pp. 89-90), Joana rivolge contro Creonte e la figlia una spaventosa minaccia di vendetta, mentre gli ultimi due avventori dell'osteria integrano il gruppo nel rituale (Boca Pequena manifesta tuttavia riluttanza). Nel settore di Creonte, Alma mentre accusa un malessere confida a Giasone i suoi timori per la pericolosità di Joana, che sa dedita alla *macumba* e avverte come presenza incombente; scettico verso i malefici, Giasone minimizza. Li raggiunge Creonte, rannuvolato, che si produce in una requisitoria contro il popolo brasiliano, a suo dire privo di spirito di sacrificio e anarchico¹⁰⁰ (p. 95; il tema che discute con il futuro genero è l'insofferenza dei ritardi ferroviari). Quando Giasone tenta di difendere il popolo, Creonte orienta il discorso sugli inquilini morosi, che si comportano come in una *favela*, e in particolare su Joana, la quale per soprammercato lo perseguita con insulti e stregonerie. In contrappunto a tale scena, Boca Pequena informa Egeo dei *comizi* di Joana contro Creonte (p. 98)¹⁰¹. Egeo esce dal proprio settore. Creonte comunica a Giasone la propria intenzione di sfrattare Joana, senza celargli il proprio disappunto per la condotta di lui. A questo punto, il sambista replica con inattesa autorevolezza: dopo avere costretto Creonte ad accettare un trattamento paritario (gli impone l'uso del *você* invece del formale allocutivo *o Senhor*), orgoglioso della propria identità popolare (“*venho do cu / do mundo*”: p. 101), espone una strategia economica al contempo più generosa e redditizia verso gli affittuari, che vanno gratificati e incoraggiati con investimenti strutturali anziché sospinti verso il punto di rottura (la “*gota d'água*”: p. 102); in tal modo, riconquistatosi il favore sociale, Creonte potrà anche isolare un *mestre* Egeo (è notevole che mentre istruisce Creonte, Giasone ne occupi il trono). Creonte respinge con stizza un tale programma (ma si ricrederà in un soliloquio dopo il congedo di Giasone); quanto a Joana, concede al futuro genero di mediare perché la donna si trasferisca lontano; i figli potranno tranquillamente rimanere col padre¹⁰². Egeo, intanto, arriva alla casa di Joana per riportarle i bambini e avvertirla dei piani di Creonte; chiede alla donna di rinunciare ad attaccare il nemico, almeno per il momento, perché lei possa godere dell'appoggio morale e materiale dei vicini, compreso il proprio; i piccoli saranno accuditi da Corina e nessuno permetterà che la madre sia scacciata. In un primo tempo la donna si ribella (ciò che ancora la lega alla vita è l'odio), poi si adegua alla proposta del *mestre*. Nei rispettivi settori, le donne e gli uomini discutono e si consultano sulle dicerie relative alle intenzioni di Creonte e al ruolo ormai assunto da Giasone, generalmente esecrato. Il sambista implora Joana di traslocare, promettendole una pensione: sarà la soluzione ideale, da lui procurata in quanto “*padre*” (p. 119). Joana gli rinfaccia gli immensi sacrifici sopportati per mantenere da sola la famiglia¹⁰³ e domanda perché mai nessun altro degli insolventi debba sloggiare. Giasone si schiera apertamente con Creonte e rivendica l'autonomia della propria personalità di uomo e di artista, giungendo a piazzare sull'altro piatto della bilancia la giovinezza che per un decennio ha offerto a una donna già matura; ma per Joana un rapporto a scadenza non possiede alcun valore. Giasone confessa allora la ragione autentica dell'abbandono: Joana viveva con intensità parossistica ogni momento della vita, impedendo al compagno – che pure aveva amato quell’ “*inferno*” (p. 126) – di rilassarsi nella dimensione della leggerezza, mentre Alma gli offre un rapporto decontratto. Joana ribatte che la propria tensione esistenziale è quella propria

⁹⁹ Sul piano culturale Joana non è isolata, diversamente dall'eroina euripidea a Corinto: il semicoro femminile è a lei omogeneo per estrazione e referenti spirituali.

¹⁰⁰ Un'interferenza con il Creonte tebano? Cfr. Soph. *Ant.* episodio III, 672 ss.

¹⁰¹ La reazione di Creonte dunque non è meramente preventiva: Joana lo ha davvero minacciato pubblicamente.

¹⁰² Cfr. Seneca, *Med.* 284.

¹⁰³ Scopriamo che ha tra l'altro procurato più di un aborto (p. 121); un dato che rinvia al sapere “medico” dell'eroina greca, sempre teso tra vita e morte.

del popolo, la stessa che ha originato “*Gota d’água*” e che ormai non ispirerà più samba a Giasone, a causa della vita che si è scelto; e maledice lui, Creonte, Alma e gli eventuali figli nascituri. Giasone si ritira, a capo chino, seguito dai moniti e dalle minacce di Joana circa la vita della sposa, tra la moltitudine dei vicini che attendeva fuori dalla porta l’esito del colloquio. Dopo un tumultuoso ed euforico aggiornamento, Joana respinge la proposta di aiuto avanzata da Corina, dichiarandosi ben consapevole della rovina che provocherà dopo la propria espulsione. Una volta rimessa Joana – in preda a una crisi di pianto – al conforto di Corina, Egeo propone alla comunità di impedire lo sfratto, legale ma antisociale, dell’infelice. L’idea è accolta da quasi tutti gli astanti; non aderiscono Cacetào, che vorrebbe non negoziare, bensì venire allo scontro fisico con Creonte, e Boca Pequena, il quale, defilatosi senza dare spiegazioni, corre ad avvertire il padrone, occupato a conversare con il futuro genero, dell’arrivo della folla, prima di rimescolarsi con destrezza con gli altri. Egeo, portavoce del gruppo, rinuncia a rivolgersi a Giasone quando questi viene raggiunto da Alma con atteggiamento possessivo, per accennare direttamente al padrone le due istanze collettive (sugli affitti e su Joana), mentre Creonte abilmente smorza la tensione, prima salutandolo affabilmente i suoi inquilini, poi separando le questioni e prevenendo gli argomenti di Egeo con l’esposizione di un grandioso piano urbanistico a favore dei residenti; inoltre, condendo il discorso con battute azzeccate, Creonte annuncia la remissione dei debiti pregressi, in cambio del rispetto delle scadenze a venire¹⁰⁴. Solo Egeo non applaude, osservando che la sanatoria, non intaccando il sistema che determina il fenomeno dell’insolvenza, non risolve il problema; viene però contraddetto da Boca Pequena (per calcolo, evidentemente) e Amorim (per ingenuità). Conquistatosi l’appoggio della maggioranza, Creonte respinge seccamente l’intercessione di Egeo sul caso di Joana, che considera di pertinenza privata; l’invito alle nozze rivolto a tutti i presenti (alle donne, in particolare, perché attendano alla cucina) stronca ogni altro spunto di discussione. Il semicoro delle donne intona all’unisono una preghiera alla *Virgem matriarcarum* che, idoleggiando una vita scevra di spiriti ribelli e rispettosa della legge e del più forte, opposta a quella di Joana, sancisce la vittoria di Creonte. A colloquio con Joana, Egeo riconosce la sorprendente abilità illusionistica di Creonte; nella peggiore delle ipotesi, comunque, sarà lui a ospitare la donna. Joana segue il resoconto distrattamente. Intanto, alcuni componenti dei due semicori (soprattutto Corina da un lato e Cacetào dall’altro) esprimono perplessità o disappunto sulla piega che hanno assunto gli eventi. Nell’osteria Cacetào è percosso dagli altri avventori, esasperati dalle sue provocazioni, mentre Nenê raggiunge Joana per spiegarle perché non potrà permettersi di non lavorare per Creonte; viene redarguita per la sua mancanza di tatto da Egeo, finché Joana chiede di rimanere sola. Cacetào arranca fino alla casa di Joana per chiederle la mano, innamorato com’è di lei da dieci anni¹⁰⁵. Improvvisamente arriva un’automobile della polizia a sirene spiegate per eseguire lo sgombero dell’appartamento, sotto il comando diretto di Creonte; alle domande trepidanti di Joana, maltrattata dagli agenti (ma anche destinataria di una somma di denaro da parte del proprietario), Creonte risponde che agisce per paura (p. 149)¹⁰⁶; Joana si appella alla paternità dell’uomo per chiedergli indulgenza per i figli¹⁰⁷, ma è proprio per l’incolumità di Alma che l’allontanamento è inevitabile; poi, dopo avere constatato l’indisponibilità di alleati, implora Creonte di concederle ancora un giorno per organizzare il proprio destino; a fatica, previe minacce, consapevole del rischio a cui lo espone la propria umanità¹⁰⁸, il padrone concede la dilazione. Dopo che è uscito di campo con la polizia, Joana intona una tremenda canzone di vendetta. Manda Corina a chiamare Giasone, illudendola sulle proprie condizioni; allo

¹⁰⁴ Creonte ha recepito e applicato sagacemente la strategia che gli aveva consigliato il futuro genero.

¹⁰⁵ Gli allocutivi *Princesa* e *Rainha* (p. 147) non detengono soltanto una funzione vezzeggiativa, ma servono anche a richiamare il mito classico di riferimento. Come si vede, tra i tanti motivi di *Gota d’Água* si incontra anche quello della *catena amoris*, celebrato nella canzone “*Flor da idade*”.

¹⁰⁶ Cfr. *Eur. Med.*, episodio I, 282 ss.; cfr. *Sen. Med.* 204. Da questo momento in poi, la vicenda si confronta più da presso con la tragedia euripidea.

¹⁰⁷ Cfr. *Eur. Med.*, episodio I, 342 ss; cfr. *Sen. Med.* 282-3.

¹⁰⁸ Cfr. *Eur. Med.*, episodio I, 348-9; cfr. *Sen. Med.* 252 ss.

sconcertato ex compagno chiede perdono, con parole che dipingono il tipico stato di sottomissione della donna brasiliana¹⁰⁹; con accenti di tenerezza e a volte di vergogna, Giasone a più riprese si offre di sostenere economicamente Joana e i figli, coinvolgendo Creonte; Joana glissa; lascia poi che l'uomo veda i figli all'interno della casa, mentre dall'esterno lo apostrofa crudamente per la dabbenaggine; dalla camera Giasone le rimanda espressioni affettuose verso i bimbi, mentre lei, udibile solo dal pubblico, replica in soliloquio, prima con sarcasmo, poi con l'angoscia della scoperta subitanea della vulnerabilità di un padre. All'uomo, riapparso all'esterno, Joana chiede di accudire i figli assieme alla sposa, mentre lei cercherà una nuova sistemazione; di fronte all'imbarazzo di Giasone, propone in alternativa di inviare i figli alla festa nuziale del giorno seguente con un proprio dono, rintuzzando le residue resistenze dell'interlocutore con un vezzo erotico. Dopo alcuni numeri musicali che compendiano le melodie del dramma, il canto di Joana accompagna e chiosa la preparazione di polpette avvelenate. Nella scena successiva, che si svolge nel giorno delle nozze, Joana consegna ai figli un pacchetto espressamente destinato ad Alma; al ritorno loro tre masticheranno “*un tozzo di eternità*” (“*um naco de eternidade*”: p. 161)¹¹⁰; l'ignara Corina, che condurrà i piccoli alla festa, esprime alla *comadre* la propria gioia. Mentre i bimbi si avviano, Joana modifica il suo piano: nascosti i figli innocenti presso Egeo, lei si rifugerà da qualche parte in città. Il dono è accolto con malcelato disagio da Alma, mentre è recisamente rifiutato da Creonte, che senza aprire il plico subodora una fattura (“*feitico*”: p. 163), suscitando peraltro il risentimento di Giasone. Attraverso la relazione di Corina, Joana constata allibita il proprio fallimento, che provoca in lei una crisi spirituale: dopo avere ottenuto di rimanere sola, si rivolge a suo Padre (Ganga, Xangô: pp. 165-6) per sapere perché mai malvagi come Giasone, Creonte e Alma siano stati risparmiati; la risposta interiore che le fornisce la divinità le fa emettere un grido¹¹¹. Ai bimbi che sono accorsi da lei la donna descrive il luogo paradisiaco al quale sono insieme diretti e serve le polpette, cibandosene lei stessa; le sue parole estreme cristallizzano l'insegnamento ricevuto dalla divinità: una vita tragica è peggiore della morte¹¹². Alla festa di Creonte tutti cantano “*Gota d'água*”, quando si ode un grido lancinante di Corina (fuori campo); il padrone di casa, imperterrito, proclama Giasone suo successore e lo fa accomodare sul trono, quando Egeo e Corina entrano in scena reggendo in braccio i corpi esanimi rispettivamente di Joana e dei bambini. Dopo un momento di immobilità generale, gli astanti riprendono uno a uno il canto; a loro si uniscono anche gli attori che interpretano i defunti; la stampa sensazionalista divulga la notizia¹¹³.

L'archetipo euripideo, già filtrato dalla riscrittura di Vianinha, balena solo in alcune sequenze: la relazione incipitaria di Corina, i monologhi di Joana, il primo dialogo tra Joana e Giasone, l'incontro tra Joana e Creonte; in altri casi, il testo di Buarque e Pontes sembra recepire spunti e amplificazioni non euripidei, ma saldamente attestati nel filone delle riscritture novecentesche: si pensi alla consolazione “edenica” con cui Medea accompagna l'infanticidio, presente per es. in *Asie* (1931) di Henri-René Lenormand (in:

¹⁰⁹ Non senza ammiccamenti euripidei: per il verso “*Se a mulher é de casa e ele é do mundo*” (p. 153) cfr. Eur. *Med.*, episodio I, 244-5; “*Mulher, o útero arrebeta / de prazer com o brilho do seu macho*” (p. 153) è antifrasi che arieggia la contrapposizione tra il parto e l'azione militare in *Med.* episodio I, 250-1. La guerra dei sessi emerge come tema fondamentale nell'intero dramma; oltretutto, contro le convenzioni sociali, Joana risulta più anziana di Giasone di circa quattordici anni (Atto I, p. 73); si ribalta inoltre la psicologia della coppia delle *Argonautiche* di Apollonio Rodio, dove Medea è una fanciulla (3, 86: παρθένον) rispetto al più maturo Giasone; addirittura smaccata la contrapposizione nelle *Argonautiche* di Valerio Flacco, dove il primo incontro fra Medea (5, 257 *plena necdum...iuventa*) e Giasone (5, 373 ss.) è modellato sull'episodio omerico di Odisseo e Nausicaa (*Od.* 6, 135 ss.).

¹¹⁰ Forse qui balena confusamente l'idea del suicidio con la prole.

¹¹¹ Il monologo assume una coloritura evangelica: cfr. “*Afasta / de mim essa idéia, meu Pai...*” con Mt 26, 39-42; Mc 14, 36; Gv 18, 1.

¹¹² “*A Creonte, à filha, a Jasão e companhia / vou deixar esse presente de casamento / Eu transiro pra vocês a nossa agonia / porque, meu Pai, eu compreendi que o sofrimento / de conviver com a tragédia todo dia / é pior que a morte por envenenamento*” (p. 163).

¹¹³ Rileva giustamente il carattere brechtiano del finale Marques 2000, pp. 13. Sulla banalizzazione scandalistica del caso di Joana v. Ribeiro 1991, pp. 192-3.

Théâtre Complet, Paris 1938, Atto III, pp. 142-4; lo struggente motivo sostituisce quello del destino culturale dei bimbi in Eur. *Med.*, esodo, 1378-9) e all'ancora più appariscente caratterizzazione dell'eroina quale adepta di un culto afro-brasiliano, a evocare la sapienza magica del modello: cfr. Agostinho Olavo, Jim Magnuson e Vianinha¹¹⁴ (comunque in *Gota d'água* non sussiste una dimensione istituzionale per la religione, che appartiene piuttosto al foro interiore di alcuni personaggi). Ogni apporto in ogni caso viene metabolizzato e rifunzionalizzato in una costruzione drammatica per molti aspetti originale¹¹⁵ che attraverso il mito traguarda ambiziosi obiettivi di critica sociale. D'altra parte, proprio l'apertura tematica eccezionale, l'afflato ideologico, il vitalismo effervescente della comunità e l'ironia agrodolce della musica di Chico inibiscono l'esplorazione del tragico a profondità abissali, a vantaggio di un intento didattico e parenetico: si tratta di mobilitare i cittadini contro il regime militare che tiranneggia il Brasile da oltre un decennio. Lo dimostra il finale aperto, interlocutorio, privo di catarsi (nessuno in scena parla del gesto di Joana, registrato solo dal grido diegetico di Corina e dalla stampa mediocre)¹¹⁶. Il vero protagonista di *Gota d'água* è proprio il popolo, che nella prospettiva autoriale sembra non morire mai veramente e che, se si smarrisce, può sempre ritrovarsi grazie alla saggezza di un mastro Egeo. La "goccia" che fa scattare la vendetta di Joana vale come monito rivolto al potere circa il limite di sopportazione dell'intera comunità, piuttosto che di un singolo: il titolo dell'opera, coincidente con quello del suo *Leitmotif* musicale – significativamente interpretato da *tutti* i personaggi – è destituito di ogni riferimento peculiare all'infelice compagna del sambista, adattandosi altrettanto bene al limite di sopportazione delle altre vittime di Creonte (la differenza specifica di Joana, alla fine, è prodotta dall'oppressione *additiva* e squisitamente privata di Giasone)¹¹⁷. In altri termini, la riscrittura traspone il mito in un articolato contesto sociale che, rivelatosi preminente, lo declassa a "caso speciale", *fait divers* dell'antagonismo tra proletariato e capitalismo; pur conservando la funzione di filo conduttore tra le angherie sofferte da una comunità omogenea, la vicenda di Joana si contiene in una dimensione aneddotica, perdendo l'assolutezza e la paradigmaticità antiche. Si aggiunga che il personaggio più complesso e il principale snodo di tutte le relazioni – dunque il personaggio di fatto più meritevole del ruolo protagonista – non è Joana, ma il sambista Giasone, parziale controfigura degli autori (sua è "*Gota d'água*") e in generale simbolo dell'artista intento a trovare la propria cifra personale mentre si districa nel caos esistenziale tra personalità schiaccianti (Egeo, Joana, Alma, Creonte) e che finisce per omologarsi al sistema dominante¹¹⁸.

I.5. FIAMA HASSE PAIS BRANDÃO, *Eu vi o Epidauro (Sobre o Teatro)*, in: *Teatro – Teatro, Fenda, Lisboa 1990 (ma 1985-9)*, pp. 71-137

Giasone e Medea figurano a tratti in *Eu vi o Epidauro (Sobre o Teatro)*, 1985-9, dramma in due parti della poetessa, saggista e traduttrice Fiamma Hasse Pais Brandão (Lisbona, 15 agosto 1938 – 19 gennaio 2007).

¹¹⁴ Forte rilievo al culto magico-religioso si riscontra anche in *Medea en el espejo* del cubano José Triana (1960), specialmente nell'Atto III, Scena 2 ss., in cui María (Medea) partecipa ai riti vudù di Madame Pitonisa e del Doctor Mandinga. La circostanza non è peregrina alla luce di Ov. *Her.* 6, 91-2, dove Ipsipile accusa Medea di plasmare effigi di cera e di trafiggerne con aghi il cuore.

¹¹⁵ Per es., non conosco altre riscritture del mito di Medea in cui la protagonista sia l'ultimo personaggio ad apparire in scena (a parte i figli, qui semplici comparse). Rispetto all'evocato antecedente di Vianinha, invece, la più significativa lezione della *Medea* televisiva si concreta a mio parere nella ripresa del montaggio parallelo più volte praticata.

¹¹⁶ Il finale sospeso sull'orizzonte della storia, dunque acatartico, ricorda quello dell'inquieto *drama social* di A. Sérgio (v. *infra* II.1.).

¹¹⁷ La separazione delle questioni operata da Creonte nel corso della trattativa con Egeo – da un lato gli affitti, dall'altro Joana – rispecchia in fondo una dualità della *peça* forse non perfettamente risolta.

¹¹⁸ In particolare Giasone sembra soffrire del conflitto tra il principio di piacere e il Super-io impostogli da Creonte, con clamoroso ribaltamento delle priorità perseguite dal Giasone euripideo.

L'autrice premette all'opera tre osservazioni (p. 72): 1) forse ha inteso affermare, come già Shakespeare, che il teatro e la vita si compenetrano sempre, per un certo margine; 2) data la tendenza del dialogo teatrale contemporaneo a dissolvere la fattualità scenica nel proprio lirismo, l'autrice ha ancorato gli accadimenti a una "trama poliziesca da rivista" ("trama policial revisteira"); 3) l'ovvio finale (la morte diegetica di Irina, una delle *Tre sorelle* di Checov) non segna la morte del personaggio, imperituro nelle sue perenni trasformazioni, proprio in virtù di quell'arte della trasmutazione che è il Teatro. In apertura agiscono un Complice (*Compère*), tre Attori e tre Attrici. Il Complice annuncia l'inizio dello spettacolo, ma viene contraddetto dall'Angelo di Bayreuth, che disputa brevemente con l'Angelo di Epidauro e l'Angelo di Stafford-on-Avon (*sic*) sul luogo scenico autentico (la Colchide per il secondo Angelo: p. 73) e poi sull'ontologia dei personaggi nella storia. I tre Angeli, vestiti come gangsters bellimbusti degli anni Quaranta, assumono rispettivamente l'identità di Sigfried, Jasão e Romeu, mentre entrano Brünhild, Medeia e Julieta. Da qui in poi si sviluppa un intreccio lambiccato nel corso del quale i personaggi, sempre cangianti, si scambiano considerazioni sulla determinatezza e la variabilità dei loro ruoli nella storia, anche in relazione al vissuto degli attori. In tale quadro, la coppia costituita da Giasone e Medea (prescindendo dall'interpretazione delle altre numerose presenze sceniche) parrebbe giustificarsi unicamente per sineddoche, come simbolo del mito classico. Della medesima autrice, contiene riferimenti a Medea anche il romanzo *Sob o olhar de Medeia*, 1998 (1999²)¹¹⁹.

I.6. EDUARDA DIONÍSIO, *Antes que a noite venha*, Cotovia, Lisboa 2005² (1992¹)

(V. anche *infra* II.15)

Quattro eroine tragiche, due antiche (Antigone e Medea) e due moderne (Giulietta Capuleti e Inês de Castro, nobildonna portoghese del Trecento¹²⁰), in ordine acronologico (Giulietta – Antigone – Inês – Medea) pronunciano ciascuna tre "falas" ("discorsi", *rheseis*) consecutive, in versi liberi, sotto altrettanti titoli¹²¹. La gravidanza straordinaria dei testi di Eduarda Dionísio (Lisboa, 1946 –)¹²² si deve da un lato alla capacità empatica dell'autrice e alla profondità della sua escavazione psicologica nel retaggio classico, dall'altro alla sapienza alessandrina che presiede all'organizzazione formale e al significante (circa le fonti prossime penserei all'*Alessandra* di Licofrone e alle *Eroidi* di Ovidio, prescindendo dagli inconfondibili timbri personali).

Il saggio autoriale *Flagrante Delito* (pp. 9-14), che per affinità di stile può ben costituire una sorta di proemio dell'opera, verte sulla natura dei dodici discorsi, insistendo sulla loro alterità dallo spettacolo a cui erano destinati (sono infatti testi *da* e non *di* teatro¹²³) e di cui conservano il titolo generale, ormai senza pertinenza¹²⁴; la *notte* (o meglio, l'*imbrunire*, la *sera*), inoltre, non possiede valenze metaforiche,

¹¹⁹ Si tratta di un romanzo di intonazione epico-lirica incentrato sulla formazione di Marta, nell'esperienza della quale l'ambiente naturale si compenetra con il mito greco, sostanziato principalmente nella poesia di Omero e di Apollonio Rodio (dove il titolo e l'epigrafe: una traduzione parziale di *Arg.* 4, 1670-7). Va comunque rilevato che le fonti classiche evocate non informano la costruzione narrativa.

¹²⁰ Moglie del principe e futuro re Pietro I, Inês perì nel 1355 in un attentato ordito dal suocero Alfonso IV. Secondo una leggenda popolare, fu riesumata e incoronata regina dal nuovo sovrano, nel 1360 (v. Aranjó 2013).

¹²¹ Qui mi occuperò solo del secondo e del quarto intervento.

¹²² Docente, drammaturga, traduttrice, sindacalista, è figlio di Mário (1916-1993), intellettuale e artista poliedrico.

¹²³ Il regista infatti ha lavorato *con* i testi, non *a partire da* essi (p. 12).

¹²⁴ "O título deste livro não tem nada a ver com o que vai escrito dentro dele": p. 9. Inoltre, i discorsi nel libro per "ordine" e "tono" risultano diversi da quelli integrati nello spettacolo originario (la prima, per opera del *Teatro da Cornucópia*, ebbe luogo presso il *Teatro do Bairro Alto* di Lisbona il 13 marzo 1992, con la regia di Adriano Luz). Nulla però viene precisato circa gli scarti di "ordem" e "tom". In quarta di copertina, inoltre, si legge: "Antes que a noite venha foi traduzido, publicado e representado em França e em Itália"; riguardo all'Italia, tuttavia, non ho trovato conferme di tale dichiarazione.

riferendosi alla fase della giornata in cui avveniva la rappresentazione (*ibid.*). Dionísio esprime diffusamente il senso dell'inessenzialità della scrittura nella realtà dello spettacolo (p. 13) e della sua insufficienza a veicolare il senso, essendo materiale tra molti altri (oggetti scenici, attori, macchinari ecc.: p. 12). La collocazione nel genere drammatico dei discorsi si evince dunque, non senza perplessità da parte della stessa scrittrice, dall'identità delle quattro protagoniste (*ibid.*)¹²⁵. Non si tratta essenzialmente né di letteratura (p. 14) né di teatro (*passim*; nemmeno in senso pragmatico: mancano le didascalie; cfr. p. 12) e nemmeno – si può aggiungere –, pasolinianamente, di una “*struttura che vuol essere altra struttura*”¹²⁶, in quanto il testo è predisposto per l'uso in un disegno che lo trascende e non per una intrinseca metamorfosi. Del resto, si tratta di un *materiale trasformabile* (p. 14), fissato solo perché ne sia scongiurata la perdita (*ibid.*). Nel saggio però non si spiega perché l'opera si cristallizzi proprio nell'assetto attuale (dalla prima versione sono cambiati l'*ordine* e il *tono*), a onta della perdurante malleabilità della forma¹²⁷.

L'espressione lirica è concepita in una prospettiva comunicativa, come nel modello epistolare di Ovidio, benché manchino tracce di una ricezione da parte dei destinatari.

Medea si rivolge a Giasone: “*Fala a Jasão*” (101 vv., pp. 59-62); a sé stessa: “*Fala a si própria*”¹²⁸ (31 vv., pp. 63-4); al pubblico: “*Fala ao público*”¹²⁹ (42 vv., pp. 65-6).

Nel primo discorso, che copre l'ambito dei primi due episodi di Euripide, Medea stigmatizza l'impudenza (“*Saídas sem vergonha o sol*”, p. 59, ovviamente con allusione all'ascendenza divina dell'eroina), l'ipocrisia e l'insicurezza dello sposo fedifrago nel nuovo contesto. Prefigura la nascita di altri figli da altra madre (v. Eur. *Med.*, episodio II, 561 ss.; 596-7; cfr. episodio IV, 877; 917); depreca l'androcrazia imperante; rivendica i sacrifici compiuti per amore: l'abbandono della patria e dei genitori e l'uccisione del fratello (*ibid.*: cfr. *Med.*, parodo, 166-7; esodo, 1334). Come già Antigone, anche Medea si paragona a entità naturali: roccia (cfr. *Med.*, prologo, 28; stasimo V, 1279), onda marina (*Med.*, parodo, 28-9), leonessa che ha appena partorito (p. 62: cfr. *Med.*, parodo, 187, per il motivo, con la pertinenza dello sguardo; cfr. esodo, 1342, 1358 e 1407 e poi per es. Call., *In Cer.* 50 ss.), aquila appena ferita (p. 61), con riprese topiche (gli occhi fissi al suolo, p. 60: cfr. Eur. *Med.*, prologo, 28-9 ed episodio V, 1012; il richiamo al letto, p. 61: per le occorrenze più significative cfr. *Med.*, parodo, 141; episodio I, 286; stasimo I, 444; stasimo IV, 999; stasimo V, 1291; esodo, 1338, 1354, 1367-8; la *barbarie* del coraggio proditorio, p. 60: cfr. in parte *Med.*, episodio II, 591; la preferibilità del parto al combattimento rovinoso, *ibid.*¹³⁰: cfr. Eur. *Med.*, episodio I, 250-1), ma anche con innesti moderni: l'immagine evangelica del *fiele* e della *spugna* imbevuta di *aceto*, nell'ora della morte liberatrice (p. 61; cfr. Mt 27, 48; Mc 15, 36; Gv 19, 29-30) e lo “*schifo*” (“*nojo*”, *ibid.*) inespurgabile per Giasone.

Nel secondo discorso, privo di riscontri esatti in Euripide¹³¹, Medea manifesta la propria alienazione (“*Não mais serei aquela que já fui*”; “*Sou uma outra que nunca quis ser*”, p. 63¹³²), mentre prepara il veleno che

¹²⁵ Curiosamente il paratesto editoriale sembra sconfessare l'autrice sin dalla copertina, dove sotto il titolo appare l'indicazione di collana “*Teatro*”.

¹²⁶ Così Pasolini 2000 (1972¹; il saggio risale al 1965), pp. 188-97 definiva la sceneggiatura.

¹²⁷ Forse i testi stampati si emancipano dall'organismo cui appartenevano per rendersi disponibili a nuovi investimenti drammatici?

¹²⁸ “*Discurso all'amante (non dimenticato)*”.

¹²⁹ “*Discurso al fratello morto*”.

¹³⁰ “*Antes me queria ver, no fio da morte, em campo de batalha que não / vencesse / do que ser aquela a quem coube parir estes dois filhos*” (“*Vorrei vedermi, sul filo della morte, nel campo di una battaglia perduta, piuttosto che essere colei a cui toccò partorire questi due figli*”, p. 60).

¹³¹ La situazione corrisponde genericamente a Sen. *Med.* 740-848, ma la protagonista qui è completamente isolata e assorta nel monologo, mentre nella fonte latina la Nutrice, presente in tutta la sequenza, riceveva l'ordine di chiamare i bambini (843), a loro volta in scena due versi dopo.

ucciderà l'anonima rivale (il liquido è cangiante: azzurro e verde, in coincidenza con rimemorazioni marine di un passato irrimediabile, mentre rosso è il sangue che i figli, tramite della vendetta, faranno scorrere: p. 64¹³³).

Il terzo discorso corrisponde liberamente a Eur. *Med.*, episodio V ed esodo, 1236-1404: i bambini, ignari del dono avvelenato, hanno impedito alla rivale di diventare *madre, amante e matrigna*¹³⁴. Soppresso con il pugnale *il suo più grande amore*, Medea guida il carro del sole lieta del *delirio dell'uomo che l'ha amata e che lei ancora ama* (con suggestiva innovazione); dall'alto gli mostra i cadaveri dei figli che ha salvato dal *mondo putrido* cui erano destinati¹³⁵; mentre Giasone è condannato a un'angosciata solitudine (“*Será um homem só / entre gritos e alarmes*”, p. 66¹³⁶), Medea a mano a mano che si avvicina al sole *spagne la nostalgia*¹³⁷.

I.7. DENISE STOKLOS, *Des-Medeia*, Denise Stoklos Produções Artísticas, São Paulo 1995¹³⁸

Il dramma di Stoklos¹³⁹, composto tra il 1993 e il 1994, dopo un'anteprima avvenuta nel settembre 1994 esordisce a Curitiba il 27 settembre 1995 (p. 36). Il testo consta di lunghi monologhi recitati da due *dramatis personae* non interagenti: un Coro e Medea stessa. Non sussiste alcun conflitto drammatico sulla scena; le due *personae* si alternano in perfetta sintonia, distribuendosi il discorso secondo le funzioni: informativa e commentativa nel caso del Coro, espressivo-emotiva in quello di Medea.

In una conflazione in chiave espressionistica di motivi antichi e di temi moderni, anche di rilievo contingente e cronachistico, l'autrice non riplasma il mito di Medea, ma lo assume nella sua vulgata enciclopedica perché serva da paradigma e da mefafora dei mali strutturali che affliggono il suo Paese e insieme delle possibili strategie di liberazione (il prefisso *Des-* indica la necessità di un superamento delle tensioni depressive tra il popolo e i poteri forti nell'amore civile¹⁴⁰. Questa Medea non assassina i suoi figli). Spiega efficacemente Ribeiro 2008, p. 2:

“A *Medéia de Denise Stoklos* incorpora a figura de um contingente humano ao mesmo tempo em que incorpora a figura da mulher. A situação de abandono vivida por *Medéia* traduz a situação de abandono social vivenciada por todos os excluídos: *Medéia* também simboliza a humanidade sacrificada por interesses

¹³² “Non sarò mai più quella che sono stata”; “Sono un'altra che non ho mai voluto essere”.

¹³³ Le iterazioni formulari, qui di ordine cromatico, sono caratteristiche delle incantazioni; cfr. per es. Theocr. *Id.* 2; Verg. *Ecl.* 8.

¹³⁴ Per il motivo della *noverca* (qui “*madrasta*”: p. 65) mi pare notevole il caso di Ov. *Her.* 6, 126-8, dove Medea – menzionata tre volte in poliptoto – è definita *saeva noverca* e addirittura *plus...noverca* da Ipsipile rispetto ai figli che ha procreato con il fedifrago Giasone; mantenendo inalterati i dati tradizionali, l'epistola assegna a Ipsipile e a Medea i ruoli che nella seriore vicenda euripidea rivestono rispettivamente Medea e la figlia di Creonte e giustifica ironicamente gli sviluppi tragici come contrappasso che Ipsipile ha impetrato da Giove (la fabbricazione delle premesse *ex eventu* modernamente trova applicazione nel cosiddetto *prequel*).

¹³⁵ A quanto pare i figli sarebbero rimasti con il padre, come in Seneca (*Med.* 284; la richiesta della protagonista euripidea trova accoglimento, ormai invano, presso la figlia di Creonte, in un contesto frivolo: episodio V, 1157), mentre la gestione rispettosa dei cadaveri rispecchia certamente la versione euripidea (esodo, 1378 ss.).

¹³⁶ “Sarà un uomo solo tra grida e ansietà”.

¹³⁷ Così traduco l'espressione idiomatica “*matar a saudade*”.

¹³⁸ Intendo rispettare rigorosamente la volontà dell'autrice, anche quando tra i diritti che si riserva proibisce persino la “*citazione, totale o parziale, del contenuto*” del libro senza esplicita autorizzazione. Esercito anch'io un diritto: quello di non assoggettarmi a tale procedura.

¹³⁹ Denise Stoklos (Irati, Paraná 14 luglio 1950) è un'attrice, drammaturga e docente brasiliana di fama internazionale, specializzata nella forma dell'*One Woman Show*.

¹⁴⁰ Sull'argomento v. Leites Junior 2012, p. 184 ss.

aviltantes e empobrecedores, por ideais injustos, por guerras de individualidades passionais e isoladas. Stoklos faz uma transposição da tragédia de Eurípedes, dialogando com a realidade brasileira a partir de uma reflexão sobre a tradição na qual se assenta o contexto político. A política brasileira engendra e sedimenta um sistema de injustiça, mentira e degradação, no qual o povo fica à deriva, à mercê de interesses mesquinhos: povo abandonado e sem vínculo, exilado, como Medéia. Assim, Stoklos inspira-se na narrativa grega, fazendo um paralelo entre a situação de abandono vivenciada por Medéia e a vivenciada pelos brasileiros: Medéia-brasileiros traída por Jasão-políticos”¹⁴¹.

I.8. CARLOS JORGE PESSOA, *Escrita da Água (No Rasto de Medeia)*, in: *Pentateuco: Manual de Sobrevivência para o Ano 2000*, Cotovia, Lisboa 1998, pp. 225-85

Dramatis personae: Madre (*Mãe*), Padre (*Pai*), Bambino (*Criança*) 1, Bambino (*Criança*) 2, Amica (*Amiga*), Uomo del Cinema (*Homem do Cinema*), Voce OFF (*Voz Off*), Coro.

Il dramma debutta il 27 marzo 1997 presso il *Grande Auditório del Rivoli Teatro Municipal* di Porto, con la regia dello stesso autore.

La situazione fondamentale (il Padre, la Madre e i due Bambini ieratici che prendono nuova vita in scena “*come gli Atridi*”, con forza paradigmatica (p. 233), ricorda i *Sei personaggi* pirandelliani, dalla metateatralità diffusa al motivo dell’annegamento di una bambina (p. 230). Nella vicenda di un uomo che perde la moglie, vittima di un’operazione chirurgica sfortunata, e successivamente i due figli per un incidente, non si apprezza alcun punto di contatto specifico e determinante con il mito di Medea; quanto all’appello del sottotitolo, afferma l’autore: “*O rasto de Medeia representa uma espécie de negativo do retrato clássico; nesta peça, a mãe e os filhos são espíritos cujo verbo inspira os vivos a retomarem a vida ‘como se perceberá’*”¹⁴². Insomma, la pertinenza al mito di Medea non è frutto della costruzione testuale di organiche corrispondenze analogiche (magari contrastive), quanto effetto dell’ingiunzione paratestuale del sottotitolo, secondo un’astratta – ed esteticamente opinabile – strategia speculativa¹⁴³. Condivido senz’altro la lettura proposta da Conde 2014, p. 118:

“a matéria fabular de Medeia (a sua tragicidade essencial) está aquém ou além das capacidades de recepção espetacular da massa contemporânea, consumidora acrítica de produtos em série das indústrias culturais; a reiteração vulgarizada do trágico nos formatos de melodrama light (entretenimento, divertimento,

¹⁴¹ “*La Medea di Denise Stoklos incarna la figura di un contingente umano allo stesso tempo in cui incarna la figura della donna. La situazione di abbandono vissuta da Medea traduce la situazione di abbandono sociale vissuta da tutti gli esclusi: Medea simboleggia anche l’umanità sacrificata per interessi mortificanti e depauperanti, per ideali ingiusti, per guerre di individualità passionali e isolate. Stoklos fa una trasposizione della tragedia di Euripide dialogando con la realtà brasiliana a partire da una riflessione sulla tradizione in cui si impianta il contesto politico. La politica brasiliana genera e stabilizza un sistema di ingiustizia, menzogna e degradazione, in cui il popolo va alla deriva, alla mercé di interessi meschini: popolo abbandonato e irrelato, esiliato, come Medea. Così Stoklos si ispira al racconto greco, tracciando un parallelismo tra la situazione di abbandono vissuta da Medea e quella vissuta dai Brasiliani: Medea-Brasiliani tradita da Giasone-politici*”.

¹⁴² “*L’impronta di Medea rappresenta una specie di negativo del ritratto classico; in questo dramma la madre e i figli sono spiriti il cui verbo ispira i vivi a riprendere la vita ‘come si comprenderà’*” (la dichiarazione è attinta a Marques 2016, p. 47).

¹⁴³ A conclusioni diverse (concilianti) giunge Marques 2016, p. 45 ss.

ligeira comoção por artigos de deslumbramento fácil e anestesia da racionalidade, do conhecimento e da História catastrófica transcorrida, num inculcado momento dela, em que a existência light se arroga convencida do seu cume de successo) impede ou dificulta seriamente a receção do trágico arcaico e das declinações, que ele motiva, com muita frequência, nas dramaturgias contemporâneas”¹⁴⁴.

I.9. CARLOS HENRIQUE ESCOBAR¹⁴⁵, *Medeia Masculina (José Medéia)* in: *Teatro (vol. 1)*, Moira, Águeda 2007, pp. 13-55 (prima edizione: Taurus, Rio de Janeiro 1998)

(V. anche *infra* II.10 e III.6 e 8)

L'enigmatico Atto unico di Escobar, ambientato nel contesto storico-geografico della *guerra de Canudos* (Brasile, Bahia, 1896-7)¹⁴⁶, ribalta sin dal titolo¹⁴⁷ l'impianto drammatico euripideo invertendo i ruoli canonici di Medea e di Giasone. L'interpretazione dell'opera presuppone un'indagine lungo tre direttrici: quella della ricostruzione di un episodio cruciale della storia brasiliana, che tra l'altro si colloca nella fase di transizione dalla monarchia alla repubblica, e il giudizio critico sotteso; quella dell'interazione allegorica o simbolica tra Canudos e il Brasile contemporaneo (non è tuttavia nota la data di composizione del dramma); quella dell'intertestualità rispetto ai modelli classici. L'indisponibilità totale di studi specifici e la reticenza dell'autore (le informazioni da lui fornite nella *Prefazione a Medeia*, pp. 9-11, non gettano luce sui testi) non mi permettono, almeno per ora, di abordare il secondo versante.

Ecco le *dramatis personae* con le didascalie annesse, quali primi fattori di complessità: José Medeia (*Maestro di paese. Magro, piccolo, agitato*); Eva (*Donna forte e decisa*); Pupazzi (*Bonecos*) A e B (*Figli di José ed Eva*); Colonnello (*Militare. Grosso e forte nella sua divisa trasandata*); Nano (*Anão*); Soldato. Il tratto della *forza* accomuna indubbiamente Eva-Giasone al Colonnello; ma qual è la ragion d'essere del Nano (*Anão*), anche in relazione al personaggio omonimo di Mario Vargas Llosa in *La guerra del fin del mundo* (1981)? E se è ipotizzabile una trama intertestuale tra Escobar e il premio Nobel peruviano, quanto deve, anche per scarti differenziali, Eva a Jurema, o il Colonnello all'omologo Antônio Moreira César? E

¹⁴⁴ “La sostanza della fabula di Medea (la sua tragicità essenziale) sta al di qua o al di là delle capacità di ricezione spettacolare della massa contemporanea, consumatrice acritica di prodotti in serie delle industrie culturali: la reiterazione volgarizzata dal tragico nei formati di melodramma light (intrattenimento, divertimento, lieve commozione per articoli di facile presa e anestesia della razionalità, della conoscenza e della Storia catastrofica del passato, in un preconizzato momento di essa in cui l'esistenza light si arroga convinta dell'apice del suo successo) impedisce o rende seriamente difficile la ricezione del tragico arcaico e delle declinazioni che esso motiva assai frequentemente nelle dramaturgie contemporanee”.

¹⁴⁵ Carlos Henrique Escobar (São Paulo, 11 novembre 1933) è filosofo (di orientamento althusseriano), drammaturgo, poeta e professore emerito di Comunicazione dell'Università Federale di Rio de Janeiro, dell'Università Federale Fluminense e della Pontificia Università Cattolica. Intellettuale di sinistra indipendente e provocatore, vive oggi in Portogallo. Un tenero ritratto umano di Escobar, insieme con testimonianze sulle brutalità della dittatura militare brasiliana (1964-85), emerge dal film documentario realizzato dalla figlia Maria Clara con la sua stessa collaborazione: “*Os Dias Com Ele*” (2013), disponibile in Internet (<https://www.youtube.com/watch?v=LUj7moQhRrM>); <ultimo accesso: 8 maggio 2017>.

¹⁴⁶ Si tratta dello scontro in quattro campagne tra l'esercito nazionale e la comunità ribelle di Canudos, governata in regime di comunione dei beni dal predicatore Antônio Vicente Mendes Maciel detto *Conselheiro* e soprannominato *Bom Jesus* (1830-97); riportata infine la vittoria, l'esercito devastò la cittadina e trucidò tutti i superstiti. Sull'argomento v. Mello 2014³. Alla popolarità di tale momento storico hanno contribuito senz'altro pregevoli elaborazioni letterarie, in *primis* quella di Euclides da Cunha, *Os Sertões* (1902).

¹⁴⁷ Oltre all'inversione di genere, agisce la caratterizzazione di José, femminilizzante rispetto a quella della consorte Eva.

qual è la portata simbolica dei Pupazzi, designati con lettere alfabetiche (forse in omaggio all'anonimato in cui versano nell'archetipo euripideo)?

Il palcoscenico è organizzato in modo tale da comprendere tre livelli: quello di uno spiazzo davanti a una casa, quello del piano superiore e quello della cantina della stessa. La località è un villaggio presso Canudos.

SCENA 1. José gioca a palla con i figli-pupazzi, conducendo amorevolmente l'attività¹⁴⁸. Viene raggiunto da Eva, che annuncia l'arrivo del Nano da parte del Consigliere: José ha utilizzato come sussidiario per le sue lezioni una *Medea* reperita dodici anni prima a Salvador; ha adottato i figli dell'eroina greca, che il Consigliere ha scelto (non è chiaro per ora a che scopo). Eva esorta il marito a nascondere A e B in casa e riceve il Nano, armato di uno scudo recante l'effigie di Medea dipinta dal Consigliere; quest'ultimo sostiene di averla conosciuta e che intende rappresentare il dramma utilizzando i figli di José ed Eva: ha infatti scoperto grazie al maestro José che “*si può uccidere senza uccidere, allevare senza pene e insegnare a un popolo a leggere e scrivere mediante un libro di crimini così tremendi*” (p. 21). Eva però, che come il marito non è membro della comunità del Consigliere, si oppone a quella che considera una pazzia e obietta che il teatro non è nulla e che per questo può essere qualcosa, sconcertando il Nano. Questi, prima di ripartire, dice di credere che Medea uccida i figli, ma viene smentito da Eva: secondo José, ella non li uccide, bensì li unisce a sé per sottrarli al governo. Il Nano aggiunge che Medea è greca (Eva ha appena affermato che è persiana) e che secondo il Consigliere i meticci sono greci e Canudos è la Grecia. SCENA 2. Dalla stanza superiore della casa José avvista soldati in avvicinamento; di concerto con la moglie si ritira precipitosamente in cantina con i figli, mentre Eva rimuove ogni traccia della loro presenza e si nasconde a sua volta. Il Colonnello fa ispezionare la zona e irrompe nella casa con un Soldato, rivelando nelle parole e nei gesti la sua turpitudine morale. SCENA 3. Eva fornisce coperte al marito e ai figli, installati nella cantina, già rifugio sicuro dello stesso Consigliere; dovrà mostrarsi agli occupanti della casa, nella speranza di procurare ai famigliari la libertà di uscire all'aria aperta¹⁴⁹. SCENA 4. Eva si presenta al Colonnello, che non manca di dare continue prove della propria brutalità nell'interrogare la donna. Eva risponde che lei è la padrona dell'albergo, che il Consigliere è dappertutto, che Medea è solo un personaggio teatrale “*che infila i figli dentro di sé – nel fuoco – perché il governo non li uccida e li porti via*” (p. 24)¹⁵⁰, proprio come fa il Consigliere, e che il marito è il maestro del villaggio. In un soliloquio *a parte*, Eva trae la propria identità dalla sua storia personale, negando di essere Medea e il Brasile che impara a leggere. Il Colonnello spinge le sue richieste al limite della violenza carnale, proseguendo l'interrogatorio tra profferte salaci. SCENA 5. Nella cantina, José esprime alla moglie, sfinita dal servizio prestato agli occupanti e ora intenta a fare igiene intima, un'indefinita inquietudine per lo sviluppo potenziale degli eventi che coinvolgano la famiglia¹⁵¹. A e B a tratti piangono, costretti nella loro prigionia, e mangiano pochissimo; d'altra parte, se i soldati li vedessero – osserva José – si spaventerebbero e li ucciderebbero: non sono *bambini normali*. Eva cercherà di condurli alla luce del sole¹⁵², intercedendo presso il Colonnello o il Consigliere. La donna assume poi un'iniziativa sessuale¹⁵³; durante il rapporto carnale si evidenzia una diversa consistenza fisica dei coniugi, pur nell'ilarità

¹⁴⁸ L'autore precisa in didascalia (p. 16) che la scena può essere realizzata in parecchi modi e che “*però il suo segreto si trova tra la leggerezza e il terribile*”.

¹⁴⁹ Dal dialogo si apprende che la guerra è giunta al decimo anno, contro la verità storica; si tratta evidentemente di una nobilitazione epica.

¹⁵⁰ Per l'idea cfr. C. Alvaro, *Lunga notte di Medea*, Secondo tempo, in Ciani (a cura di –) 2004³, p. 231 dove la protagonista dice: “*Se potessi farli ringoiare nell'utero materno, questo sarebbe il solo rimedio*”.

¹⁵¹ L'inquietudine, prerogativa della psicologia femminile nel teatro attico, qui connota significativamente il protagonista maschile.

¹⁵² I continui riferimenti al sole non sono ovviamente casuali; essi risultano però sganciati dalla sfera simbolica di un personaggio specifico, a differenza del trattamento euripideo del motivo.

¹⁵³ Il motivo sessuale potrebbe dipendere dall'influente rivisitazione pasoliniana (“*Medea*”, 1969).

situazionale: José per Eva sembra privo di peso e di provenienza ignota (ma poi lei stessa si sente smaterializzata, evidentemente in quanto personaggio teatrale); José sente di vivere dentro Eva. SCENA 6. Sproloquio scurrile di due Soldati ubriachi. SCENA 7. Replicando a Eva nel corso di un coito anale il Colonnello precisa che fa la guerra come l'amore: è *bello* per lui muovere “*una guerra canaglia contro coloro che si considerano puri*” (p. 31). SCENA 8. Nella cantina José tenta di placare il pianto dei figli, mentre si concentra sui rumori provenienti dall'alto, perfino ricorrendo a descrizioni immaginarie di paesaggi naturali. Sta perdendo lui stesso nozione del tempo. Entra Eva a portare cibo; il dialogo evidenzia da un lato la cupa depressione di José, dall'altro l'ambiguità di Eva, che *non si considera esattamente prigioniera* dei soldati, almeno per il momento, e che anzi tiene *tutto sotto controllo* (ha strappato al Colonnello, che la *protegge*, la promessa di far salire all'aperto i figli quando i soldati non possano scorderli). Su preghiera di José, la donna promette che non separerà mai da sé il marito e i figli; intanto fa il bagno in una tinozza, aiutata da José. Poiché A e B piangono, Eva intona una lugubre nenia in cui ne presagisce la morte. SCENA 9. Un Soldato reca a Eva un messaggio del Colonnello che inibisce la circolazione di A e B; l'uomo tenta poi un maldestro approccio sessuale, ma ottiene solo che Eva condivida con lui acquavite. SCENE 10-11. José vigila, attento ai rumori esterni; Eva, ormai ubriaca ma interiormente tormentata per la sorte dei figli, danza e canta sotto lo sguardo libidinoso dei soldati. SCENA 12. José si accorge dell'ebbrezza di Eva mentre questa lava A e B nella cantina. SCENA 13. Eva serve il caffè al Colonnello nell'imminenza di un'offensiva, dopo cinque ore di bombardamento; ride a una battuta del Colonnello decisamente sprezzante verso i nemici. SCENA 14. Il pupazzo A fornisce con voce roca una trasognata e poetica descrizione della battaglia, terminante con un epifonema: “*Nella battaglia, padre, che sembra un uccello colpito, il disordine è giusto*” (p. 41). SCENA 15. Il Colonnello ed Eva scrutano il campo di battaglia; la donna si permette di scherzare con l'ufficiale sul quadro bellico, in un'ambigua complicità che si scontra alla fine con l'avvistamento di un'esecuzione sotto lo sguardo commosso di un giaguaro. SCENA 16. In cantina A prosegue il suo resoconto. SCENA 17. Muovendo dalla platea Eva conduce i figli *verso il sole*, come volendo imporli (avverte una didascalìa) al Colonnello, che da *vincitore* ne disdegna la presenza essendo in attesa del Cardinale e dello Straniero (“*gringo*”). Eva aggiunge imperturbata che i bambini sono anche le campagne, che è difficile amarli e che si tratta dei figli di Medea, i quali *muoiono solo a teatro, dove morire è creare* (p. 43). A Eva non basta che A e B possano prendere il sole in campagna liberamente: ella pretende che siano visti dal Cardinale e dallo Straniero, perché possano raggiungere la città insieme con la madre. Spazientito, il Colonnello ordina al soldato, a sua volta riluttante, di aiutare Eva a collocare i pupazzi sulla cima della casa, perché possano cantare ai *signori del mondo*; intanto, ella colloca elmetti nazisti sul capo dei figli. Mentre il Colonnello diniega, temendo di essere deriso dai *padroni del mondo*, arrivano le autorità attese. SCENA 18. A e B intonano un canto cupamente pessimista: “*Il mondo è di coloro che picchiano forte / e di quelli che sparano in testa / E perché dovrebbe essere altrimenti?*” (...) “*Il mondo è dei bianchi, di Dio e del capitale / del tirapugni, della verga e dei / pugni chiusi*” (...) “*E non è così? E perché dovrebbe / essere altrimenti?*” (pp. 46-7)¹⁵⁴. SCENA 19. José, uscito dalla cantina in cerca dei figli, si accorge che nella stanza il Colonnello ed Eva stanno consumando un rapporto sessuale; mentre immagina in termini scabrosi l'adulterio, lamenta in un'apostrofe ai figli, equiparandosi a loro, il tradimento: “*Lei ci ha traditi, nostra madre ci ha traditi*” (p. 48)¹⁵⁵. SCENE 20-21. Accortasi di una presenza esterna, Eva si sovviene di colpo dei figli ed esce dalla stanza, imbattendosi in José; la donna ordina al marito di tornare al nascondiglio, dove lei riporterà A e B. SCENA 22. In cantina José impugnando un coltello sfoga il proprio risentimento verso la moglie. Eva si difende assicurando che andare a letto con il Colonnello non significa nulla, né per lei né per il militare,

¹⁵⁴ “*O mundo é dos que batem forte / e dos que atiram na cabeça / E por que haveria de ser diferente?*” (...) “*O mundo é dos brancos, de Deus e do capital / do soco-inglês, das varas e dos / punhos cerrados*” (...) “*E não foi sempre assim? E por que haveria de ser diferente?*”. Il canto di A e B potrebbe formalmente alludere allo stasimo V della tragedia euripidea (1271 ss.).

¹⁵⁵ “*Ela nos traiu, nossa mãe nos traiu*”.

che è del resto *il padrone del mondo* (“*Dono do mundo*”). Se José recrimina che dentro il corpo di Eva *restavano soli e sembravano salvi*, la donna grida che intende salvare i figli e portarli in città, con l’aiuto promesso del Colonnello¹⁵⁶; la guerra non terminerà mai, in un modo o nell’altro. La morte del Consigliere, da lei preconizzata, sconvolge José, che ribadisce la necessità di condurgli A e B per insegnargli come morire e come rinascere. Avendo preso atto del piano di trasferimento di Eva, José querulo vorrebbe uccidere il Colonnello, ma Eva dichiara di non appartenere a nessuno; in campagna si muore e se crede José può vendicarsi su di lei; ma deve andarsene in città, dove troverà tranquillità, medici e una casa, secondo la promessa del Colonnello, perché “*quelli hanno vinto*” (p. 50). José prega Eva di lasciargli A e B per un po’, perché possa congedarsi. Eva gli accorda il lasso di tempo necessario a preparare il baule per il viaggio¹⁵⁷. SCENA 23. José medita vendetta: ucciderà i figli e trasformerà sé stesso “*in disperazione, in cosa immota, in deserto*” (“*em desespero, em coisa parada, em deserto*”: p. 51). SCENA 24. Mentre José riordina la cantina, al piano superiore il Soldato uccide Eva. Il Colonnello, fuori campo, gli chiede perché abbia udito un solo sparo; il Soldato risponde che i figli non erano con la donna. SCENA 25. Lacerato tra impulsi opposti, volendo e disvolendo, José dopo avere baciato i figli si appresta al delitto¹⁵⁸, sperando a più riprese che arrivi Eva a fermarlo. Annuncia ad A e B che li porterà “*come soldati morti*” (p. 53) fino al sole; del resto appartengono a lui in quanto è stato lui a generarli e non Eva¹⁵⁹, salvo poi ricredersi quanto all’omicidio progettato. Alla fine perpetra il delitto a colpi di coltello. La voce del Nano, prossimo alla fuga, annuncia a José la morte del Consigliere, quella di Eva e quella del Brasile¹⁶⁰. Le ultime, arcane parole sono gridate da José al sopraggiunto: “*Nano, ... la morte esiste... il teatro no*” (p. 55)¹⁶¹.

Come si vede, l’utopia – simboleggiata nei fanciulli – sopravvive in qualche modo alla condanna della storia, come lo stesso José Medeia, grazie all’intangibilità del teatro. D’altra parte, le parole finali del protagonista potrebbero insieme lamentare la mancanza di un teatro brasiliano adeguato a veicolare una riflessione sulla tragicità storico-esistenziale; ma potrebbero anche, al contrario, evidenziare l’inanità del teatro di contro alla realtà effettuale e dunque spronare a proiettare eventi e progettualità su un altro orizzonte: quello pragmatico della lotta.

I.10. SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN, *Medeia. Recriação poética da tragédia de Eurípedes, Prefácio*¹⁶² de Frederico Lourenço, Caminho, Lisboa 2006

Publicata dopo la morte dell’autrice, celebre poetessa di formazione classica¹⁶³ (Porto, 6 novembre 1919 – Lisbona, 2 luglio 2004), questa *Medeia* è propriamente una traduzione (così anche per Lourenço nel suo *Prefácio*, p. 9: “*tradução*”) e strettamente in tale senso va inteso il sottotitolo editoriale *Recriação poética*: un omaggio – se ogni traduzione è ricreazione – agli spiccati tratti autoriali del testo, che si rivelano

¹⁵⁶ Nel dramma di Escobar, il Colonnello assume le funzioni di Creonte come quelle di Egeo (nel secondo caso, per simulazione).

¹⁵⁷ Qui l’autore recupera il motivo della dilazione concessa da Creonte in Eur. *Med.*, episodio I, 340 ss.

¹⁵⁸ “*Para matar a vida, os soldados são demais, os arsenais são demais. Um poeta é suficiente. José Medeia pode matar*” (“*Per uccidere la vita, i soldati sono eccessivi, gli arsenali sono eccessivi. Un poeta è sufficiente. José Medeia può uccidere*”). Il monologo di José ammicca all’archetipo (Eur. *Med.*, episodio V, 1021-80, 1236-50) per mezzo di dettagli come la brillantezza degli occhi dei bimbi: “*Os seus olhos brilham*” (p. 52; cfr. Eur. *Med.*, episodio V, 1043: ὄμμα φαίδρὸν).

¹⁵⁹ “*Vocês vieram de mim e eu os tive dentro de mim e não Eva*”.

¹⁶⁰ “*José, mataram Conselheiro. Os soldados mataram o Brasil. Eva morreu. Estou fugindo*”.

¹⁶¹ “*Anão, ... a morte existe... o teatro não*”.

¹⁶² Pp. 9-14.

¹⁶³ Sulle circostanze della pubblicazione v. Lourenço, *ibid.*, p. 9; sulla formazione di Andresen v. *ibid.*, pp. 11-2.

macroscopicamente nell'organizzazione prosimetrica (le parti cantate, in metri lirici e anapesti, sono rese in versi, i trimetri giambici in prosa, con eccezioni¹⁶⁴) e nella rarefazione espressiva dell'interpunzione¹⁶⁵. Tra i passi segnalati dal prefatore nel corso di un esame comparativo con la traduzione accademica di Maria Helena da Rocha Pereira (Lisboa, Fundação Gulbenkian, 2005³)¹⁶⁶, ricordiamo: *Med.*, episodio I, 251 “*parir uma só vez*” (“*partorire una volta sola*”, Pereira) e “*uivar uma vez a dor do parto*” (“*ululare una volta il dolore del parto*”, Andresen); *Med.*, episodio I, 279 “*não há saída deste mal que seja fácil de abordar*” (“*non c'è uscita da questo male che sia facile imboccare*”, Pereira) e “*não tenho praia, nem porto, nem abrigo*” (“*non ho spiaggia, né porto, né riparo*”, Andresen); stasimo III, 843 “*ciência*” (Pereira) e “*a mais pura inteligência das coisas*” (Andresen). Tra le soluzioni più estrose ricordo con Lourenço: *Med.*, stasimo II, 636 σωφοσύνα tradotto con “*purezza*” (“*pureza*”); *Med.* stasimo III, 845 ἀρετᾶς con “*perfezione dell'uomo*” (“*perfeição do homem*”). Concordo con Lourenço (pp. 13-4) peraltro nel deprecare la traduzione del celeberrimo e discusso episodio V, 1080: “*la passione è più forte del desiderio*” (“*a paixão é mais forte que o desejo*”), in quanto – prescindendo dalla brillante e risolutiva esegesi di Diller 1966 – correla due fattori di ordine irrazionale, smarrendo anche l'approssimazione delle traduzioni che contrappongono θυμός e βουλεύματα¹⁶⁷; occorre tuttavia ricordare che si tratta di un'opera pubblicata senza il consenso dell'autrice, alla quale dunque nessuna manchevolezza può essere imputata. Rilevanti sono a mio avviso anche i passi seguenti: prologo, 3 “*O negro azul errante dos rochedos*” (“*il neroazzurro errante delle rocce*”; Andresen risolve nei componenti semantici il cultismo *Simplegadi*, che non compariva nemmeno in Ennio, *Med. fr.* 103 Jocelyn (= 133 Traglia¹⁶⁸); prologo, 122-3 “*Os homens precisam de viver na igualdade*” (“*gli uomini hanno bisogno di vivere nell'eguaglianza*”, con una notazione rivendicativa estranea al testo greco); “*ai de mim!*” e “*ai de nós!*” (p. 60), che variano l'interiezione αἰᾶ dell'originale (episodio V, 1007, 1009); un altro “*ai de mim*” (*ibid.*) rimpiazza poi un aggettivo: τάλαιν(α) (1016); il Sole è da Medea considerato padre (“*meu pai, o Sol*”: p. 71) e non già padre del padre, come in Euripide (*Med.*, esodo, 1321); la variazione è probabilmente intenzionale, se anche Zeus da generico *padre* (Eur., *Med.*, esodo, 1352) diventa specificamente *padre di Medea* (cfr. “*Zeus meu pai*”: p. 72), forse per enfatizzare la numinosità straniante della protagonista.

I.11. HÉLIA CORREIA, *Desmesura – Exercício com Medeia, Relógio d'Água*, Lisboa 2006

(V. anche *infra* II.13 e III.17)

Nella raffinatissima produzione classicista di Correia spicca un'ideale trilogia proginnastica, dedicata a tre protagoniste del teatro antico: Elena, Antigone, Medea (le altre sono *Exercício sobre Antígona*, 1991 e *O Rancor – Exercício sobre Helena*, 2000)¹⁶⁹. Il titolo del dramma in oggetto suggerisce un duplice accostamento etimologico, portoghese e greco (Μήδεια è corradicale di port. *medida* “*misura*” come di gr. μήτις “*mente*”, lat. *metior* “*misuro*”¹⁷⁰); la dedica a Euripide si giustifica forse, oltre che per il tema, sulla base dell'esposizione personale in un rimaneggiamento mitico non convenzionale. Il dramma, tripartito, conta ben due Cori, maschile e femminile, incaricati di intervenire “*nei cambi di scena o di ritmo*” (“*Nas*

¹⁶⁴ Cfr. Lourenço, *ibid.*, p. 10; in versi è reso, per es., il primo monologo di Medea (p. 28 ss.).

¹⁶⁵ Cfr. Lourenço, *ibid.*, p. 12.

¹⁶⁶ Lourenço, *ibid.*, p. 10 ss.

¹⁶⁷ In proposito v. anche Di Benedetto 2014³, p.16 ss.

¹⁶⁸ Il termine però è mantenuto per tradurre Eur. *Med.*, stasimo V, 1263: “*O negro azul das Rochas Simplegades*” (p. 67).

¹⁶⁹ Si tratta di “*exerciz*”, nella modesta dizione di Correia, due *su* (“*sobre*”) e uno *con* (“*com*” nel caso di Medea) il personaggio designato. Lo scarto preposizionale del terzo dramma sembrerebbe concedere spazio ai personaggi coprotagonisti e denotare da parte dell'autrice una speciale complicità lirica e militante.

¹⁷⁰ Sulla pertinenza della radice di μήδομαι all'ambito della medicina v. Chantraîne 1991, p. 675 s.v. μέδω. Per un analogo gioco etimologico nel titolo cfr. *Des-medeia* di D. Stoklos (v. *supra* I.7).

mudanças de scena ou de ritmo”, p. 13), ma solo cinque personaggi: oltre a Medea (*Medeia*) e Giasone (*Jasão*) troviamo la schiava negra Melana con sua figlia Eritra (*Éritra*)¹⁷¹ e la schiava nubia Abar, in uno scenario unico di ascendenza comica (la cucina della abitazione di Medea)¹⁷² e in un arco cronologico che, se non ininterrotto¹⁷³, si contiene nel canone dell’“unità” aristotelica (le prime due Parti possono svolgersi senza difficoltà dalla mattina alla notte; la Parte III si esaurisce nella mattinata successiva). La parsimonia dell’azione esalta il dettato pregnante e la metrica calibratissima (i decasillabi dei dialoghi hanno la duttilità e la scioltezza della prosa).

L’opera si apre, come già quella su Antigone, con le parti corali; al Coro maschile è affidato un *Lamento per gli eroi* (*Lamento pelos heróis*), in quattro ottave di senari, a quello femminile un *Inno a Ecate* (*Hino a Hécate*) in tre strofe di trisillabi distribuiti in tre strofe (due di dieci e una di sedici versi). Il lamento per gli eroi ribalta l’ideologia trenodica propria dell’etica aristocratica: nelle prime due strofe viene stigmatizzata la navigazione, che lascia inermi le città; la condizione dell’eroe trova un accento pindarico (“*Parda sombra o herói / Se irá também tornar*”: cfr. *Pyth.* 8, 95-7), quella specificamente militare uno omerico e mimnermeo (il sangue gocciola nella polvere “*Como folha no chão*”: cfr. *Hom. Il.* 6, 145-9; *Mimn. fr.* 8 Gentili – Prato = 2 West); nella terza e nella quarta strofe entra in gioco l’elemento femminile, identificato epicamente dalla tessitura del sudario (basti il caso di Penelope in *Od.* 2, 97-102; 19, 142 ss.; 24, 132 ss.) e associato alla pace, dunque lontano dal campo di battaglia dove si muore; nella quarta strofa specificamente si denuncia l’inanità dell’allattamento per l’uomo¹⁷⁴ che la madre non può sottrarre al destino funesto, in quanto culturalmente soccombente, e al correlato fine supremo della gloria. L’*Inno a Ecate* perde in nitore concettuale quanto guadagna sul piano connotativo; la “*Luna nera*” (“*Lua negra*”) illumina il campo di battaglia, pare, evidenziando il rivolo di sangue della terra, simile a una serpe, con implicazione ctonia. La dea, qualificata con attributi classici¹⁷⁵ (signora dei trivii, dai tre volti e dalle tre cagne; astro della febbre e dea delle perturbazioni atmosferiche), ride sovrana. Particolarmente suggestivi sul motivo della “guerra dei sessi”, già implicito nella bipartizione corale, gli ultimi otto versi: mentre l’eroe “*maschio*” e “*perduto*” porta con sé le armi nella fossa, la donna danza sulla tomba del marito (p. 15).

PARTE I (pp. 17-26)

Nella cucina dell’abitazione di Medea a Corinto, Melana, schiava non ancora quarantenne di carnagione scura¹⁷⁶, accoglie la figlia Eritra dai capelli fulvi, appena rincasata con la farina e ancora grondante di pioggia. La giovane intima alla madre di non pensare, per sottrarre ogni indizio di ostilità alle capacità telepatiche della padrona, da lei accreditate contro lo scetticismo di Melana¹⁷⁷ (come molti altri, Eritra imputa a Medea anche il maltempo persistente: cfr. per es. p. 24)¹⁷⁸. Durante la preparazione del pane, la

¹⁷¹ I nomi di madre e figlia alludono a una differenziazione somatica che trova spiegazione nell’intreccio.

¹⁷² L’ambientazione straniante non insidia comunque il fondamentale afflato tragico, come del resto nel teatro di Euripide (si pensi per es. all’ambientazione rurale dell’*Elettra*).

¹⁷³ Si contano due soli stacchi: nel corso della seconda parte (pp. 35-6) e tra la seconda parte e la terza (p. 41).

¹⁷⁴ Correia inoltre ribalta discretamente Eur. *Med.*, episodio I, 230-1: “*Ai do pobre mortal / Que nasceu masculino*” (p. 14).

¹⁷⁵ Cfr. Burkert 2003², p. 333 ss.

¹⁷⁶ Si noti una certa affinità con Medea, una mora quarantenne “*ancora molto bella*” (p. 22); anche Melana è madre e ha sofferto per l’uomo che l’ha resa tale (il re, in questo caso).

¹⁷⁷ Le parti tuttavia si invertiranno (p. 22). In generale la divinità di Medea si manifesta compiutamente al vertice di una *klimax* ascendente; per es., nella Parte II, p. 28 Melana afferma che Medea è figlia del Sole (non nipote, come vuole la genealogia più frequente: cfr. per es. Hes. *Theog.* 956-61); nella Parte III, p. 42 secondo la medesima schiava nel corpo di Medea scorre l’icore degli immortali.

¹⁷⁸ Cfr. il Primo tempo, Scena 1 ss. di Corrado Alvaro, *Lunga notte di Medea* (*Tragedia in due tempi*), 1949, per la telepatia e il dominio sugli agenti atmosferici (almeno secondo la credenza popolare) della protagonista e le due

faticosa conversazione delle due donne tradisce questioni irrisolte: l'identità del padre di Eritra (uno schiavo trace morto in miniera, sostiene Melana a dispetto dell'incredulità della figlia), la predilezione sororale che le manifesta la principessa Glauce, fulva e loquace come lei¹⁷⁹. All'arrivo di Giasone che va in cerca di Medea, Melana nasconde la figlia e fa credere allo scorbutico padrone, già irritato per le non laute provvidenze di Creonte, che Eritra si trovi presso la regina; non mente invece sul conto di Medea, che si è allontanata per riagguantare una schiava fuggitiva di origine nubiana. Dopo l'uscita del padrone, Eritra si mostra lusingata dei desideri che stimola in lui e rispecchia anche nel resto il punto di vista dell'aristocrazia greca: Medea in quanto straniera deve essere grata al re, dal momento che ne riceve "cibo, alloggio, marito"¹⁸⁰. Entra Medea, avvenente quarantenne, caricando sulle spalle la meticcina africana Abar¹⁸¹. Le prime battute del loro dialogo sono pronunciate in colchico (in realtà in georgiano, secondo la didascalia di p. 22), la lingua madre di Medea, della zia "fattucchiera" ("feitiçeira": Circe, evidentemente) e dei suoi genitori; Agar, assai gravemente malata, trova peraltro insostenibile lo sforzo, impostole dalla padrona, di esprimersi in una lingua che conosce male e che tende a dimenticare; ella è fuggita proprio perché debilitata dal clima e desiderosa della benedizione del Sole-Ra, come viatico per l'oltremondo. Mentre lotta spietatamente per tenere in vita la schiava (in enigmatico antagonismo con il padre, si badi) mediante una pozione d'erbe e preghiere al fiume Fasi e mentre viene incalzata dai rimproveri di Melana e scongiurata da Agar perché sia ceduta ormai alla morte, la sacerdotessa di Ecate si conferma come responsabile della morte del fratello (passibile però di rigenerazione da parte del padre: p. 23) e della punizione di Pelia. Eritra imputa a Medea l'imminente morte di Agar, come il deterioramento climatico che ne è la causa immediata; dalla padrona viene per questo commiserata, per giunta con un'insinuazione sulla vera paternità della giovane. Assunto con abilità e autorevolezza ruolo di moderatrice, Melana riesce ad allontanare Medea da Abar e dalla figlia¹⁸².

PARTE II (pp. 27-40)

Eritra civetta con Giasone, entrato in casa prima che Melana potesse occultare la figlia, ma poi deve schivarne un approccio troppo brusco. L'uomo ostenta sicurezza verso i poteri della consorte, assai temuti invece da Melana, per la quale Medea, tenebrosa benché figlia del Sole, da Ecate "ha ricevuto tutto il potere / E tutta la crudeltà" (p. 28). Con spocchia padronale, Giasone annuncia che Creonte, avendo saputo del suo desiderio di copulare con Eritra, gli ha offerto la mano di Glauce, sorellastra della schiava (come tutti sanno a Corinto, sottolinea Abar)¹⁸³. La prima protesta contro il progetto nuziale di Giasone giunge da Melana ("Voi due progettate / Un matrimonio con la principessa? Ma siete pazzi!...", p. 30)¹⁸⁴,

figure delle schiave Layalè e Perseide – legate tuttavia da un rapporto omoerotico –, contrastate dalla diversa appartenenza etnica.

¹⁷⁹ L'ironia tragica di Eritra che viene considerata "come una sorella" dalla principessa è subito confermata dalla stizzita (anzi, feroce) reazione di Melana (p. 19).

¹⁸⁰ "Tem de estar grata ao rei, essa estrangeira. / Dá-lhe comida, habitação, marido...".

¹⁸¹ Il trasporto irrituale della schiava non passa inosservato a Corinto e crea imbarazzo a Giasone (Parte II, p. 31). Rispetto all'economia del dramma, che invero gradualmente la natura divina di Medea, vedrei qui una finissima allusione (per quanto in un contesto stravolto) all'iconografia pagana e cristiana del Crioforo / Moscoforo / Buon Pastore.

¹⁸² Medea nel ruolo di interlocutore colchico non può rimpiazzare Agar con i propri figli, dal momento che questi per lei sono greci e destinati in quanto sovrani a essere eternati dal canto poetico. Si tratta di un atto di sudditanza culturale anomala rispetto alla tradizione; l'autrice mi pare insistere sull'incomunicabilità e dunque sull'isolamento della protagonista, piuttosto che su rivendicazioni di ordine culturale da parte del personaggio.

¹⁸³ Quando si capacita della notizia, Eritra prorompe in un'inopportuna esclamazione di giubilo: proprio come sospettava, lei non è nata per servire da schiava in una cucina (malinconicamente Abar le fa notare che nessuno nasce per quella destinazione: "Ninguém nasceu para escravo, rapariga"). Naturalmente l'osservazione potrebbe innescare una digressione sulla concezione dello "schiavo per natura" (v. Arist. *Pol.* 1, 1255 a, 1 ss.), ma Correia da par suo si arresta qui: basta la gravidanza di un solo verso.

¹⁸⁴ "Planeais os dois / Casares-te com a princesa? Mas sois loucos!...".

incaricata peraltro di chiamare Medea; questa però la previene. Davanti alle schiave, che non rinunciano al loro contrappunto disincantato, Giasone rimprovera a Medea un comportamento che gli ha alienato i locali: parla una lingua esotica con la schiava nubia, è ritenuta causa delle piogge continue (la stessa Melana, ora, è di questo avviso), accende torce a Ecate nei crocicchi, circola scalza e sporca, si carica una schiava sulle spalle (pp. 30-1). Abar disillude Giasone: la “*strega*” (“*bruxa*”) si finge soltanto ignara. Finalmente, Giasone comunica a Medea la novità, attribuendola (codardamente) alla volontà del re; la reazione delle schiave si spinge ai limiti dell’irriverenza (Eritra sbotta in una risata; Abar soggiunge che gli uomini “*Sono animali in foia*”), mentre Medea resta “*paralizzata dall’orrore*” (p. 32). Tentando di gestire la situazione, Giasone chiede ad Abar di dire qualcosa in colchico, di tradurre magari, così da addolcire i contenuti. Quando Medea gli chiede se da Glauce voglia il colore della chioma oppure se aspiri al potere, rinfacciandogli i benefici procuratigli dai propri delitti, Giasone ripiega sull’argomento dei bimbi, che grazie al matrimonio dalla precarietà attuale potranno diventare gli eredi di Creonte, privo di figli maschi, sottraendosi altresì alla malevolenza dei locali (affiora il “*motivo corinzio*”)¹⁸⁵. Quanto a lei, nulla è stato decretato¹⁸⁶. Medea sbugiarda Giasone, mentre Abar, paragonando la padrona a una cavalla riottosa¹⁸⁷, ne presagisce la lotta (alla presenza di Giasone, dopo l’uscita di Medea, aggiunge che, se dovrà andarsene, la padrona porterà via l’intera Corinto). Medea tuttavia tranquillizza Giasone, sentenziando che il proprio mondo è finito, mentre ne sorge uno nuovo (p. 35)¹⁸⁸. Nottetempo, *sotto la luce rossa di Ecate* (cfr. la didascalia di p. 36), Medea raggiunge le schiave che dormono in cucina, recando loro un fastoso mantello. La solidarietà femminile tra Medea e le schiave è e resta parziale e problematica, nonostante la disarmata sincerità della protagonista (“*Siamo tutte donne. Chi umilia me / Umilia voi! Non soffriamo noi / Delle stesse ubriacature dei signori, / Del possesso brutale e dei parti?*”¹⁸⁹; cfr. Eur. *Med.*, episodio I, 214 ss.): Melana – che ha informato Medea dell’espulsione che la attende e che per questo è tacciata di essere una spia infiltrata di Creonte – ribadisce l’infedeltà degli uomini, mentre Abar accosta la condotta di Giasone a quella del greco Zeus; ma l’immane amore di Medea non è comparabile all’Eros ellenico, “*pargolo inoffensivo*” (“*menino inofensivo*”, p. 38). Medea annuncia che impregnerà il mantello di erbe. Melana, che ha intuito le intenzioni della padrona, cerca di sottrarsi a una complicità per lei fatale, ma Medea la costringe a presidiare la porta (Giasone intanto dorme soporitamente per un sonnifero somministratogli da lei). Abar è psichicamente e fisicamente confortata dell’incendio che Medea sta per appiccare¹⁹⁰.

PARTE III (pp. 41-52)

Con sconcerto di Abar, il sole è tornato a splendere su Corinto¹⁹¹. Melana le riferisce della trepidazione con cui i bambini hanno portato il mantello a destinazione da parte della madre, in segno di conciliazione;

¹⁸⁵ Il “*motivo corinzio*”, vale a dire la deresponsabilizzazione di Medea a carico del popolo di Corinto, è già contemplato in Eur. *Med.*, episodio V, 1060-1, 1238-9; esodo, 1303-5. Cfr. Creofilo (fr. 9 Bernabé); Parmenisco (schol. ad Eur. *Med.* 264); Paus. 2, 3, 6; Ael. V. H. 5, 21. Qui i disegni di Giasone comportano la permanenza dei figli, come in Seneca, *Med.* 284 (per un momento Medea aveva paventato la loro espulsione: p. 32). Nel corso dell’argomentazione, Giasone depreca la qualità dell’amore materno di Medea, diverso da quello delle donne greche (“*Senza egoismi, senza furori*”, p. 33).

¹⁸⁶ La soppressione del personaggio di Creonte rende possibile la sospensione di questo aspetto.

¹⁸⁷ Per le analogie tra donna e cavalla v. Sestili 2008, p. 15 ss.

¹⁸⁸ Correia sfiora anche qui una tematica pasoliniana.

¹⁸⁹ “*Somos todas mulheres. Quem me humilhar / A vós humilha! Não sofremos nós / Com as mesmas bebedeiras dos senhores, / Com a posse brutal e com os partos?*”.

¹⁹⁰ Grazie allo studio del colchico, Abar *ha visto non solo il Paese* (dove non è mai stata, come si evince da p. 37), *ma anche l’anima di Medea, nera come lei*; può così soggiungere, divertita, che tra loro sussiste “*un abbozzo di sorellanza*” (Parte III, p. 40). In effetti questa Medea sembra costituire con Melana e la Nubia un macropersonaggio, triplice come il suo nume tutelare.

¹⁹¹ S’inganna però sulla motivazione: il dio è sorto non perché pensi al trasferimento della figlia, ma per innescare la sostanza incendiaria del mantello (Abar si ricrede a p. 44).

prosegue il racconto all'arrivo di Medea¹⁹². La stessa Glauce ha accolto i piccoli, sorridendo¹⁹³; ma negli occhi verdi¹⁹⁴ della giovane, tanto simili a quelli di Eritra, Melana non ha percepito né “purezza” né “bontà”, bensì il trionfo di uno stratagemma¹⁹⁵. Anche se la principessa non si è pronunciata sui tempi della vestizione, Melana rassicura la padrona con una fine intuizione psicologica: Glauce sfoggerà presto il simbolo della propria vittoria¹⁹⁶. I bambini sono stati condotti al tempio di Apollo, a tutela della loro incolumità (p. 43)¹⁹⁷. Mentre un clamore si leva per la città, entra in lacrime Eritra ad annunciare la morte sconvolgente della sorellastra¹⁹⁸, di cui incolpa ormai senza alcun ritegno la “fattucchiera”¹⁹⁹, prevedendone l'arresto. Medea ribatte che le incriminazioni saranno a carico suo, per la continue visite al palazzo, e di Melana; poi però, scorgendo i tratti dell'ambizione nell'espressione di Eritra, immagina che questa possa salvarsi come erede carnale di Creonte; basterà sostenere la tesi dell'incidente, che Giasone, ridivenuto compagno di Medea, appoggerà. Ma questi entra furioso, inveendo contro il “mostro” che sacrifica a “mostri”²⁰⁰. A Giasone che maledice il proprio passato rinfacciandole di non avere mai commissionato delitti, Medea rievoca ancora trasognante l'incanto dell'uomo *che veniva dal mare*. Ma Giasone ora si preoccupa dei figli, ricercati da quei Corinzi che lui non vuole affrontare, bisognoso com'è di onorata stabilità. Un temporale di violenza inaudita costringe la popolazione a sospendere le ricerche. Medea propone a Giasone di fuggire in Colchide (cfr. Sen. *Med.* 524); ma Giasone resterà con i figli, dimostrando la propria e la loro innocenza con l'espulsione, entro la sera, dell'autrice del delitto²⁰¹; Melana si tratterrà con lui a Corinto perché ne sposerà la figlia (le proteste di Eritra e della madre sono minimizzate da Giasone, che non teme altri attentati da parte di Medea). Medea ordina ad Abar, rimasta sola con lei, di riportare a casa i bambini, anche se la pioggia dovesse costarle la vita. In un monologo truce (le immagini autolesive sono di gusto senecano), si ripromette di distruggere il “lato mortale” dei figli, meticci e quindi disprezzati²⁰², per colpirne il padre (p. 50)²⁰³; a lui lascerà i corpi²⁰⁴, annuncia ad

¹⁹² La forma del quesito preliminare della padrona e della pronta risposta della schiava suona quasi liturgica, anche per l'*antilabè* chiasmica: “*Cumpriu-se tudo? Tudo se cumpriu*” (Medea – “*Si è compiuto tutto?*” Melana – “*Tutto si è compiuto*”, p. 43).

¹⁹³ All'opposto della principessa euripidea (cfr. episodio V, 1148-9: λευκὴν τ' ἀπέστρεψ' ἔμπαλιν παρήϊδα, παίδων μυσσυχθεῖσ' εἰσόδους); ma in questo caso i figli di Giasone sono adottati a corte.

¹⁹⁴ Il nome *Glauce* è qui motivato, come nota Silva 2006 b, p. 175.

¹⁹⁵ Si noti che la garrula Glauce (cfr. Parte I, p. 19) qui non parla: evidentemente il modello euripideo è preponderante.

¹⁹⁶ Correia motiva puntualmente una decisione che Euripide sembra rimettere alla vanità civettuola del suo personaggio (*Med.*, episodio V, 1156 ss.). Magnuson (v. *infra*, Appendice I), in perfetto stile euripideo, farà canzonare la sua protagonista per avere presunto che la sua rivale nel giorno del suo matrimonio provasse vesti diverse da quelle nuziali (Atto II, p. 183).

¹⁹⁷ Forse in base a schol. ad Eur. *Med.* 264, 5 ss. per cui i fanciulli, rifugiatisi presso il tempio di Era Acraia, sarebbero stati trucidati o dalle donne corinzie (secondo Parmenisco) o dai parenti di Creonte (secondo Didimo, da Creofilo).

¹⁹⁸ Qui Creonte non muore con la figlia.

¹⁹⁹ Medea si permette di provocare la giovane fingendosi incredula: “*Chi muore proprio la vigilia delle nozze?*” (p. 44).

²⁰⁰ La componente religiosa è cospicua in Correia; quando Medea gli chiede se la propria Ecate non sia venerata anche in Grecia, Giasone risponde che *per i Greci esistono molte cose di cui non si parla mai* e che lei comunque *non sa fare quel tipo di distinzione* (p. 46). L'autrice chiama in causa il lato oscuro della civiltà ellenica (e di ogni altra).

²⁰¹ Giasone, unico personaggio maschile in scena (i bimbi sono mere comparse), fa in questo modo le veci di Creonte.

²⁰² I bambini, specchio di Giasone agli occhi della madre, per la Grecia sono solo “*animali ingabbiati*” (p. 50). Per l'animalizzazione della prole meticcica cfr. Henri-Réné Lenormand, *Asie* (1931): nell'Atto III, la principessa Katha constata amaramente che i due figli, “*piccoli roditori mezzosangue*”, sarebbero votati a crescere nella cultura dei nemici suoi, se lei non li sopprimesse (p. 115). Sull'argomento v. Albertazzi 2013, p. 45 ss.

²⁰³ Terribile è la sentenza finale: “*Materna è la leonessa, la tigre femmina / È l'aquila reale; non Medea*” (“*Materna é a leoa, o tigre-fêmea, / É a águia real. Medeia, não*”: p. 5). Quanto alla leonessa, attraverso le parole della

Abar che, pur debilitata, cerca di proteggere i piccoli rientrati con lei dal coltello della padrona. Dopo avere ucciso Abar, che non arretrava, Medea si appresta di nuovo a colpire, mentre richiede il carro del Sole; ai Greci non resterà che ripetere la sua storia, finché qualcuno la comprenderà (p. 52).

Come al solito, Correia punta all'essenzialità più suggestiva; Creonte è solo scialbo oggetto di discorso, Egeo manca completamente; in compenso, la protagonista si articola con altre due figure per certi versi affini, come dall'altra parte Eritra è un felice "doppio" di Glauce: la sua narrazione del delitto della reggia risulta efficace come se provenisse dalla stessa vittima. Uno degli aspetti più valorizzati da Correia è quello linguistico, inteso come veicolo di specifiche enciclopedie (v. per es. 22, 23, 24, 25 ecc. fino almeno a p. 46): un ambito attualissimo nell'Europa delle migrazioni, ma ovviamente inesplorato dai tragediografi attici, sempre refrattari a contaminare i codici primari; ma forse si tratta anche di un segreto omaggio al poeta che scrisse: "*Minha pátria é a língua portuguesa*"²⁰⁵.

I.12. MÁRIO CLÁUDIO, *Medeia. Monólogo em nove quadros com prólogo e epílogo, Dom Quixote, Lisboa 2008*

Lo spettacolo debutta il 2 marzo 2007 al *Teatro Experimental* di Cascais, con la regia di Carlos Avilez.

Per effetto di una costruzione virtuosistica per qualche verso analoga al testoriano *Edipus* (1977), in uno scenario minimalista che in accordo con il sottotitolo autoriale esalta la demiurgia della parola, una sola figura campeggia in scena *rappresentando* Medea in senso copulativo e transitivo, non senza diffrazioni secondarie; la complessa articolazione tematica si aggancia comunque all'ambivalenza fondamentale. Alla staticità dell'ambientazione si contrappone la mobilità temporale (l'escursione è di decenni), pausata dalle cesure strutturali (quelle annunciate dal sottotitolo e quelle secondarie, interne a ciascuna sezione). Il testo incorpora spunti esegetici sull'archetipo, secondo una diffusa tendenza metacritica e metateatrale.

PROLOGO. La *dramatis persona* appare scissa sin dal Prologo, quando l'apparizione di "*Medea*", (...) "*silenziosa, ieraticamente seduta in trono*" (didascalia, p. 9), è accompagnata dalla sua voce registrata, che in terza persona sintetizza in meno di quindici righe la storia dell'eroina, dall'amore a prima vista (cfr. Ap. Rh. Arg. 3, 282 ss.) al ripudio subito da Giasone ormai fidanzato di Glauce (*Gláucis*) e le sue conseguenze tragiche: la vendetta sulla rivale e l'infanticidio (pp. 9-10).

QUADRO 1. "*Medea*" recita in traduzione il testo di Euripide (episodio IV, 869-76, che contiene già un ironico sdoppiamento nell'apostrofe che la donna rivolge a sé stessa, al cospetto di Giasone). La recitazione, che procede con Eur. *Med.*, episodio III, 881, 947-50 ed episodio I, 277-81, è intercalata da ricordi personali che si dispongono in due contesti spazio-temporali distinti: quello dell'eroina mitica che, giovinetta "*che tutto sapeva*" ("*que tudo conhecia*", p. 12), si imbatte sulla spiaggia nello straniero lordato di alghe²⁰⁶ e quello dell'attrice che interpreta Medea, riflette sul proprio lavoro e vive a sua volta

protagonista l'attrice corregge il Giasone euripideo, che trovava appropriato il paragone con l'animale (cfr. i *Canti di Naupatto* secondo Paus.2, 3, 7, dove una leonessa avrebbe ucciso Mermero durante una battuta di caccia).

²⁰⁴ La soluzione ricorda quella senecana (*Med.* 982 ss.), per quanto meno efferata.

²⁰⁵ Bernardo Soares (semi-eteronimo di Fernando Pessoa), *Livro do desassossego*, 1913, par. 259, p. 147 dell'edizione curata da Richard Zenith per la casa editrice Assírio & Alvim, Lisboa 1997 (http://www.planonacionaldeleitura.gov.pt/clubedeleituras/upload/e_livros/clle000022.pdf) <ultimo accesso: 30 settembre 2017>. Sul tormentatissimo aforisma v. Saraiva 2010.

²⁰⁶ Il motivo dell'incontro, evidentemente ispirato a quello di Odisseo con Nausicaa (*Od.* 6, 135 ss.) con il filtro delle *Argonautiche*, è complicato dalla misteriosa superiorità cognitiva che investe la fanciulla (la topicità di *puer sapiens* rinvia certo alla *sophia* della caratterizzazione euripidea, ma non escluderei una reminiscenza obliqua dell'Alcinoo di *Od.* 6, 67).

un'esperienza affine o comunque comparabile a quella del suo personaggio²⁰⁷. Talvolta suggestivamente i due ambiti si sovrappongono: *“Io penso di poter dire queste parole (scil. di Euripide) senza apparire ridicola. Le porto nel cuore da secoli”* (p. 13)²⁰⁸. Per la prima volta “Medea” scrive all’*“Excelentíssimo Senhor Ministro da Cultura”* per ottenere un finanziamento per la produzione della *Medea* euripidea sulla scena portoghese; i già citati versi di Euripide sull’esilio comminato da Creonte commentano il silenzio del Ministro (pp. 14-5). QUADRO 2. Mentre si truca, “Medea” evoca con ironia momenti trascorsi con Giasone presso il bar della spiaggia, su una parete del quale spiccava il teschio di un montone (ovvio il richiamo a Crisomallo. Il particolare viene proiettato al termine dei Quadri 4 e 7 – pp. 28 e 41 –, come correlativo oggettivo di un’ossessione). Giasone, *“troppo sicuro del proprio destino”*, fingeva di non accorgersi del passaggio di donne più giovani della compagna, alla quale peraltro nulla sfuggiva; una notte fu da lei sorpreso in flagrante adulterio (p. 18). Verso il fedifrago “Medea” assumeva un atteggiamento materno; ma la rottura fu inevitabile (l’attrice legge Eur. *Med.*, episodio III, 909-13; episodio V, 1186-9). QUADRO 3. Dopo avere conversato per telefono con uno dei figli, “Medea” ricorda che quando lui era malato gli leggeva sempre la storia di Medusa. Di nuovo al telefono, “Medea” raccomanda alla nuora di lasciar giocare i nipotini con l’acqua, il più possibile, come rimedio contro i terrori notturni (p. 23)²⁰⁹. Il suo giudizio sul figlio e sulla nuora, come anche sui nipoti impertinenti, è sferzante: lui *“odia il teatro”* e *“la vita”* stessa, lei è un’ottusa praticante di puericultura, i bimbi domadano che cos’è *“una grande attrice fallita”* (p. 24). L’attrice legge Eur. *Med.*, stasimo V, 1251-4; episodio V, 1236-9. QUADRO 4. Secondo la didascalia sono trascorsi dieci anni. “Medea” ascolta la registrazione dei versi 873-6 recitati nel QUADRO 1; si sovviene di Giasone quando *avvelenava* i figli contro di lei, per esempio accusandola di essere da quasi vent’anni attaccata *“come un avvoltoio alla carcassa di Medea”*, con sorda gelosia (p. 26); il maggiore è ancora sensibile al padre, il minore rifiuta entrambi i genitori, sotto un velo di ipocrisia (è forse lui a chiedere denaro alla madre dopo essersi rivolto al fratello, sempre senza successo). A seguito di una capestreria di uno dei bimbi (si era graffiato il viso con le lamette da barba di Giasone), “Medea” un giorno comprese *“come può incitarci alla morte il sangue di un nostro figlio, concepito in una notte che credevamo senza fine”* (p. 27). L’immedesimazione con il personaggio spinge “Medea” a dettare versi che dovrebbero figurare nel testo euripideo: *“A chuva desta noite espalhou pela terra as azeitonas antes que amadurecessem”* (*“La pioggia di questa notte ha sparso sul terreno le olive prima che maturassero”*, p. 28). QUADRO 5. Come a Medea si addice una residenza presso il santuario di Afrodite Nera al Kraneion (Acrocorinto)²¹⁰, con mantelli rossi sparsi sul pavimento, così “Medea” desidererebbe un teatro su misura; è ancora satireggiata l’ipocrisia e l’inconcludenza dell’autorità politica, mentre hanno inizio i lavori di demolizione del teatro di “Medea”, a sua volta condannata all’esilio. La recitazione coinvolge Eur. *Med.*, stasimo V, 1279-81 ed episodio I, 230-1. QUADRO 6. Mentre nel suo camerino pettina la parrucca di scena, “Medea” prima di constatare la propria completa solitudine afferma che Medea *“assassinò a poco a poco i figli, rubando loro il diritto di assassinarla lungo la vita”* (p. 33). Alla deplorazione dei figli, problematicamente suggellata dalla ripetizione tragica (Eur. *Med.*, episodio V, 1021-4), segue una profezia che combina la polemica politica con quella estetica: *“Inventeranno una Medea venditrice di frutta, un’altra sposata con un fabbricante d’armi, una terza tossicodipendente arrivata al capolinea. Il Ministro, già si vede, sorriderà a tutte loro, annunciando la definizione di nuovi criteri per l’attribuzione*

²⁰⁷ Le riflessioni chiosano il testo oppure ineriscono alla vita psichica (per es. verbalizzano il senso di inadeguatezza alla parte: *“A Medeia não é para ti. [...] Para a Medeia pede-se a garganta potente, as palavras trabalhadas como um tecido, a voz mais física que artística, não sei se me entendes”*, p. 13).

²⁰⁸ *“Eu acho que posso dizer estas palavras sem parecer ridícula. Há séculos que as trago no coração”*.

²⁰⁹ Il particolare, isolato, è di difficile interpretazione. Spesso comunque si ode fuori scena lo sciabordare del mare (dal QUADRO 1, p. 12 in poi).

²¹⁰ Sul santuario di Afrodite Melaina e la sua fondazione attribuita a Medea stessa (schol. ad Pind. *Ol.* 13, 32 b Drachmann; cfr. Paus. 2, 2, 4) v. Busatta 2016, in particolare p. 20 ss.

delle sovvenzioni alla produzione teatrale” (p. 36)²¹¹. QUADRO 7. Dieci anni più tardi, i lavori di demolizione proseguono. Tra immagini di disincantato disfaccimento (suggellate dalla recitazione di Eur. *Med.*, episodio I, 230-1), “Medea” trova ancora l’ironia e l’ilarità nel ricordare lo smascheramento di un maldestro piano adulterino di Giasone, “*amante di Glauci orizzontali*” (p. 40). QUADRO 8. Il Ministro ha proposto a “Medea” di recitare nel teatro da tasca di un grande centro commerciale, allegando che occorre portare il teatro sulla strada e che “*in fondo la grande tragedia greca poco diverge dal calcio di qualità*” (p. 45). Eloquentemente, l’episodio è preceduto dalla menzione di Eur. *Med.*, episodio V, 1049-50 sul riso dei nemici. QUADRO 9. “Medea” medita intorno a Eur. *Med.*, esodo, 1317-8 e 1396, mentre il teatro sta per crollare. EPILOGO. “Medea”, silenziosa e *ieratica* sulla sua sedia a rotelle. A un tratto parla di un incubo ricorrente: un uomo troppo giovane per lei le spara tre volte dal fondo della sala, mentre il pubblico si alzava per applaudirla. Tenta di sollevarsi; si odono tre colpi di arma da fuoco; “Medea” cade morta (p. 51).

I.13. CLARA DE GÓES²¹², *Medea en promenade* in: Silva 2015, pp. 112-34 (il dramma è del 2012)

Un’anteprima della rappresentazione ebbe luogo per un pubblico ristretto il 25 luglio 2012; una settimana dopo (1 agosto) il dramma debuttò presso il *Centro Cultural da Justiça* di Rio, con la regia di Guta Stresser (v. Sousa da Silva 2015, p. 29. D’ora in poi i numeri di pagina si riferiranno al testo citato).

Secondo la stessa didascalia introduttiva dell’autrice (p. 112), il dramma ruota attorno a tre donne di diversa appartenenza etnica, designate dalla loro differente età: la Giovane (*Jovem*), bianca, è Glauce, che cerca continuamente di celarsi il viso con una sorta di *chador*; la Donna (*Mulher*) di mezza età, negra, è Medea; la Vecchia (*Velha*) è la nutrice di Medea²¹³. È previsto anche un Coro femminile per la recitazione di versi della *Medea* euripidea in traduzione (Atto II, Scena 3); il gruppo tuttavia potrà essere formato dalle stesse interpreti dei personaggi.

In apertura, solo in scena, un “*attore di sesso indeterminato*” che indossa una maschera da tragedia greca e coturni recita il Prologo (*ibid.*), rivolgendosi direttamente al pubblico: questo non dovrà aspettarsi una “*storia*” (“*história*”), quella che la tragedia di Euripide ha già narrato e che lui riassume prima di consigliarne la lettura (p. 113), bensì i suoi “*resti*” (“*restos*”) e le sue “*tracce*” (“*rastros*”). Il brevissimo²¹⁴ ATTO I consta di tre monologhi, in cui ciascun personaggio, in ordine inverso a quello della didascalia iniziale, rimugina su traumi recenti: la Vecchia accenna ai cadaveri dei piccoli, la Donna lamenta la propria “*memoria assassinata*” e la Giovane la perdita repentina del proprio corpo (pp. 114-5). Nell’ATTO II la Donna, che in un ambiente e in un tempo indefiniti *segue la rotta del sole* (p. 116) senza essere più in grado di riconoscere la stessa nutrice, è da questa acconciata e agghindata e poi informata della sepoltura dell’“*anima degli angioletti*”, in mancanza delle loro ossa (p. 117). A poco a poco la Donna recupera la sua altezzosità, insultando e minacciando la sconosciuta dalla voce “*mortale*” che si cura di lei e cerca di ridestarle la memoria²¹⁵. Repentinamente uno squillo di tromba segnala una battuta di caccia, le cui vittime designate sono le due donne, secondo la nutrice. La Donna sembra invece eccitata; riesce a distinguere l’“*odore della paura nelle fiere*” (pp. 118-9). Entra in scena la Giovane trainando su un carretto il cadavere ormai in decomposizione di un cane morto, da cui non si separa mai, suscitando il

²¹¹ “*Inventarão uma Medeia vendedora de fruta, outra casada com um fabricante de armamento, uma terceira toxicodependente à beira do fim. O Ministro, já se vê, sorrirá a todas elas, anunciando o estabelecimento de novos critérios para a atribuição dos subsídios à produção teatral*”.

²¹² Psicanalista, letterata e docente universitaria. Sousa da Silva 2015, p. 29 nota 21 ne fornisce un profilo professionale, privo purtroppo delle coordinate biografiche fondamentali.

²¹³ La sua fisionomia non è mai descritta.

²¹⁴ Consta di circa cinquecento parole in tutto.

²¹⁵ Le schermaglie ricordano quelle tra Medea e Melana in H. Correia (v. *supra* I.11).

disgusto della Vecchia. Si odono ancora spari e persino l'esplosione di una granata (p. 121). Quando la Donna afferma di riconoscere la voce della Giovane, appare un Coro femminile che, senza interagire con i personaggi²¹⁶, recita versi o parafrasi della *Medea* euripidea (pp. 122-4), quasi tutti incoerenti tra loro, anche se si identifica chiaramente la sequenza del dialogo tra la protagonista e Creonte (*Med.*, episodio I, 271-354). Frequente è la replica a distanza dei passi; per es., i versi 223-6²¹⁷ e 535-7²¹⁸ dell'archetipo sono parafrasati; i versi 166-7²¹⁹, 222²²⁰, 230-1²²¹ sono ripetuti. Le battute del Coro corrispondono al lento riemergere in Medea della memoria e della coscienza di sé: la fase critica è visualizzata nella SCENA 4, interamente mimica, in cui Medea vorrebbe parlare al pubblico ma fallisce. Nella SCENA 5, mentre Medea proferisce tra sé *Med.*, parodo, 166-7, la Vecchia riconosce la voce della Giovane, che ritiene impossibile si trovi ancora in vita (frattanto, la Giovane spiega gli spari e le esplosioni come effetti dell'"immolazione" o "mattanza" dei figli di Medea, che non abbisognano più della madre e si uccidono trascinando con sé quanti innocenti possono: pp. 125 e 130). La Vecchia e la Giovane, che intende vendicarsi (p. 129), ingaggiano un' *àmilla lògōn* sulle vicende recenti, riformulando argomenti classici: per la Giovane, la ferina rivale – qualificata come "vecchia" (p. 127 ss.) – si serviva della stregoneria per ammaliare il suo "marinaio" (anche la fuga a bordo del carro del sole è addebitata a "feitiçaria": p. 128); inoltre, "barbara" e "selvaggia" era stata accolta nel mondo civile (p. 127); la "vecchia leonessa"²²² sdentata ma dagli artigli affilati avrebbe potuto rivalersi sul marito o su colui che la espelleva, anziché sui figli o su di lei. La Vecchia, dopo avere ribadito che la padrona nulla ricorda, ribatte che l'"uomo" era un debole (anche in quanto tale: p. 128) e a Medea per la sua diversità toccavano continue umiliazioni (nella contesa trova spazio anche un'enfatica componente carnale: *ibid.*); quanto ai figli, la padrona non voleva abbandonarli alla mercé del nemico (p. 129)²²³. Respingendo entrambe la Vecchia, che generosamente assume le difese della padrona, la Giovane e la Donna (di nuovo in possesso della memoria) si fronteggiano (Scena 6, p. 133); la Giovane, scoperto il volto per mostrarne le cicatrici, esige che la Donna ammetta i propri crimini, ora che non le rimane nulla; la Donna però la smentisce: le resta il "bene più prezioso", Medea (p. 134).

Se la riconquista dell'identità individuale di Medea, suggellata dalla riappropriazione del nome nel finale al termine di una lunga anamnesi, è probabilmente il motivo portante del dramma, occorre riconoscere che il testo presenta considerevoli oscurità, bisognose di un'analisi puntuale anche dopo il pregevole lavoro di Silva 2015. Bastino due esempi: quale senso attribuire al cane che Glauce trasporta con sé? Silva 2015, p. 90 suggerisce interrogativamente che possa trattarsi di un riferimento a Ecate (la dea alla quale Medea è più devota: Eur. *Med.*, episodio I, 395-7), alla quale si sacrificavano appunto animali del genere; tuttavia, se sul piano antropologico il dato è pertinente, su quello drammatico non trova logica giustificazione. Io penserei piuttosto a un simbolo mortuario, consentaneo all'incerto statuto vitale del personaggio (a proposito dell'animale, la Giovane dice alla Vecchia che è *anima che trascina con sé*: 5, p. 127²²⁴). Ancora più misterioso, e sconcertante, è l'assimilazione dei fanatici *kamikaze* ai figli di Medea, inesplicabile nell'economia del testo.

²¹⁶ La circostanza rende possibile il reimpiego delle tre attrici in funzione corale.

²¹⁷ "Entretanto, mesmo um grego não pode ferir seus concidadãos; e o que me aconteceu, me dilacerou a alma e ultrapassou todo limite da ofensa".

²¹⁸ "Deves agradecer por viver em solo grego. Não te devo nada. Tua recompensa é viver em meio à civilização. Reconhece, mulher, a força dos poderosos e livra-te de teu orgulho".

²¹⁹ "Oh, meu pai, cidadela que eu abandonei depois de ter assassinado vergonhosamente meu irmão".

²²⁰ "Um estrangeiro deve se conformar".

²²¹ "De tudo que é vivo, são as mulheres a gente mais miserável".

²²² Per il motivo v. *supra* le note 61 e 203.

²²³ Per il "motivo corinzio" v. *supra* la nota 185.

²²⁴ "É minha alma que arrasto comigo".

APPENDICE I

JIM MAGNUSON, *African Medea*, in: *New American Plays*, Robert Willoughby Corrigan & William M. Hoffman (eds.), vol. 4, Hill and Wang, New York 1971, pp. 151-190

La *Medea* in due Atti di Magnuson (Madison, Wisconsin, 24 agosto 1941) debuttò con strepitoso successo a New York nel 1968, con la regia di Mikal Whitaker²²⁵. Giasone e Medea conservano i nomi classici; i figli sono anonimi, come in Euripide; Creonte assume il nome pseudo-portoghese del Governatore (*Governor*) Barretto (si tratta con ogni evidenza di un italianismo); Egeo diviene Adago. Con loro agiscono una Nutrice (*Nurse*), un Precettore (*Tutor*), un Mendicante (*Beggar*) e un Soldato disertore (*Soldier*), nelle funzioni di nunzio. Assai rilevanti gli interventi del Coro di povere donne africane; sono presenti anche, quali semplici comparse, Danzatori e Musicisti.

Il dramma è ambientato nel primo Ottocento in una grande città africana della costa occidentale (presumibilmente in Angola, dunque, data la provenienza dei dominatori), presso la villa di Giasone e Medea; il rispetto dell'unità di tempo dipende dall'aderenza del dramma all'impianto euripideo (anzi, il testo presuppone una continua comparazione con il modello, di cui ripercorre nel complesso la trama con scarti sempre significativi).

ATTO I (pp. 155-75)

Giasone, mercante di schiavi e d'avorio e saccheggiatore di villaggi, è in procinto di contrarre un matrimonio cristiano (dunque legittimo) con Cecilia, figlia del governatore Barretto²²⁶. La festività della scena proemiale però è turbata dalla fosca testimonianza di un Mendicante cieco dalla nascita e monco di un braccio sulla ferocia dei padroni bianchi (all'uomo era stata inflitta una mutilazione quale punizione esemplare per avere rubato cibo da una cucina). Il Mendicante profetizza una rivoluzione imminente. Mentre Medea tradita da Giasone si dispera all'interno della villa (come confida al Coro, la Nutrice teme che odi persino i propri figli: p. 158), entra in scena il Precettore domestico, il negro Ndala (cfr. p. 158) con i due pupilli, ai quali insegna la matematica prima delle leggende africane, per quanto queste siano da loro sommamente gradite; ciò nonostante, per la seconda materia ("*foolish tales*") Ndala viene redarguito dalla Nutrice (p. 159). Il Precettore peraltro desidera evitare che i bimbi, "*African children*", crescano come pallidi gentiluomini portoghesi dalle scarpe infiocchettate. È ancora lui a introdurre il motivo del bando che Barretto vuole emanare contro Medea e i figli di lei (p. 160). Dalla conversazione con la Nutrice emerge che Ndala ha surrogato Giasone nel ruolo paterno, con viva sensibilità. Intanto Medea geme dall'interno della casa; il Coro accorre nel suo consueto ruolo consolatorio, del resto esplicitato, esprimendo solidarietà etnica ("*when a black woman grieves, it hurts us also*": p. 161; cfr. p. 163: "*Don't think that you are alone, Medea. We are black women too*"). Medea invoca Nyame, divinità solare, per trovare una liberazione nella morte e per far ricadere il dolore sui suoi nemici (p. 161), mentre il Coro evangelizzato la invita alla misericordia e manifesta compassione nella sua preghiera al Dio cristiano ("*Lord, do not listen to the poor woman's prayer*"). Medea, "*great sorceress*" (p. 161), maestra di molti incantesimi e curatrice di malattie, proviene da una tribù selvaggia molto lontana dal Congo, della quale osa vantarsi, diversamente dal Coro (p. 162)²²⁷. Medea si strugge altresì per il disonore che ha arrecato al padre, da lei assassinato come il fratello (p. 163), e al suo popolo, rubando il Vello d'oro per amore di un traditore (p. 162), "*come una lama d'oro*" ("*like a golden blade*": p. 163). D'altra parte, il Coro (p. 162) documenta l'ambivalenza dei poteri magici di Medea: ella ha ringiovanito Esone, il padre di Giasone; è

²²⁵ V. Wetmore Jr. 2003, p. 150.

²²⁶ La situazione riproduce dunque quella di Seneca, dove l'unione non è ancora sancita, sicché Medea a un certo punto (524) propone a Giasone di fuggire assieme a lei.

²²⁷ Il Coro è solidale con la padrona, ma ha subito l'alienazione identitaria contro cui quella protesta.

anche una guaritrice²²⁸. Il suo popolo è selvaggio, eppure portatore di una saggezza che il Coro non possiede. Entra in scena il Governatore, per esiliare la “strega” Medea con i figli; della principessa nera non teme solo le arti magiche, ma anche la popolarità, che potrebbe scatenare una sommossa (con il suo comportamento infatti ella fornisce agli umili “*idee*”: pp. 164-5)²²⁹. Alla fine Barretto concede anche il classico rinvio di un giorno, dopo che Medea l’ha supplicato di ucciderla, in quanto costante minaccia per lui. Barretto circostanzia la sua clemenza dicendo di non essere verso i neri, in quanto portoghese, così crudele e barbarico come gli Inglesi (in tal modo Magnuson chiama in causa provocatoriamente anche il colonialismo anglosassone). Dopo l’abbozzamento con il governatore, Medea rivela al Coro che intende uccidere Giasone, Cecilia e Barretto stesso (p. 167). Dopo l’abbozzamento con Barretto, Medea rivela al Coro che intende uccidere Giasone, Cecilia e Barretto stesso. Appena prima che entri in scena Giasone (I dialogo: p. 168 ss.), la Nutrice ordina al Coro di andare a chiamare Adago, l’estrema speranza (in tal modo l’apparizione del personaggio risulta ben motivata). Giasone rimprovera a Medea che l’atteggiamento aggressivo assunto verso il Governatore ha pregiudicato la possibilità per lui di tenere i figli con sé al fine di assicurare loro la più raffinata educazione europea e ogni beneficio, una volta divenuto governatore; colpita dalla sua impudenza, Medea gli rinfaccia i crimini commessi per favorirlo (ha ingannato il padre e pugnalato il fratello), la dedizione delle cure dei suoi stati febbrili²³⁰ e l’amore che un tempo li univa (p. 169). Medea si sente mutilata nello spirito da Giasone, come presso il suo popolo si fa ritualmente ai cadaveri dei bambini perché non tornino indietro a tormentare il villaggio (Magnuson allude al *maschalismos* greco). Gli argomenti di Giasone sono per il resto affini a quelli euripidei²³¹. Con il riferimento alle leggi, Giasone implica la necessità personale di ripristinare la legalità ponendo fine alla fase anomica e destabilizzante dell’impresa argonautica. Uscito Giasone, al quale ha negato di vedere i figli, Medea cova nel suo odio autodistruttivo oscuri disegni di vendetta; da parte sua il Coro prega Dio (“*Lord*”) di salvarlo dall’incubo che domina la “*leonessa ferita*” (p. 171)²³². Entra Adago (p. 171), sovrano del popolo Mbamba e vecchio amico di Medea; la sua presenza è annunciata per disseminazione nel corso del dialogo, con connotazioni positive di uomo pietoso. Il testo segue da vicino quello euripideo, ma l’autore americano attribuisce ad Adago l’iniziativa dell’incontro, motivato dall’abilità ermeneutica dell’eroina circa il responso sacerdotale sulla sterilità²³³ (si riscontra qui il vizio opposto a quello imputato a Euripide da Aristotele, *Poet.* 25, 1461 b: una sovrabbondanza causale nella dinamica fattuale, se si pensa alla missione prima affidata al Coro). Adago, inoltre, è convenuto alle nuove nozze di Giasone, unico nero tra gli ospiti di Barretto (cfr. p. 168). Adago promette aiuto a Medea, ma poiché nessuno può dirsi al sicuro in Africa, provvederà a trasportare l’amica in una terra al di là dell’oceano dove potrà trovare sicurezza e libertà (con ovvia allusione agli Stati Uniti). Il Coro esorta Medea a non lasciarsi sopraffare dalle “*vipere*” che albergano nei suoi pensieri, ma lei, pur riconoscendone la saggezza, lo raggira con sinistra e malcelata ironia, dichiarandosi pronta ad offrire un pegno del suo amore e del suo perdono: un tesoro etnico che nessun gioielliere portoghese potrebbe riprodurre. Attraverso il Precettore, dispone che siano i figli a offrire il presente alla “*pallida e bionda*” Cecilia²³⁴.

²²⁸ Medea ringiovanisce Esone nei *Nostoi* attribuiti ad Agia di Trezene (fr. 7 *PEG*; cfr. *schol.* Ar. *Eq.* 1321) e anche Giasone in *Ferecide* (3 *F.Gr.Hist.* 113) e in Simonide (fr. 558 Page fr. 43/548 *PMG*).

²²⁹ Si ha qui una rimodulazione in chiave politica della relazione tra Medea e i Corinzi.

²³⁰ Cfr. H-R. Lenormand, *Asie*, Atto I, pp. 49-50.

²³¹ Non per un nuovo amore egli contrae il nuovo matrimonio, ma per ambizione al potere e alla sicurezza economica e sociale (nel riferimento ai “*nemici*” che da ogni lato lo circondano si può forse scorgere una reminiscenza senecana: cfr. *Med.* 255 ss., 415 *et al.*). Presto la conquista del Vello d’oro aveva perduto senso; la libertà è più sacra dell’amore (p. 170); non essendo un uomo malvagio, avrebbe adoperato il suo potere a vantaggio non solo proprio, ma anche dei figli e di Medea stessa; infine, Medea grazie a lui ha potuto scoprire l’ordine, la legge e la raffinatezza della cultura europea; e di questo lei non lo ha mai ringraziato.

²³² Medea si paragona a un leopardo pronto ad azzannare la preda (p. 168).

²³³ L’interprete designato dal personaggio euripideo, almeno in un primo tempo, è invece Pitteo (episodio III, 683).

²³⁴ Gli epiteti naturalmente non sono esornativi: cfr. gli epici *λευκώλενος* e *ξανθός*.

ATTO II (pp. 176-90)

Anche in questo caso lo sviluppo dell'azione segue da presso quello euripideo, ma Medea prega il dio del sole Nyame di caricare i doni dell'energia profanata del sacro Vello d'oro; il dialogo del secondo incontro con Giasone (p. 177 ss.) è articolato con la partecipazione del Precettore, che vorrebbe allontanare i suoi pupilli da un ambiente ormai insidioso (“motivo corinzio”). Ora i bimbi si mostrano timidi e disorientati verso il padre, a lungo supplito dal maestro; Giasone vagheggia di farli educare a Lisbona o Parigi, dopo avere immaginato erroneamente che desiderino seguire le sue orme di mercante d'avorio; una proiezione assurda, osserva con deferente reticenza il Precettore, in quanto i fanciulli sono mulatti e dunque andranno incontro a discriminazioni; assurda anche per il fatto che i figli sono destinati all'esilio, come ribatte Medea (p. 178). A questo punto l'incarico che Medea affida ai figli acquista una naturale motivazione: recando i doni, saranno i piccoli a supplicare Cecilia di intercedere per loro presso Creonte affinché siano risparmiati dall'esilio. Il Coro incalza Medea, prima che questa rientri in casa, perché desista dal proposito (“*You can't drive spears through your own womb!*”: forse un'eco senecana – cfr. *Med.* 1012-3 –, tanto più in prossimità di *rage*, affine al tipico *furor* della tragedia latina), poi esterna la propria paura per i bagliori sinistri e il suono dei tamburi percepiti per tutta la città²³⁵. Rientrato in scena trafelato, il Mendicante conferma che nella città è in corso una sollevazione violenta degli schiavi contro i padroni; la villa del governatore però non è stata attaccata.²³⁶ La Nutrice ritorna con i due bambini; Cecilia ha accolto di buon animo i doni di Medea, che ha subito riposto in un baule; e ha graziato i piccoli latori²³⁷. Medea si sente giocata dagli dèi (p. 183). La truce allocuzione monologica ai figli e alla ripugnante alterità che hanno contratto ai suoi occhi per via del padre si sostanzia di felice ambiguità nella battuta “*I want no whiteness*”, dove “candore”, come in italiano, vale “bianchezza” e “innocenza” (*ibid.*). Giunge in scena precipitosamente un Soldato disertore, già al servizio di Giasone, per esortare Medea alla fuga, dopo la morte da lei causata a Cecilia e a Barretto durante la cerimonia (p. 185). Medea però, nonostante l'autorevole perorazione della Nutrice, non è ancora sazia di vendetta, in quanto “*le catene dello schiavo sono infinite, da spezzare e spezzare ancora*” (p. 186; qui forse la saldatura tra il motivo della vendetta e quello libertario non è perfetta). Mentre il Coro prega Gesù per la salvezza propria e dei figli della padrona e alla fine non disdegna l'invocazione ancestrale di Nyame (ritrovando un punto di contatto con Medea: pp. 187-8)²³⁸, Medea raziocina convulsamente sul compimento del suo disegno, oscillando tra affetto viscerale e lucido calcolo esistenziale; non essendo più tempo di preghiere missionarie e profilandosi inevitabile la morte dei figli (“motivo corinzio”), altrimenti condannati all'identità e al destino dei mulatti se sopravvivenuti, decide di sopprimerli lei stessa (p. 187). Dopo che Medea ha eseguito la terribile sentenza, entra in scena Giasone imbracciando un fucile; abbandonato dai suoi soldati, cerca la prima compagna per vendicarsi e i figli per salvarli dal linciaggio del popolo. Il Coro non esita ad attribuire a Giasone la colpa degli eventi (p. 188). Scorgendo la Nutrice in lacrime, Giasone ipotizza in un primo momento la giusta morte di Medea, poi apprende con incredulo sbigottimento la verità. Medea appare

²³⁵ Il Coro enuncia il quietismo sottoproletario della propria condizione servile e ammette di non comprendere le ragioni di una lotta che parimenti non sembra garantire la libertà. Benché formalmente indipendente all'indomani del crollo dell'*Estado Novo*, dall'11 novembre 1975, l'Angola ha sofferto di una spaventosa instabilità politica fino all'inizio di questo secolo.

²³⁶ Il Coro e il Precettore mettono in relazione la sommossa con *omina* dell'ambiente naturale. Con allusione a Medea, il secondo ricorda una leggenda per la quale i leoni spinti dalla fame avrebbero trasformato la più giovane femmina del branco in una donna, che divenuta sposa avrebbe strappato il cuore al coniuge e avrebbe quindi portato carne al suo branco.

²³⁷ Magnuson (Atto II, p. 183) corregge Euripide secondo lo stesso spirito razionalistico dell'Ateniese: la Nutrice argomenta che non sarebbe stato ragionevole che Cecilia indossasse la veste offertale da Medea proprio il giorno delle nozze, come la padrona si aspettava.

²³⁸ Nella *Medea* euripidea (stasimo V, 1251 ss.) il Coro prega la Terra e il Sole.

sulla soglia di casa (non sul tetto), con le mani insanguinate; mette in guardia sarcasticamente il nuovo governatore dall'insurrezione e lo invita a leccare dalle sue mani il sangue del fratello e dei figli, "preziosissimo vino" (p. 189). Dichiaratasi magicamente invulnerabile alle pallottole di Giasone e contando sulla protezione di due serpi velenose appostate sulla soglia (per naturalizzazione dell'esodo di Euripide), Medea spalanca le porte di casa per esibire i cadaveri dei due figli, che ha assicurato al Vello d'oro. Il finale si scosta da quello classico almeno per i punti seguenti: Medea valorizza il versante amoroso del tradimento di Giasone, presente ma non centrale nell'archetipo (p. 190); mentre Medea se ne andrà con gli spiriti della notte, Giasone per imposizione della donna seppellirà invece dei figli due piccole salme straniere tra quelle degli schiavi a lui appartenuti (la vicenda si dilata dal piano familiare a quello sociale); infine, il Coro si diffonde in funesti presagi sul proprio destino *in loco* e su quello di Medea, pur diretta alla terra promessa (p. 190).

Ritengo infine doveroso accennare – anche in questa sede – all'imponente dibattito ideologico che le riscritture del mito di Medea in chiave (post)coloniale alimentano: benché afferiscano essenzialmente all'antropologia e alla comunicazione interculturale, alla sociologia, alla politologia e alla psicologia, le posizioni ipotizzano la stessa valutazione critica del fatto letterario nella misura in cui ne contestano l'autonomia dai referenti oggettivi. La storia della principessa della Colchide e del greco Giasone è divenuta soprattutto nel Novecento un paradigma della conflittualità irriducibile tra sistemi di senso incompatibili, comunque li si intenda (rapporti uomo-donna, civiltà-barbarie, razionale-irrazionale ecc.), anche al di là delle intenzioni dell'autore. Medea è donna, apolide (ἄπολις: v. 255), esule (vv. 438 e 1024: φονιάς; nell'*Etymologicum Magnum* (s.v. Ἀλῆτις) Medea assume l'epiteto di "Errante" (cfr. *Exul*), βάρβαρος (vv. 256, 536 ss., 1330), σοφή (sapiente e maga: cfr. vv. 303, 384-5), divinità (esodo)²³⁹. Nelle riscritture in generale la fase iniziale è caratterizzata da un'ambigua solidarietà tra gli amanti, alimentata da una passione che maschera le motivazioni più profonde e i rapporti di forza che si producono nei singoli contesti; a tale fase subentra la crescente consapevolezza che il mondo di Giasone e quello di Medea non possono coesistere su un piano paritario e di reciproca indipendenza, ma ognuno nel proprio spazio-tempo naturale tende fatalmente a sovrastare e assoggettare l'altro. Lo schema a dittico della *fabula* è già perfettamente deducibile dall'archetipo euripideo, dove il secondo membro (quello drammatizzato), una volta invertitasi la polarità dei rapporti di forza costituitisi nel primo con il variare degli scenari spazio-temporali e culturali, sancisce la mancanza di reciprocità tra i due personaggi: all'abnegazione di Medea ausiliatrice di Giasone nella Colchide corrisponde l'egocentrismo di Giasone in terra greca. La tragedia scaturisce proprio da tale asimmetria. Lo schema è naturalmente suscettibile di ulteriori articolazioni e contrae di volta in volta specifiche coloriture tematiche e ideologiche (erotico-sentimentali, sociopolitiche e antropologiche). Per esempio, Medea può esprimere il diritto alla diversità (una diversità ancestrale) e la resistenza all'assimilazionismo del conquistatore / colonizzatore, ma anche il lato oscuro e complementare del razionalista borghese Giasone, come nella geniale rilettura cinematografica di P. P. Pasolini. Mi preme però soprattutto di osservare che le prospettive teoriche degli autori possono variare moltissimo, fino a contrapporsi polemicamente. Se per es. la ricerca *imagologica*²⁴⁰ verte sulle rappresentazioni delle identità collettive (etniche, nazionali ecc.) da un punto di vista scientifico, che dunque presume neutro, secondo le correnti *essenzialiste* nessuno – nemmeno gli accademici – può prescindere dall'*humus* etnico-culturale o addirittura razziale di appartenenza; pertanto esse negano categoricamente la neutralità della ricerca in questo campo. Il modello essenzialista può essere ricollegato alle tesi sostenute negli anni Trenta e Quaranta del secolo scorso dal poeta senegalese Léopold Sédar Senghor, poi presidente del Senegal per due decenni dal 1960 al 1980, esponente del movimento della

²³⁹ Erodoto 8, 144 offre la prima formulazione di un'identità panellenica (cfr. per es. Bearzot 2012, p. 13).

²⁴⁰ Sulla prospettiva *imagologica* v. Moll 2002; Neri 2002; Franco 2016, p. 178 ss.

Négritude e curatore di una celebre *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache*²⁴¹ (1948) prefata da Jean-Paul Sartre (*Orphée noir*): la razza negra per lui è non inferiore, ma radicalmente diversa da quella bianca, essendo l'anima negra più intuitivo-emotiva che razionale, portata al ritmo ecc. Il modello della creolizzazione culturale (diverso dal meticcio, perché si tratta di un'ibridazione tra culture percepite come paritarie), invece, sostenuto per es. dal martinicano Édouard Glissant e in Italia da Armando Gnisci²⁴², propugna appunto la *contaminatio*: se superiamo tutte le frontiere, le differenze spariranno, una volta divenuta plurale l'identità stessa (la cui radice per Glissant diventerebbe così simile a un rizoma, mentre ora prevale l'idea della radice a fittone, come quella della carota)²⁴³. Ma ci si può chiedere quanto sia praticabile tale soluzione, visto che l'umanità non è mai pervenuta a un'unica cultura mondiale²⁴⁴ e considerato che la creolizzazione non è pianificabile, come ammette lo stesso Glissant; inoltre, se concepiamo tutte le culture come equivalenti incorriamo nel problema denunciato da Souad Sbai, *L'inganno. Vittime del multiculturalismo*, Cantagalli, Siena 2010 e dal prefatore Gaetano Quagliariello: "in nome di una tolleranza astratta e di un concetto di equivalenza delle culture che si decontestualizza fino a smentire i suoi ancoraggi storici, si finisce per restare disarmati al cospetto di pratiche che negano l'eguaglianza, la dignità della donna, i diritti del minore" (Quagliariello 2010, p. 13).

²⁴¹ Collega di Senghor era il martinicano Aimé Césaire (1913-2008), che nel 1969 pubblicò *Une tempête. Adaptation de la Tempête de Shakespeare pour un théâtre nègre* ("Ariele è uno schiavo mulatto simbolo della tradizione europea trapiantata oltremare, mentre Calibano è lo schiavo negro simbolo dei popoli oppressi": Ruchti 1995, p. 151). *La Tempesta* è una sorta di archetipo della letteratura coloniale. Per il nome della madre di Calibano, la maga Sykorax come legato alla Colchide di Medea, appartenente alla tribù dei Coraxi secondo le *Mythologiae* di Natale Conti, v. Coronato 2008, p. 100 nota 41.

²⁴² V. per es. Gnisci 2003.

²⁴³ "Il modello del meticcio rappresenta (...) un'alternativa a quello della reciprocità dialettica tra identità e alterità" (Moll 2002, p. 198).

²⁴⁴ Anzi, la creolizzazione resta un fenomeno tutto sommato circoscritto ai Caraibi e all'America latina. Oltre al sincretismo religioso, prodotto spontaneo della storia, si pensi al celeberrimo *Manifesto antropofago* (1928) di Oswald de Andrade, di cui riporto l'incipit: "Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente. Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz. Tupi, or not tupi that is the question. Contra todas as catequeses. E contra a mãe dos Gracos. Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropofago. Tupy or not Tupy, that is the question" (*Revista de Antropofagia*, Ano 1, n. 1, maio de 1928) < <http://www.tanto.com.br/manifestoantropofago.htm> > (ultimo accesso: 29 agosto 2017).

II. CICLO TEBANO (21 opere)

Portogallo

António Sérgio	<i>Antígona</i>	1930	Nel 1958 viene pubblicato un rifacimento parziale.
Júlio Dantas	<i>Antígona</i>	1946	
João de Castro Osório	<i>A Trilogia de Édipo (A Esfinge, Jocasta, Antígona)</i>	1954	Trilogia composta nel 1944. Cfr. il ciclo troiano.
António Pedro	<i>Antígona. Glosa Nova da Tragédia de Sóphocles</i>	1957	Dramma composto nel 1954.
Natália Correia	<i>O Progresso de Édipo</i>	1957	
Mário Sacramento	<i>Antígona. Ensaio dramático</i>	1958	
Bernardo Santareno	<i>António Marinheiro. O Édipo de Alfama</i>	1960	
Fernando Ribeiro Teles	<i>A Herança de Édipo</i>	s. d. (ca. 1970)	Dattiloscritto.
Hélia Correia	<i>Perdição. Exercício sobre Antígona</i>	1991	Cfr. il ciclo argonautico e il ciclo troiano.
Fonseca Lobo	<i>As Suplicantes</i>	1991	Cfr. il ciclo troiano.
Eduarda Dionísio	<i>Antes que a noite venha</i>	1992	Cfr. il ciclo argonautico.
Nuno Júdice	<i>Flores de Estufa</i>	1993	
Armando Nascimento Rosa	<i>Um Édipo – O drama ocultado</i>	2002-3	
Armando Nascimento Rosa	<i>Antígona Gelada</i>	2008	

Brasile

Jorge Andrade	<i>Pedreira das Almas</i>	1957 (poi 1970)	
Dias Gomes	<i>O Pagador de Promessas</i>	1960	
Carlos Henrique Escobar	<i>Antígone - América</i>	1962	Cfr. il ciclo tebano e il ciclo troiano.
Jorge Andrade	<i>As Confrarias</i>	1969 (poi 1970)	
Edmundo de Novaes Gomes	<i>Jocasta Tirana</i>	2006	
Pedro de Senna	<i>Tragédia de Ismene, princesa de Tebas</i>	2006, 2013	
Rodrigo Estramanho de Almeida	<i>Maria das Almas</i>	2014	

II.1. ANTÓNIO SÉRGIO, *Antígona (Drama em três actos)*, Edição da República, Porto 1930

Il dramma capostipite delle Antigoni portoghesi novecentesche fu composto a Parigi nel 1930 da António Sérgio de Sousa (Damão, India, 3 settembre 1883; Lisbona, 24 gennaio 1969), filosofo, pedagogista²⁴⁵, storico, fondatore di riviste e direttore editoriale²⁴⁶, politico militante²⁴⁷, oggi concordemente annoverato tra i numi tutelari della cultura democratica affermatasi sulle rovine del regime salazarista²⁴⁸. Per comprendere il senso del dramma, che è insieme “*studio sociale in forma dialogica*” (“*estudo social em forma dialogada*”)²⁴⁹ e bilancio personale di un’esperienza intellettuale e politica, è indispensabile considerare la tormentata storia della Prima Repubblica portoghese, che – nata il 5 ottobre 1910²⁵⁰ in un clima assai precario – presto si deteriorò a causa della turbolenza dell’esercito, della corruzione del Partito Democratico al potere, dell’irriducibile conflittualità tra le forze in gioco (*in primis* nazionalisti, socialisti, monarchici, oltre naturalmente ai democratici ecc.) e infine del coinvolgimento del Paese nella Prima guerra mondiale. Compreso lucidamente dell’estrema gravità della crisi, Sérgio tra il 1923 e il 1925 accettò persino l’idea di una “*Ditadura de Reforma*”²⁵¹, ossia di un governo autoritario di transizione, orientato a promuovere gli interessi superiori della nazione, sull’esempio della dittatura appena instaurata in Spagna dal generale Miguel Primo de Rivera (che in *Antígona* sarebbe stato adombrato nel personaggio di Lisandro di Orcoménia)²⁵². Come in Spagna, anche in Portogallo il disfaccimento dello Stato di diritto accrebbe a dismisura il potere dei militari che, sempre più compromesso con l’autorità civile, si scatenò nella rivolta di Braga (28 maggio 1926) capeggiata da Manuel de Oliveira Gomes da Costa, subito dopo in quella di Lisbona, promossa dall’ammiraglio José Mendes Cabeçadas (che aveva già avuto un ruolo nel colpo di stato del 1910), e in altre sollevazioni concertate nelle città principali del Paese. Un frenetico avvicendamento alla Presidenza della Repubblica e alla Presidenza del Consiglio, cariche per alcuni anni ricoperte congiuntamente, scandì l’involutione dello Stato verso la dittatura: il moderato Cabeçadas, eletto il 31 maggio 1926, già il 17 giugno dello stesso anno fu destituito da Gomes da Costa, il quale a sua volta il 9 luglio 1926 soccombette politicamente al generale António Oscar de Fragoso Carmona (riconoscibile nel Creonte di *Antígona*)²⁵³. Ormai costretto a fuggire all’estero (in Spagna²⁵⁴, poi in Francia) nel gennaio del 1927, Sérgio aderì alla *Liga de Defesa da República*, altrimenti nota come *Liga de Paris*, dal nome della città in cui andavano riparando e riorganizzando la lotta molti dissidenti politici, tra i quali lo stesso Sérgio²⁵⁵, mentre il regime

²⁴⁵ Per un inquadramento dell’autore e un esame più ampi della sua opera v. Sérgio 2014².

²⁴⁶ Varò per es. *Pela Grei* (ossia *Per il popolo*: 1918) e curò la prima edizione della *Grande Enciclopédia Luso-Brasileira* (1936).

²⁴⁷ Fu tra l’altro Ministro dell’Istruzione Pubblica dal 18 dicembre 1923 al 28 febbraio 1924, nel governo Álvaro de Castro.

²⁴⁸ Ad attestare la levatura intellettuale e morale di Sérgio valga per tutti l’autorevole tributo di Mário Soares, Presidente della Repubblica Portoghese per due mandati (1986-96), che ravvisa in lui il maestro della propria generazione e “*il grande rinnovatore della cultura portoghese del XX secolo*” (v. Soares 1974, p. 29).

²⁴⁹ A. Sérgio, *A Antígona de António Sérgio e os mocinhos da Acção de Coimbra*, in: *Seara Nova*, 243 (19 marzo 1931), p. 46.

²⁵⁰ Il re, Manuel II, era fuggito dal Paese in seguito a un colpo di Stato militare. Sul periodo storico v. Saraiva 2004, p. 309 ss.; Albanese 2016, *passim*.

²⁵¹ V. Morais 2001 a, pp. 14-5.

²⁵² Per l’identificazione v. Morais 2001 a, p. 33. *Antígona* documenta onestamente, tra l’altro, ripensamenti e disillusioni personali dell’autore. Così, il fatto che il tirannico Creonte parli di Lisandro di Orcoménia come di un alleato affidabile (Atto I, Scena 7) dimostra chiaramente che Sérgio si era ricreduto su Primo de Rivera. Probabilmente non è estranea alla gestazione stessa di *Antígona* la circostanza che il generale, ormai abbandonato dal re Alfonso XIII e da tanti altri sostenitori, si era esiliato proprio a Parigi nel 1930 (vi morì il 16 marzo di quell’anno).

²⁵³ L’investitura ufficiale avvenne il 16 novembre 1926. Carmona mantenne ininterrottamente la più alta carica fino alla morte (18 aprile 1951).

²⁵⁴ V. Morais 2001 a, p. 17.

²⁵⁵ V. in proposito Clímaco 1995.

militare si assestava e al fianco di Carmona sorgeva l'astro di António de Oliveira Salazar, in qualità di Ministro delle Finanze (dal 27 aprile 1928) e poi di Presidente del Consiglio (dal 5 luglio del 1932): il principale ideatore e artefice dell'*Estado Novo*, un sistema autoritario destinato a durare un quarantennio. Lontano dalla patria e immerso nella temperie incomparabile della intellettualità parigina, Sérgio compose la sua *Antígona* la quale, giunta fortunatamente in Portogallo, fu pubblicata alla fine del 1930, per circolare ben presto in clandestinità in seguito alla furibonda reazione del giornale filogovernativo *Acção* (v. *infra* in questo capitolo). Solo nell'aprile del 1933 Sérgio poté rientrare in Portogallo, grazie a un'amnistia, ma non ancora stabilmente²⁵⁶. Nel 1958, partecipe delle forti aspettative democratiche legate alla candidatura del generale Humberto Delgado alla Presidenza della Repubblica²⁵⁷, Sérgio sotto il titolo *Pátio das comédias, das palestras e das pregações – Jornada sexta*²⁵⁸ (Inquérito, Lisboa) pubblicò una nuova versione delle Scene 1, 2 e 3 dell'Atto I del dramma, in cui l'impianto decisamente metateatrale, con l'interlocuzione tra l'Attore (*Actor*) e l'Uditore (*Ouvinte*), rispondeva a un bisogno autoesegetico²⁵⁹ (in ultima analisi, nella Scena 3 del frammento Antigone è dichiarata kantiana e cristiana). Sérgio poté assistere alla fine politica di Salazar, sostituito il 27 settembre 1968 da Marcelo José das Neves Alves Caetano²⁶⁰, ma non riuscì a vedere l'alba della liberazione: la dittatura cadde solo il 25 aprile 1974, travolta dalla civilissima "Rivoluzione dei Garofani" (*Revolução dos Cravos*) che il nostro autore aveva tanto generosamente propiziato.

ANTÍGONA

Antígona testimonia del primato ideale che Sérgio accordava alla cultura umanistica²⁶¹. Si tratta fondamentalmente di un "manifesto de propaganda" o "manifesto-drama" (è evidente la connotazione

²⁵⁶ Cfr. per es. Mota 2008, p. 5.

²⁵⁷ Ancora una volta Sérgio, "instancabile cospiratore" (Soares 1974, p. 108 ss.), svolge un ruolo di primo piano nel sostenere la candidatura di Delgado.

²⁵⁸ Nell'Appendice dedicata al rifacimento del 1958 in Sérgio 2004², p. 179 nota 1 riconducevo il termine *pátio* all'"intento didattico e pedagogico dell'opera", pensando al *pátio de recreio* degli istituti scolastici; oggi preferisco spiegare il titolo come una diretta allusione alla compagnia teatrale dal nome *Pátio das Comédias* pianificata da António Pedro nel 1947 e al gruppo dei *Companheiros do Pátio das Comédias* effettivamente costituito da Pedro l'anno successivo, con Jorge de Sena, Luiz Francisco Rebello e altri: v. in proposito Matos Oliveira in Pedro 2001, pp. 13-5.

²⁵⁹ Il rifacimento modernista risente verosimilmente dell'*Antígona* di António Pedro (v. *infra* II. 4), che a sua volta conosceva il dramma sergiano nella versione integrale (cfr. António Pedro, *A Antígona de Júlio Dantas no Teatro Nacional*, in: *Mundo Literário*, 11 maggio 1946, riportata in Pedro 2001, p. 266); probabilmente al 1954 risale una lettera inedita di Pedro a Sérgio sulla difficoltà di rappresentare i drammi greci e sul recentissimo debutto, appunto, di *Antígona* (v. Mendes 2013, pp. 110-1). Alcuni anni fa Carlos Morais ha scoperto una versione inedita del dramma, databile approssimativamente al 1950 (v. Morais 2007 e Morais 2017). Il manoscritto sergiano è corredato di schizzi di scenografia e costumistica che sembrano funzionali a un allestimento scenico, evidentemente vagheggiato dall'autore contro la sua asserzione che *Antígona* non fosse un'opera drammatica (cfr. *infra* la nota 294). Oltre a queste integrazioni, l'analisi di Morais evidenzia ritocchi e riformulazioni mirati ad aggiornare la corrispondenza tra il dispositivo drammatico e una realtà sociopolitica alquanto mutata dai tempi della prima edizione (*ibid.*, p. 72 ss.). Ma perché qualche tempo dopo Sérgio decise di pubblicare non la nuova versione integrale, bensì il breve frammento del *Pátio*? Credo che una spiegazione si possa ricavare da quest'ultimo, in particolare dal dialogo tra l'Attore e l'Ascoltatore: il continuo adeguamento del testo all'evoluzione storica avrebbe troppo vincolato il dramma alla contingenza. I miti perdono di significanza quando legati al transeunte; il loro ruolo è infatti quello di illuminare la storia, necessariamente da un punto di vista impregiudicato. A riprova di ciò, si osservi che di fatto l'Antigone del *Pátio* non trasgredisce l'editto di Creonte: il suo etimo mitico per Sérgio non consiste in un'azione specifica, ma in un atteggiamento non conformista e in uno sguardo critico sul mondo. L'Antigone portoghese diviene così simbolo di una volontà e di un'intelligenza libere e incoercibili.

²⁶⁰ Il dittatore infatti non era più in grado di esercitare le funzioni di Presidente del Consiglio, dal momento che un incidente ne aveva ridotto irreparabilmente le facoltà mentali. Salazar morì il 27 luglio 1970.

²⁶¹ "Solo dai Greci, a mio parere, riceviamo lezioni che ci facciano salire – liberare, umanizzare, spiritualizzare, volare" ("Só dos Gregos, ao que me parece, recebemos lições que nos façam subir – libertar, humanizar, espiritualizar, voar"): António Sérgio, *O clássico na educação e o problema do latim* (1926), in: *Obras Completas – Ensaios II*, edição crítica

avanguardistica di tale definizione); ma anche, con formulazione solo apparentemente divergente, di un “*estudo social em forma dialogada*”²⁶². In realtà, in *Antígona* l’analisi rivela sempre la passione civile che la ispira; la ricognizione sociologica, scientificamente intesa, procede chiaramente da un’inderogabile istanza libertaria e si salda con una progettualità politica alternativa. Nel dramma sergiano il mito classico serve a dare forma esemplare a vicende storiche che si dimostrano suscettibili di proiezione universale; l’ipotesto sofocleo suggerisce all’autore figure, funzioni e correlazioni emblematiche, mentre la concreta situazione sociopolitica impone al sostrato letterario quanto di nuovo e irriducibile si è determinato storicamente; così, l’antica forma drammatica permette di pensare il presente, mentre la realtà attuale sostanzia e inverte quella forma. Su questa base distinguerei nel testo allegorico di Sérgio i livelli narrativi (e quindi dialettici) seguenti: 1) quello diagnostico ed eziologico, relativo alla situazione in atto (a ciò che è di fatto); 2) quello utopico-militante, dove si prescrive più o meno scopertamente una determinata posizione etica e politica e si prefigurano gli esiti di un’auspicata insurrezione popolare (ciò che *dovrà* essere); 3) quello prognostico, concernente gli scenari che potrebbero effettivamente delinearsi (ciò che *potrà* essere)²⁶³.

Il dramma, in prosa e versi (lo stile prosimetrico è uno dei suoi caratteri più originali), articolato in tre Atti, è affollato di personaggi, come lascia prevedere l’istanza sociologica di fondo. I principali sono quelli tratti dal mito sofocleo, tranne Euridice (del tutto assente): oltre alla protagonista eponima ritroviamo Creonte, Emone (*Hémon*), Ismene (*Isménia*), Tiresia (*Tirésias*), una Sentinella (*Sentinela*) e Messaggeri (*Mensageiros*). Ad essi si aggiungono comprimari di invenzione sergiana: Creusa (*Creúsa*), la nutrice (*aia*) di Ismene e Antigone; cinque Ufficiali; tre Pastori²⁶⁴; due Spie; un Cittadino; un Vecchio (non segnalato tra le *dramatis personae*) e un contorno di comparse (in qualche caso, però, fornite di battuta): altri Ufficiali, Soldati, la Guida di Tiresia, Flautiste. Quantunque alcuni nomi degli ufficiali di Creonte (per es. Ortabora ed Eutifrone) ricorrano anche nei dialoghi di Platone, come nota Morais²⁶⁵, e i personaggi sergiani così designati, come spesso nei dialoghi platonici, costituiscano drammatizzazioni del pensiero, non si ravvisano corrispondenze pertinenti con i loro omonimi antichi; invece, i nomi dei pastori attinti da Teocrito per le Scene 1 e 2 dell’Atto III risultano contestualmente motivati²⁶⁶. Quanto al Coro, se manca indubbiamente una formazione di tipo sofocleo²⁶⁷, si può però percepire un afflato corale nei gruppi omogenei del dramma; i militari, del resto, scambiano con Creonte battute che in Sofocle appartengono al dialogo tra il re e il Coro degli anziani di Tebe: cfr. Atto I, Scena 5 con Soph. *Ant.*, parodo, 160-1 (ed episodio I, 164-5); cfr. *ibid.*, Scena 7 con Soph. *Ant.*, episodio I, 213-4 (dove il Primo Ufficiale parla come il Corifeo). Del resto, in *Antígona* si esibiscono le sparse membra di un corpo sociale non rappresentabile, nel contesto della lotta intestina, come collettività unitaria e organica: la conflittualità interna al gruppo dei

orientada por Castelo Branco Chaves, Vitorino Magalhães Godinho, Rui Grácio e Joel Serrão, e organizada por Idalina Sá da Costa e Augusto Abelaira, Livraria Sá da Costa Editora, Lisboa, 1972, p. 121.

²⁶² Di un “*estudo social em forma de diálogo*” l’autore parla nell’articolo *A Antígona de António Sérgio e os mocinhos da Acção de Coimbra*, in *Seara Nova* 243 (19 marzo 1931), p. 46.

²⁶³ Non è assente nemmeno un fattore “trascendentale”, come dimostra, nel rifacimento del 1958, la seguente affermazione dell’Attore: “*La nostra tragedia si svolge sul piano dello spirito, senza una collocazione spaziale, senza un periodo temporale. È lo spirito a ergersi contro il potere che corrompe, che corrompe sempre*” (Sérgio 2014², Scena 3, p. 207).

²⁶⁴ Nell’elenco iniziale dei personaggi sono indicati solo Coridone (*Coridon*) e Titiro (*Títiro*), ma nell’Atto III interviene con battuta anche un Pastorello (*Pastorinho*).

²⁶⁵ Morais 2001 *a*, p. 28.

²⁶⁶ Cfr. Morais 2001 *a*, p. 34. Altra questione è quella della significatività etimologica dei nomi dei personaggi. Se *Critobulo* può essere a buon diritto nome parlante (varrebbe all’incirca “Dal consiglio giudizioso”) e così *Eutifrone* (“Dall’animo bendisposto”), il principio non sembra valere in altri casi, per es. per *Ortagora* (“Che parla rettamente”) e per *Alcimaco* (“Che combatte da prode”), se non ironicamente (quest’ultimo, per es., tenta di disertare dall’esercito di Creonte: v. Atto III, Scena 7; ma una lettura antifrastica destabilizzerebbe l’intero procedimento retorico).

²⁶⁷ Morais 2001 *a*, pp. 26-7. L’impressione è accresciuta dal palese disinteresse di Sérgio per gli stasimi sofoclei.

militari²⁶⁸, come l'isolamento dei pastori, risultano emblematici di una crisi appena velata dall'allegoria. La vocazione sociologica di ampio respiro che sorregge *Antígona* non tollera sottotrame specifiche di ambito privato che potrebbero offuscare la prospettiva dello "studio sociale"; pertanto, Eteocle e Polinice sono meri vettori narrativi e valoriali, non veri personaggi (ciò vale anche per il rifacimento pubblicato nel 1958); la circostanza che non si uccidono l'un l'altro in duello marginalizza la lotta dinastica per sé stessa e scongiura una polarizzazione riduttiva del conflitto; viene ignorata la figura della madre Euridice; Ismene, che durante l'incontro segreto con Antigone e poi durante l'interrogatorio di Creonte funge da contrappeso ideologico e caratteriale al modello eroico di Antigone, è del tutto dimenticata nell'ambientazione eccentrica dell'Atto III e persino nell'epilogo "civile"²⁶⁹; sono altresì soppresse le sequenze sofoclee dell'argomentazione con cui Antigone spiegava la superiorità assiologica di un fratello rispetto a un marito (episodio IV, 908 ss.), dell'aggressione fisica di Creonte da parte di Emone (*Antigone*, esodo, 1231 ss.), del despota disperato che rientra reggendo sulle braccia il corpo del figlio (*ibid.*, 1257 ss.).

L'esergo dell'*Antigone* sergiana è ricavato da *Menschliches, Allzumenschliches* (1880) di Friedrich Nietzsche (II, Parte prima, 126²⁷⁰: "*Soll man aber, bei dieser Erkenntnis, den später Kommenden das Recht versagen, die älteren Werken nach ihrer Seele zu beseelen? Nein, denn nur dadurch, dass wir ihnen unsere Seele geben, vermögen sie forzuleben; erst unser Blut bringt sie dazu, zu uns reden*"²⁷¹). Il proclama della citazione, antiumanistico e nichilistico nella misura in cui nega l'invarianza del senso e del valore nella storia e conseguentemente inficia la tradizione, è spia dell'eclettismo di Sérgio, filosofo di orientamento generalmente neo-kantiano²⁷².

ATTO I (pp. 11-43)

SCENA 1. A Tebe, nei pressi del palazzo di Creonte, Ismene accompagnata dalla nutrice Creusa si presenta all'appuntamento con una donna misteriosa che l'ha invitata a un incontro antelucano. Ismene rievoca angosciosamente una rivoluzione ("*revolução*") avvenuta due giorni prima, nel corso della quale sono periti in combattimento i fratelli Eteocle e Polinice. SCENA 2. Finalmente arriva la donna misteriosa, che altri non è che la sorella Antigone. Con la sorella, Ismene rimemora in tono visionario le esperienze traumatiche del passato²⁷³: lo scempio degli occhi di Edipo, il cadavere della madre, i fratelli morti; poi propone alla sorella, che Creonte ha in odio (non ne è chiara la ragione), di fuggire assieme a lei. Ma Antigone medita un piano ben diverso: quello di seppellire, con l'eventuale aiuto di Ismene, la salma di Polinice, in violazione di un decreto di Creonte che commina ai trasgressori la pena di morte per lapidazione. Ismene respinge risolutamente i disegni della sorella, scongiurandola anzi di desistere. Per persuaderla, ella fa leva sui tradizionali argomenti della debolezza femminile e sulla schiacciante superiorità del potere, poi sulla concordia della loro infanzia. Antigone si dimostra però irremovibile: seppellirà Polinice, agendo anche da sola. Ismene si preoccupa delle conseguenze della trasgressione; implorando ancora Antigone, si appella alla ragione e a Emone; due volte ricorre nella sua accorata argomentazione la formula deprecativa "*per pietà*" ("*por piedade*": si noti l'ironia dell'allegazione).

²⁶⁸ La pluralità dissonante dei pareri e delle posizioni ideologiche interne al Coro non era sconosciuta nemmeno alla tragedia greca: v. Di Benedetto – Medda 2002 (1997¹), p. 243.

²⁶⁹ Del resto, per l'Attore del rifacimento del 1958, Scena 3 Ismene sarebbe un simbolo "*dei legami famigliari che distolgono non pochi dalla lotta per le idee e dall'eroismo civile: sociale, morale*".

²⁷⁰ Seguo la numerazione dell'edizione di *Umano, troppo umano* curata da G. Colli e M. Montinari, Adelphi, Milano 1965 e 1979, vol. II, p. 51.

²⁷¹ Analogamente nel 1962 Cocteau scriverà: "*Les mythes ne vivent que si on les recharge de sang neuf. Il est dangereux de les croire intouchables. Antigone, Œdipe, La Machine infernale, Oedipus rex, autant d'efforts pour mettre ce chef-d'oeuvre au rythme de notre époque*" (attingo a Gérard Lieber, *Notice a Œdipe-Roi*, in: Cocteau 2003, p. 1673).

²⁷² Sul neocriticismo di Sérgio e le sue venature spiritualiste v. Príncipe 2012, *passim*.

²⁷³ Anche in Sofocle la funzione retrospettiva, solidale con l'atteggiamento "inerziale", è assolta per lo più da Ismene, mentre Antigone guarda piuttosto al futuro.

SCENA 3. Ismene e Creusa si allontanano mestamente, mentre Antigone scioglie un inno all'alba e alla luce²⁷⁴. SCENA 4. Due Spie hanno assistito furtivamente all'incontro delle donne, senza però identificarle e afferrarne le parole; una di loro informerà Creonte dell'accaduto, colmando con menzogne le lacune del rapporto. SCENA 5. Entrano in scena due ufficiali tebani, Critobulo ed Eutifrone, convocati da Creonte. Il primo, che si dimostrerà capace di senso autocritico, confessa al camerata di provare vergogna per le guerre civili ("*guerras civis*"); un sentimento condiviso da altri commilitoni²⁷⁵. A parere di Critobulo, Creonte è uno sciocco che è stato imposto a Tebe dall'esercito; il potere effettivo è detenuto piuttosto dal Collegio dei Sacerdoti²⁷⁶. L'ufficiale si rammarica anche della morte di Polinice, "*capo intemerato*", "*nobile tra i nobili*"; e dell'espulsione da Tebe dei più insigni cittadini. Apprendiamo ancora da lui che al superstizioso Creonte l'indovino Tiresia, antagonista spirituale del Collegio dei Sacerdoti (Atto II, Scena 6), fornisce consigli personali in forma di oracoli. SCENA 6. Critobulo ed Eutifrone vengono raggiunti da altri ufficiali della guardia di Creonte. Sorge una discussione sulla figura controversa di Apollodoro, un collaboratore del regime che presto sarà sfiduciato da Creonte²⁷⁷. SCENA 7. Scortato da soldati e da flautiste adolescenti, entra in scena finalmente il despota. Esaltata la vittoria riportata sui democratici e sugli anarchici capeggiati da Polinice, Creonte sostiene la tesi che, siccome l'"ordine" viene dagli dèi, i salvatori della patria potranno legittimamente spartirsi le cariche pubbliche. Di fronte a una platea almeno in parte incredula, Creonte asserisce altresì che i suoi nemici, i "*facinorosi anarchici*" foraggiati dagli Sciti²⁷⁸, se prevarranno, instaureranno l'empietà e la miscredenza. Nel corso della sua argomentazione, Creonte sentenzia che senza religione non c'è denaro e senza una spada che imponga l'ordine (prima considerato una grazia divina) non c'è denaro e nemmeno religione. Nel programma di Creonte, vecchi, bambini, mendicanti e prostitute saranno reclutati come delatori e tutti i prigionieri saranno torturati. Il realismo è proclamato misura dell'agire politico. Dall'estero, inoltre, l'"*illustre tiranno*" di Orcoménia Lisandro promette il proprio appoggio a Tebe. Quanto ai nipoti caduti in combattimento, Creonte dispone che Eteocle, difensore dell'ordine e della religione, sia sepolto con tutti gli onori e che invece Polinice, difensore dell'anarchia (cfr. *Soph. Ant.*, episodio III, 672 ss.), non venga né sepolto né compianto; il suo cadavere sarà cibo per corvi e cani. Le reazioni al discorso sono contrastanti. SCENA 8. Una Sentinella annuncia all'assemblea che alla salma di Polinice, nonostante l'editto, sono stati resi onori funebri in circostanze misteriose. Creonte ricusa l'ipotesi miracolistica formulata dalla Sentinella – secondo la quale Polinice sarebbe stato ricoperto di terra da una divinità – proprio in ragione della miscredenza degli avversari. Entra in scena, inopinatamente, anche un gruppo di popolani macilenti e cenciosi, a chiedere pane per le campagne; Creonte lo disdegna con agghiacciante impassibilità.

ATTO II (pp. 45-83)

L'ambiente è mutato: siamo all'interno del palazzo di Creonte.

SCENA 1. Per rimpinguare le casse dello Stato, il tiranno pensa di aumentare le imposte; ai dubbi espressigli dall'ufficiale Ortagora sull'eccessiva pressione fiscale, ribatte cinicamente che al "*borghese*" ("*burguês*": l'ammiccamento al presente è palese) si potrà incutere timore con la storia degli Sciti corruttori e sovversivi e che la stretta sarà giustificata con gli sprechi del governo precedente²⁷⁹. Continua la equivoca (e rivelatrice) commistione di interessi privati e di responsabilità istituzionali: i

²⁷⁴ L'inno echeggia qua e là la parodo del modello: cfr. *Soph. Ant.* 100 ss.

²⁷⁵ L'analisi di Critobulo denuncia una penosa disgiunzione tra identità sociale e identità individuale, quindi un processo di alienazione e il conseguente trascolorare del senso dell'agire comunitario.

²⁷⁶ Vale a dire: da Salazar e dai cattolici di destra.

²⁷⁷ Apollodoro adombra il Ministro delle Finanze Sinel de Cordes, il cui fallimento spianerà la strada al suo successore: António de Oliveira Salazar. Su questo punto v. Morais 2001 a, pp. 30-1.

²⁷⁸ Il passo allude a presunte infiltrazioni sovietiche negli affari interni del Portogallo. In proposito si veda Morais 2001 a, pp. 31-2.

²⁷⁹ Sarebbe vano chiedersi se sia chiamato in causa quello di Edipo o quello di Eteocle: qui Sérgio stigmatizza solo una spregiudicata mossa propagandistica.

“*provvedimenti di salute pubblica*” tutelano in realtà la salute di chi comanda. SCENA 2. Entra in scena un Cittadino arrestato e torturato che si ostina a non collaborare, offrendo così a Creonte l’occasione di esibire la sua ferocia nelle istruzioni che impartisce ai suoi scherani. Il prigioniero viene ricondotto in cella. SCENA 3. Entra in scena Antigone, tratta in arresto dalla stessa Sentinella dell’Atto I. La sorpresa iniziale del despota, appena accennata, lascia subito il posto a un cinico trionfalismo: Creonte loda gli dèi della buona riuscita dell’indagine²⁸⁰. Antigone, che come ha già intuito la Sentinella è “*creatura senza fielle*”, si rivolge con cortesia al suo carceriere, assolvendolo implicitamente da ogni colpa. Creonte congeda sbrigativamente la Sentinella, che ha guadagnato la giornata come “*buon cacciatore*”. SCENA 4. Nel corso dell’interrogatorio a cui Creonte la sottopone, Antigone rivendica la superiorità ai decreti umani delle “*leggi non scritte della coscienza; quelle che lo spirito trova nei suoi intimi recessi, coeve della luce che si produce in esso*” (cfr. Soph. Ant., episodio II, 454-5: ἄγραπτα κ’ἀσφαλή θεῶν νόμιμα); il che vale all’eroina, da parte di Creonte, il sarcastico appellativo di “*filosofa*”. Alla filosofia di Antigone, di Polinice e degli anarchici, il tiranno contrappone quella degli intellettuali di regime, teorici del dispotismo, che si approfondono nelle più sperticate adulazioni del potere e dell’“*ordine nuovo*” (“*ordem nova*”: un presagio dell’*Estado Novo*). Antigone replica che chi appoggia Creonte è cieco, proprio come lui. SCENA 5. Entra Ismene, convocata da Creonte che la sospetta complice della sorella. Al re, che ha appena accennato alla condanna a morte di Antigone, Ismene intima il silenzio, in un impeto d’ira; poi ha un tracollo. Ismene supplica la sorella, che l’ha soccorsa prontamente, di poterla accompagnare, per morire con lei pur senza meritare tale onore²⁸¹; Antigone non si oppone alla richiesta, che però resta priva di sviluppi. Le due donne vengono portate via dalle guardie. SCENA 6. Soprraggiunge Tiresia, guidato da un giovane flautista. Al vate, che parla di presagi funesti, Creonte risponde con tracotante scetticismo. Tiresia consiglia al despota di diffidare del Collegio dei Sacerdoti, rivelandogli che prima della “*rivoluzione*”²⁸² esso si era già offerto opportunisticamente al nemico, prevedendone la vittoria. Tocca ancora a Tiresia teorizzare la dottrina del male necessario per un bene futuro: doveva instaurarsi la tirannia di Creonte perché tutti aprissero gli occhi; nel contempo, egli smaschera l’ipocrisia del regime. Creonte reagisce irosamente. Tiresia annuncia infine che uno dei figli del despota sarà sacrificato agli dèi Mani, se Antigone non sarà risparmiata e se non sarà autorizzata la sepoltura del cadavere di Polinice. L’indovino si ritira. SCENA 7. Creonte, come dimostra in un monologo turbato, non è rimasto insensibile alle sinistre profezie di Tiresia. SCENA 8. Entra Emone, che ha chiesto udienza al padre per chiedergli di ringraziare l’amata Antigone. Creonte sermoneggia sul valore dell’esperienza, che secondo lui è intrinsecamente indisponibile ai giovani come suo figlio; proprio alla luce dell’esperienza il mondo non risulta perfettibile, ma soggetto piuttosto a deteriorarsi. Il tiranno si fa banditore del più ottuso integralismo e del più retrico conservatorismo, anche sul piano pedagogico. Il principio che pone “*la società al di sopra di ogni cosa*” e la fa coincidere con il capo prefigura uno Stato totalitario. Creonte dichiara che i suoi ordini sono impartiti anzitutto per il bene del popolo; poi (in palese contraddizione) focalizza il discorso sull’esclusivo interesse del figlio, con implicito ricatto. Di fronte all’ira montante di Emone, Creonte concede che Polinice – ribelle, criminale, idealista – sia sepolto, evitando però di impegnarsi sul destino della nipote. Emone chiede insistentemente al padre, in un crescendo emotivo, quando Antigone verrà liberata, senza nascondere d’altro canto la personale convinzione che lei non corrisponda ai suoi sentimenti; inoltre, avverte che non potrà impugnare le armi, per non incorrere nell’empietà, contro eventuali rivolte del popolo che siano ordite in nome della libertà e di Antigone. SCENA 9. Soprraggiunge un Messaggero ad annunciare che Lisandro non è più al potere. SCENA 10. Sbalordito, disorientato, Creonte ritratta bruscamente una delle tesi che ha appena difeso: ora giudica che Emone benché giovane sia assennato e che la sagacia possa sopperire

²⁸⁰ In contraddizione peraltro con la concezione strumentalistica della religione che aveva espresso all’inizio dell’Atto.

²⁸¹ Il patetismo raggiunge qui il parossismo, con esito invero poco felice.

²⁸² Di Polinice, evidentemente; ma l’espressione, nella sua indeterminatezza, connota facilmente la storia recente del Portogallo.

all'inesperienza; pertanto, il figlio potrà agire da intermediario presso i democratici, avanzando la proposta di un "consiglio di transizione" che prepari un nuovo corso politico; promette poi, stavolta senza ambagi, la liberazione di Antigone. SCENA 11. Mentre Creonte mira alla transizione, l'ufficiale Ortagora suggerisce la repressione più spietata delle forze avversarie, essendo ormai in gioco, secondo lui, non la difesa di Tebe, bensì la vita stessa e gli averi personali di chi detiene il potere. A questo punto, Creonte detta una spregiudicata mossa compromissoria: in caso di necessità, Antigone potrà ancora servire come merce di scambio con i democratici; altrimenti sarà giustiziata. SCENA 12. Creonte convoca Emone per incaricarlo della mediazione con il nemico. Durante il colloquio, il superstizioso despota viene atterrito da tuoni e lampi.

ATTO III (pp. 85-123)

L'Atto, che si discosta notevolmente dall'archetipo sofocleo, si apre con uno scenario tipicamente bucolico. A sinistra si scorge l'ingresso di una caverna.

SCENA 1. Si ode di nuovo la melodia di un flauto, questa volta suonato da un Pastorello che contempla il paesaggio²⁸³. Coridone, il suo padrone, lo esorta a riprendere il lavoro consueto. SCENA 2. Ai due si unisce Titiro, modulando a sua volta un canto. Coridone rievoca la pastorella Euriala, morta nella caverna dove era riparata per sfuggire a una tempesta (e dove tra poco verrà reclusa Antigone). Il Pastorello, da un rialzo del terreno, avvista da lontano un drappello di armati; Coridone e Titiro lo raggiungono, per scrutare con lui lo spazio extra-scenico. Intimoriti dai militari, i Pastori decidono di fuggire. SCENA 3. Arrivano sul posto le truppe avvistate dai Pastori. L'ufficiale Ortagora dà disposizioni ai subalterni Egesia e Alcimaco e a militari di truppa circa l'esecuzione di Antigone. SCENA 4. In un colloquio faticoso, Egesia, interpellato da Alcimaco che dubita della moralità del loro agire, si trincerava dietro la necessità assoluta di eseguire gli ordini, inderogabili anche qualora i superiori fossero manovrati da terzi. Antigone, accompagnata da Creusa, giunge sotto scorta presso la caverna. SCENA 5. Creusa raccoglie le confidenze estreme di Antigone, che pur spossata da tante prove conferma la propria dirittura morale, nell'attesa di una morte liberatrice. SCENA 6. Ortagora riporta la notizia, appresa da un Messaggero, che Creonte ha arrestato il figlio Emone, di cui non si fidava più. Poiché Tebe sembra ripiombata sotto il controllo di Creonte, Antigone verrà sacrificata; Creusa, dopo un estremo tentativo di salvare la padrona, è allontanata con la forza. Antigone si congeda dalla luce del giorno²⁸⁴. SCENA 7. In piena crisi morale, l'ufficiale Alcimaco tenta di disertare, ma è ostacolato da Ortagora e infine bloccato da Egesia, che l'ha assalito alle spalle. Nella confusione, un soldato abbandona la lancia²⁸⁵ e fugge. Alcimaco viene tratto in arresto da Egesia e alcune guardie. Un soldato conferma a Ortagora che Antigone è stata rinchiusa nella caverna. SCENA 8. Mentre si avvicina al campo un altro Messaggero, il sole cala dietro le montagne. Un Ortagora meno sicuro di sé percepisce il gelo della morte di Antigone. SCENA 9. Il Messaggero reca notizie clamorose: Creonte è in fuga; i rivoltosi sono riusciti a liberare Emone, il quale presto giungerà alla grotta; gli altri Ufficiali fedeli a Creonte consigliano ormai di arrendersi. Ortagora, sgomento e invelenito dal precipitare degli eventi, già abbozza un'apologia del proprio operato: sosterrà di aver soltanto eseguito gli ordini del suo sovrano; medita anche di sfruttare il legalismo e il garantismo propri della futura democrazia. Arriva Emone, alla testa di forze militari e civili. SCENA 10. Assunto totalmente il comando, il giovane con Egesia e alcune guardie si precipita

²⁸³ I Pastori simboleggiano "la pace e la quiete di una vita rurale estranea a ogni turbamento politico della città" (Morais 2001 a, p. 27) oppure gli "intellettuali appartati dalla contingenza politica in un'idilliaca solitudine" (Cuccoro in Sérgio 2014², p. 137 nota 87).

²⁸⁴ Cfr. Soph. *Ant.*, episodio IV, 808 ss.; 879-80. Il motivo dell'estremo addio alla luce ricorre variamente anche in altri drammi attici (per es. Aesch. *Ag.*, episodio IV, 1323-4, Soph. *Ai.*, episodio III, 856 ss., Eur. *Alc.*, episodio I, 205 ss.; cfr. episodio II, 244-5 ecc.).

²⁸⁵ Sérgio gioca forse con un *topos* della lirica greca e latina: quello del *ῥίψασπις* (l'archetipo è Archiloco, fr. 5 W.).

nella grotta in cui è imprigionata Antigone, mentre alle operazioni esterne presiede Critobulo. Quest'ultimo, uditi suoni lamentosi provenienti dai penetranti della grotta, ordina a Eutifrone di controllare la situazione di persona; dopo una trepidante attesa, emergono dalla grotta Eutifrone ed Egesia; è quest'ultimo a informare gli astanti del suicidio di Antigone e dell'autoferimento di Emone. La folla, inferocita, cerca di linciare Egesia e Ortogora, ritenendoli responsabili della morte di Antigone, ma viene contenuta dal risoluto intervento armato di Critobulo, che si appella ai principi della giustizia e della legalità. Il corpo ormai senza vita di Emone e successivamente quello di Antigone vengono portati all'aperto. Nella mesta solennità della circostanza, Critobulo esorta tutti a giurare di impegnarsi per rendere il futuro migliore del passato, in nome della giustizia e della santità di Antigone.

La conclusione, come si vede, è assai meno cupa di quella sofoclea: si pensi alle conseguenze drammaturgiche della soppressione del personaggio di Euridice e della sorte "sospesa" del Creonte sergiano. Quest'ultimo si trova completamente fuori campo durante l'epilogo; non viene punito dagli dèi nei termini in cui era stato profetato da Tiresia (ennesimo indice della laicità di Sérgio), ma semplicemente patisce l'alterità politica del figlio e subisce una sconfitta militare che nessuno comunque dichiara decisiva; siccome non ha occasione di manifestare eventuali resipiscenze, risulta inoltre escluso un esito fondamentale della tragedia sofoclea: quello del comprendere tardivo (ἔχῳ μαθὼν δειλαίος; *Antigone*, esodo, 1271-2). Il sacrificio di Antigone si stempera sullo sfondo di una lenta pacificazione, che dovrà sempre guardarsi dai trasformismi e dai rigurgiti del regime appena abbattuto.

La pubblicazione di *Antígona* suscitò un'aspra polemica tra i suoi sostenitori e i detrattori nazionalisti, che dalle pagine della testata *Acção* mossero un attacco in due tempi, intercalati da una replica di Sérgio. Per tutto ciò valga la sintesi seguente:

1) nel numero 8 del 5 marzo 1931, p. 2 appare una recensione stroncatoria dal titolo *Fraude literária* (*Frode letteraria*), firmata da Joaquim Mendonça. Sérgio vi è accusato di aver composto un dramma oltremodo anodino, settario e fanaticamente irriverente nei riguardi della Chiesa cattolica²⁸⁶; un dramma che plagerebbe fino al calco letterale l'*Antigone* di Jean Cocteau, autore di "un adattamento di medio valore" ("uma adaptação de mediano valor")²⁸⁷. Sérgio avrebbe trasformato una tragedia di "Sophocles" (*sic*)²⁸⁸ in un melodramma grossolano ("melodrama grosseiro"), la cui protagonista non sarebbe che una "borghesuccia romantica della letteratura dozzinale" ("burguesinha romântica da literatura barata"). Così, l'inno all'alba dell'Atto I sarebbe un bizzarro sproloquio senza misura né grandezza epica. Quanto all'accusa di plagio, Mendonça confronta alcuni passi di Sérgio, tutti estratti dalla Scena 2 dell'Atto I, con i presunti ipotesti di Cocteau. Persino dalla sparuta campionatura di Mendonça il lettore attento si avvede però della parzialità dell'esame: il recensore trascoglie tendenziosamente passi di Cocteau e di Sérgio (ma sorprendentemente non di Sofocle) confacenti alle proprie tesi e sorvola su tutti quelli refrattari; inoltre, le differenze ignorate colpiscono tanto quanto le affinità denunciate, che sono generalmente spiegabili sulla base del comune modello sofocleo. Così, per es., manca in Cocteau (come in Sofocle) un equivalente dell'inno all'alba diletteggiato nella recensione; per converso, la "contrazione" a cui programmaticamente il francese sottopone il testo sofocleo non comporta la soppressione degli stasimi, che invece Sérgio trascura, come si è detto. E ancora: solo in Sérgio si trova una sottolineatura politica dei rispettivi partiti contrapposti di Eteocle e di Polinice (Atto I, Scena 2)²⁸⁹; e solo in Sérgio

²⁸⁶ All'autore si attribuisce "ódio fanático à Igreja Católica".

²⁸⁷ Come è noto, il dramma di Cocteau debuttò al *Théâtre de l'Atelier* di Parigi il 20 dicembre del 1922, con scenografia di Pablo Picasso e costumi di Gabrielle "Coco" Chanel. La rappresentazione che ebbe luogo il 28 dicembre 1927 al *Théâtre de la Monnaie* di Bruxelles si arricchì della musica, appositamente composta, di Arthur Honegger. Il testo definitivo fu pubblicato nel 1928.

²⁸⁸ Difficile imputare a meri refusi la storpiatura del corretto "Sófocles".

²⁸⁹ Cocteau non è affatto interessato agli aspetti strettamente politici della materia mitica. D'altronde, l'estetica di Cocteau non è presa in considerazione dai recensori di Sérgio.

(diversamente da Sofocle²⁹⁰ e da Cocteau) Eteocle e Polinice non si sono uccisi in duello, mentre la considerazione comune a Sérgio e a Cocteau sulla debolezza femminile e sull'inermità dell'opposizione al potere, denunciata da Mendonça come prova di plagio, si legge già in Sofocle²⁹¹. Nella parte conclusiva dell'articolo il recensore finge con sarcasmo di non credere alla paternità di Sérgio per un'opera "così insignificante". Un corsivo anonimo, verosimilmente dettato dallo stesso Mendonça, precisa però che la dichiarazione di incredulità deve essere intesa come finzione retorica (evidentemente, a prevenire equivoci da parte di lettori ingenui);

2) parlando di sé in terza persona dalle pagine di *Seara Nova*²⁹², Sérgio rintuzza brillantemente le argomentazioni di quelli che definisce i "ragazzini" ("moçinhos") di Acção²⁹³, accusandoli di ignorare l'archetipo sofocleo e asseverando che soltanto la parte iniziale di *Antígona* si ispira a Sofocle, mentre quella di Cocteau sarebbe "pressoché una mera traduzione di quella di Sofocle" ("quasi uma pura tradução da de Sófocles": p. 46). Naturalmente, prosegue Sérgio, certi snodi sono riproposti perché strutturano caratteristicamente la *fabula*; tuttavia, *Antígona* sarebbe un'opera profondamente originale in quanto "studio sociale in forma dialogica", affine ai dialoghi filosofici di Ernest Renan (p. 46)²⁹⁴. A parere di Sérgio, la stessa animosità dei redattori di Acção tradisce la loro consapevolezza che si tratta di un dramma originale, che poteva essere scritto soltanto da un portoghese in una determinata epoca, e non di una banale imitazione (*ibid.*). Del resto, secondo l'autore, nemmeno la prima parte sarebbe priva di elementi originali, come l'"angoscia" isterica di Ismene²⁹⁵. Infine, Sérgio respinge con sdegno l'accusa di vilipendio della religione cattolica, sostenendo che la religione è e va sempre distinta dai suoi limitati interpreti umani, in conformità con l'insegnamento di Tiresia (Atto II, Scena 6)²⁹⁶;

²⁹⁰ Cfr. *Ant.*, prologo, 14; 55-7; episodio I, 170-2.

²⁹¹ V. *Ant.*, prologo, 61 ss. Un particolare che accomuna Sérgio a Cocteau di contro a Sofocle è quello della specie degli uccelli che si ciberebbe del cadavere di Polinice: i corvi ("corbeaux": "corvos"). D'altra parte, tale specie è idiomaticamente congeniale alla situazione, sia in portoghese sia in francese (come del resto in italiano).

²⁹² Sérgio, *A Antígona de António Sérgio e os mocinhos da Acção de Coimbra*, in: *Seara Nova*, 243 (19 marzo 1931), pp. 45-6.

²⁹³ Dunque l'autore non si rivolge al solo Mendonça, che peraltro non nomina mai.

²⁹⁴ "(...) a *Antígona de António Sérgio* não é uma obra de literatura dramática, como todas as outras *Antígonas*, mas sim um estudo social em forma dialogada, tal como os Dramas filosóficos de Renan, que são estudos filosóficos em forma de diálogo" ("L'Antigone di António Sérgio non è un'opera di letteratura drammatica, come tutte le altre Antigoni, bensì uno studio sociale in forma dialogica, proprio come i Drammi filosofici di Renan, che sono studi filosofici in forma di dialogo": p. 46).

²⁹⁵ "Nessa própria primeira scena, porém, imitada de Sófocles, poderiam ver os jovens da Acção uma interessante originalidade: a descrição da angústia de Isménia, absolutamente de António Sérgio, e que já foi elogiada por um médico" ("In questa stessa prima scena, però, imitata da Sofocle, i giovani di Azione potrebbero vedere un'interessante originalità: la descrizione dell'angustia di Ismene, assolutamente di António Sérgio, e che è già stata elogiata da un medico"): p. 46. Presumo che l'"angoscia" che Sérgio attribuisce enfaticamente a Ismene derivi dall'icastica espressione idiomatica di Soph. *Ant.*, prologo, 40: λύουσ' (...) ἄπτουσα, che propriamente, come spiega Franco Ferrari (in Sofocle, *Antigone – Edipo Re – Edipo a Colono*, introduzione, traduzione e note di F. Ferrari, BUR, Milano 1986², p. 63 nota 1), significa "sciogliendo o stringendo (il nodo)"; un'espressione che "sottolinea lo stato di costrizione del personaggio" (*ibid.*).

²⁹⁶ "A acusação de insultos à religião católica é também fantástica. Na *Antígona de António Sérgio* só se fala em Colégio de Sacerdotes, e os sacerdotes não são a religião. A religião não é este ou aquele homem, este ou aquele sacerdote, com todas as suas humanas fraquezas. Pensando isso, são os redactores da Acção que desvirtuam e desrespeitam a idéia religiosa. A p. 63, Tirésias distingue muito bem entre os deuses (religião) e os sacerdotes, e quando os sacerdotes procedem mal "os deuses não estão com eles". Não se poderia tratar melhor a religião, portanto, do que a trata o autor da *Antígona* portuguesa. Isto mesmo tem sido reconhecido pelos religiosos cultos e inteligentes que têm lido este estudo social em forma de diálogo": "L'accusa di insulti nei riguardi della religione cattolica è parimenti fantasiosa. Nell'*Antigone* di António Sérgio si parla solo di un Collegio di Sacerdoti, e i sacerdoti non sono la religione. La religione non è questo o quell'uomo, questo o quel sacerdote, con tutte le sue umane debolezze. Pensando così, sono i redattori di Azione che snaturano e offendono l'idea religiosa. A p. 63 [dell'opera a stampa, n.d.t.], Tiresia distingue benissimo tra gli dèi (religione) e i sacerdoti, e quando i sacerdoti si comportano male 'gli dèi non sono con loro'. Non si potrebbe trattare meglio la religione, pertanto, di come la tratta l'autore dell'*Antigone* portoghese. Proprio questo è stato riconosciuto dai religiosi colti e intelligenti che hanno letto questo studio sociale in forma di dialogo" (p. 46).

3) il numero 9 (20 marzo 1931) di *Acção*, pp. 3-4 ospita una nuova, virulenta recensione intitolata: *Fraude literária. O ídolo tomba... Amparai-o na queda* (pp. 3-4)²⁹⁷; l'estensore, stavolta, è il direttore della testata: Miranda Rocha. L'articolo prende le mosse da un'anonima apologia di Sérgio pubblicata dalla testata *Mundo Novo*²⁹⁸, in cui si protestava la chiarezza dell'epigrafe circa l'intento autoriale e si confutava l'accusa di plagio. Il direttore di *Acção* ribadisce la posizione della testata, corroborandola di altri parallelismi, finalmente estesi anche a Sofocle (noto al recensore solo in traduzione francese, a quanto pare). Miranda Rocha anzitutto si chiede perché mai Sérgio non abbia segnalato le proprie fonti, lasciando credere che *Antígona* fosse un'opera originale, mentre Cocteau a suo tempo aveva giudiziosamente registrato il carattere derivativo della sua *Antigone*, attraverso la dicitura: “*d'après Sophocle*”; analogamente, depreca la mancata traduzione in portoghese dell'epigrafe nietzscheana²⁹⁹. Colpisce, anche nell'articolo di Miranda Rocha, l'uso tendenzioso delle sottolineature, estese a brani estratti dall'Atto I, Scena 8 e dall'Atto II, Scene 3, 5, 6. Quanto alla pertinenza dei parallelismi denunciati, basti un solo esempio: la battuta del Creonte di Cocteau “*Il trouvera d'autres ventres*” (“*Troverà altri ventri*”) viene artatamente ritenuta fonte diretta dell'omologo sergiano “*O que falta no mundo são mulheres*” (“*Ciò che manca al mondo sono proprio le donne...*”: Atto II, Scena 5). Nel suo Sofocle francese il recensore leggeva: “*Il peut trouver ailleurs d'autres noeuds à former*”, che è traduzione eufemistica di *Antigone*, episodio II, 569: ἀρόσιμοι γὰρ χᾶτέρον εἰσὶν γῶαι (letteralmente: “*Sono arabili anche i campi di altre*”). Un truce articolo di spalla (“*António Sérgio visto por Campos Monteiro*”: p. 4), firmato dallo stesso Campos Monteiro, si concentra invece sugli aspetti ideologici del caso, denigrando ferocemente l'immagine pubblica di Sérgio. Si tratta di un documento storico sconcertante, in cui piace oggi ravvisare anche un involontario omaggio reso a un formidabile avversario.

II.2. JÚLIO DANTAS, *Antígona* (Peça em 5 actos, inspirada na obra dos poetas trágicos gregos e, em especial na *Antígona*, de Sófocles), Bertrand, Lisboa 1946

Intellettuale insigne (medico, poeta, traduttore), politico (nel corso degli anni Venti fu Ministro dell'Istruzione pubblica e poi degli Esteri) e diplomatico di primo piano (dal 1949 decorre la sua nomina di ambasciatore del Portogallo in Brasile), Júlio Dantas (Lagos, 19 maggio 1876 – Lisbona, 25 maggio 1962) viene altresì annoverato tra i maggiori drammaturghi portoghesi del secolo scorso³⁰⁰. Nell'opera di Dantas rispetto a quella di Sérgio il mito di Antigone rientra per impianto e forme nell'alveo della tradizione accademica: si pensi alla struttura in cinque Atti, all'osservanza delle unità di luogo e di tempo, al ripristino del Coro come distinto attante drammatico (non unitario, però, quanto alle opinioni e alle azioni dei suoi tre componenti) e al patinato monostilismo³⁰¹. Lo scenario, unico per tutti gli Atti, rappresenta l'acropoli di Tebe, ove spicca la reggia dei

²⁹⁷ *Frode letteraria. L'ídolo crolla... Riparatene la caduta* (l'“ídolo” che “crolla” sarebbe naturalmente Sérgio).

²⁹⁸ Dell'apologia, che non mi è riuscito di reperire, Miranda Rocha riporta le espressioni ingiuriose (peraltro assai colorite) indirizzate agli avversari, come “*quadrúpede*”, “*canalhas*”, “*corujas*”, “*imbecilidade granítica*”; espressioni ancora consentite alla passione dialettica prima che il nuovo regime si consolidasse, congelando il libero dibattito. Evidentemente il recensore non ha tenuto conto dell'articolo sergiano apparso il giorno prima.

²⁹⁹ Così Miranda Rocha parafrasa il passo di Nietzsche: “*não se deve negar aos vindouros o direito de vivificar as obras dos antigos com a sua própria alma para que elas continuem a viver*” (“*non si deve negare ai posteri il diritto di vivificare le opere degli antichi con la loro propria anima perché possano continuare a vivere*”, p. 3). La sentenza però risulta banalizzata, senza l'implicazione più eversiva: non si tratta semplicemente di legittimare la ricezione e la rivisitazione dell'antico in chiave moderna, sia pure come condizione di sopravvivenza dell'antico stesso, bensì di proclamare l'autoreferenzialità ermeneutica di ogni approccio all'antico da parte dei moderni (il punto cruciale è il “*nur*”).

³⁰⁰ Per un profilo critico v. Silva 1998; Fialho 2016.

³⁰¹ In quanto *personalità eminente nel settore accademico-ufficiale della vita portoghese* (França 2003, p. 14) e avversatore degli artisti di *Orpheu*, Dantas fu il bersaglio primario del sulfureo *Manifesto Anti-Dantas e por Extenso* (1916) esteso dal pittore e scrittore José de Almada Negreiros, *poeta d'Orpheu futurista e tudo* (Trindade, São Tomé e Príncipe, 7 aprile 1893 – Lisbona, 15 giugno 1970), dove per sei volte tra atroci invettive gli viene augurata la

Labdacidi. In Dantas si riduce il fattore spirituale (pregnante nella tradizione sofoclea, con l'insita istanza di universalità e di trascendenza), a vantaggio del tema politico e di quello psicologico dei rapporti familiari (cfr. Silva 1998, p. 967). In un contesto marcatamente polifonico, il ruolo eroico di Antigone risulta di necessità ridimensionato e relativizzato. Emblematico al riguardo lo sdoppiamento della scena proemiale di Sofocle: il vibrante dialogo attico delle sorelle è preceduto in Dantas da un altro dialogo, tra Egeone ed Enopide, che già focalizza autorevolmente la situazione sul piano politico e militare. Coerente con tale concezione è la caratterizzazione di Tiresia, che si secolarizza e si adagia nelle logiche del pragmatismo politico e delle tensioni tra gruppi di potere (su questi aspetti v. Silva 1998, p. 977 ss.). Un tratto innovativo è la clamorosa valorizzazione di Euridice, la quale, come osserva giustamente Silva 1998, p. 980, è funzionalmente omologa, quando nell'Atto III, Scena 4 difende Emone dalle accuse di Creonte, alla Giocasta dell'*Edipo Re* sofocleo, laddove la regina faceva scudo al fratello Creonte dalle offensive illazioni di Edipo (episodio II, 634 ss.). Al termine dello stesso Atto Euridice s'interpone fra Emone, tentato di avventarsi in armi contro il padre, e Creonte, che lo sfida inerme; stante l'omologia con Giocasta, forse si potrebbe leggere nel gesto della donna una reminiscenza delle *Fenicie* euripidee, dove la regina tebana tentava insieme con Antigone di interrompere il duello tra i figli Eteocle e Polinice (episodio IV, 1275 ss.; esodo, 1427 ss.).

L'*Antígona* di Dantas fu rappresentata per la prima volta nell'aprile del 1946 al *Teatro Nacional D. Maria II* di Lisbona; tra le recensioni a me note spicca per la franchezza quella di António Pedro (*A Antígona de Júlio Dantas no Teatro Nacional*, in: *Mundo Literário*, 11 maggio 1946, riportata in Pedro 2001, pp. 266-7); dopo avere discriminato la *formula accademica* secondo cui si sviluppa la tragedia di Dantas dall'ironia attualizzante di un Giraudoux (p. 266), il critico stronca il linguaggio magniloquente (parla anzi di "*delírio grandiloquente*": *ibid.*) e lo stile recitativo.

Dramatis personae: Antigone (*Antígona*), Ismene (*Isménia*), Euridice (*Eurídice*), Creonte, Emone (*Hémon*), Egeone (*Egéon*, comandante della guardia reale), Enopide (*Enópides*, senatore), Astaco (*Ástaco*, senatore), Proceo (*Proceu*, senatore), un Vecchio, un secondo Vecchio; comparse (senatori, guardie di Creonte, popolo).

ATTO I (pp. 12-34)

SCENA 1. Nell'acropoli di Tebe, presso la reggia, Enopide ed Egeone, mentre sfila il corteo funebre di Eteocle, commentano il duello fratricida che si è consumato tra i figli di Edipo e ripetono l'ordine ricevuto da Creonte di impedire il seppellimento del cadavere di Polinice. SCENA 2. Antigone e Ismene li hanno ascoltati di nascosto³⁰². Dal dialogo seguente, in cui si fronteggiano tradizionalmente i punti di vista diversi delle due sorelle, emerge che nella reggia esse sono pressantemente spiate (p. 19); il che giustifica il loro incontro in un luogo appartato all'esterno del palazzo stesso. Antigone segue l'imperativo delle leggi "*scritte*" nel suo cuore (p. 21)³⁰³, mentre Ismene si dimostra remissiva nei riguardi del potere. L'editto di Creonte non è ancora stato pubblicato (p. 19)³⁰⁴: la "disobbedienza" di Antigone risulta così preventiva e giuridicamente insussistente, per quanto Ismene (p. 21) ritenga che anche in questo caso la sorella sarebbe condannata a morte (a suo dire, oltretutto, la trasgressione delle leggi scatenerebbe l'ira degli dèi)³⁰⁵. SCENA 3. Entrano in scena gli anziani di Tebe, convocati da Creonte. Enopide saluta il sole della vittoria riportata sui Sette dell'Argolide, sostenendo che gli dèi hanno combattuto vittoriosamente al fianco di Eteocle in virtù della sua giustizia³⁰⁶; Proceo, invece, dubita

morte, non senza istigazione all'omicidio. Del *Manifesto*, capolavoro del genere scommatico, esiste una pregevole edizione curata da Sara Afonso Ferreira (Assírio & Alvim, Porto 2013).

³⁰² Il modulo è mutuato presumibilmente dall'*Antigone* di Sérgio (Atto I, Scena 4).

³⁰³ Del resto ha appena parlato di un obbligo che si è imposto alla sua "*coscienza*" ("*consciência*": p. 19), in conformità con la caratterizzazione sergiana.

³⁰⁴ Le stesse guardie ignorano le disposizioni del nuovo re di Tebe (p. 21).

³⁰⁵ Evidentemente non la sfiora l'idea dell'autonomia del divino.

³⁰⁶ Motivo della "fallacia patetica".

dell'esistenza di un nesso tra vittoria e giustizia (p. 27). Si accende un dibattito sulla ragione e il torto della contesa: Enopide approva Eteocle, mentre Proceo riconosce la legittimità delle rivendicazioni di Polinice, il primogenito di Edipo³⁰⁷; Astaco, il senatore più anziano, suggella il dibattito dichiarando di schierarsi sempre dalla parte dei perseguitati, vivi o morti che siano (p. 28)³⁰⁸. SCENA 4. Entra Creonte. Il re espone un programma apparentemente "illuminato", consono a una monarchia parlamentare: giudicando i peggiori dei mortali "*coloro che spandono attorno a sé l'ombra, il silenzio e il terrore*" ("*aqueles que espalham em volta de si a sombra, o silêncio e o terror*": p. 30) e ritenendo che il potere *per sé stesso non conferisca a chi lo esercita né la chiarezza né la virtù* ("*por si só, não confere a quem o exerce, nem a clarividência, nem a virtude*": *ibid.*), egli si baserà sul consiglio degli anziani; sarà altresì un baluardo contro i nemici degli dèi e dello Stato, alieno da ogni interesse privato (Atto I, Scena 4, p. 30)³⁰⁹. Tuttavia, la proibizione di seppellire Polinice è frutto di un'iniziativa personale che i senatori non sono chiamati a discutere, ma solo ad applicare. La contraddizione è lucidamente rilevata da Proceo, cui Creonte indirizza una massima raggelante: "*I re domandano. Non rispondono*" ("*Os reis perguntam. Não respondem*"): SCENA IV, p. 32. Proceo depreca sconsolatamente l'ipocrisia del potere. SCENA 5. Egeone annuncia inopinatamente il trafugamento del corpo di Polinice, che Enopide attribuisce a cause divine e Proceo invece all'azione umana.

ATTO II (pp. 35-57)

SCENA 1. Si riprende la discussione sulle cause della misteriosa sparizione della salma di Polinice. Enopide pensa a un intervento divino, in quanto nessun tebano avrebbe osato disobbedire alle leggi³¹⁰; Proceo a sua volta ribadisce il proprio parere, perché "*gli uomini virtuosi aborriscono le leggi ingiuste*" ("*os homens virtuosos aborrecem as leis injustas*": p. 37)³¹¹. SCENA 2. Creonte ha saputo della fuga notturna di Antigone; nessuna informazione in proposito ha ricavato da Ismene e da Euridice (p. 40). Enopide immagina che la fanciulla possa essersi rifugiata presso Teseo, re di Atene, il quale già una volta si era dimostrato ospitale verso di lei e suo padre Edipo, quando lo stesso Creonte aveva preteso la consegna dell'ex sovrano (in analesi la *fabula* si allaccia a quella dell'*Edipo a Colono* sofocleo)³¹². Per Creonte ciò è verosimile; del resto, egli conosce l'*"animo maschio"* ("*ânimo varonil*": p. 41)³¹³ della fanciulla, che lo ha sempre odiato; decide infine di farla inseguire. SCENA 3.

³⁰⁷ In questo caso Dantas si attiene alla versione sofoclea (*O.C.*, episodio I, 374 ss. ed episodio IV, 1294-5) di contro a quella euripidea (*Phoen.*, prologo, 71-2).

³⁰⁸ "*Ogni qual volta tu vedi perseguitare un uomo, vivo o morto, sai già che io sono per il partito opposto*" ("*Sempre que tu vejas perseguir um homem, vivo ou morto, já sabes que eu sou do partido contrário*": p. 28). Difficile stabilire se e in che misura tale dichiarazione comporti una critica al regime salazariano. Il dubbio si ripresenta per molti altri passi; per es., un Coreuta afferma (Atto III, Scena I, p. 61): "*I potenti sono, più degli altri uomini, soggetti all'errore*" ("*Os poderosos estão, mais do que os outros homens, sujeitos ao erro*"); come valutare la portata politica della sentenza? È retorica la domanda di Astaco, il più autorevole fra gli anziani di Tebe (Atto III, Scena I, p. 63): "*Credi che agli uomini potenti piaccia che si dica loro la verità? No*" ("*Julgas que os homens poderosos gostam de que se lhes diga a verdade? Não*"); E Tiresia sbotta (Atto III, Scena 3, p. 74): "*Razza ingrata dei grandi e dei potenti, maledetto sia chi ti servirà!*" ("*Raça ingrata dos grandes e dos poderosos, maldito seja quem te servir!*"). E ancora, a Enopide che gli chiede: "*Che dice il popolo?*", Egeone risponde: "*Dorme*" (Atto IV, Scena I, p. 91; Enopide richiama poi la battuta a p. 94). Esiste un'implicazione attuale di questi e altrettali passi? Qual è la portata simbolica della tirata (Atto V, Scena 1, p. 118) con cui Enopide ammonisce Creonte circa la vitalità dei popoli e il rispetto della vita? La questione è complicata dal fatto che Dantas scrisse e fece rappresentare *Antígona* durante il suo mandato di Ambasciatore del Portogallo in Brasile; una posizione di alta rappresentanza certo incompatibile con atteggiamenti critici, per quanto velati, nei confronti del regime.

³⁰⁹ Cfr. *Soph. Ant.*, episodio I, 182 ss.

³¹⁰ Quelle di Creonte, evidentemente; ma, avendo accreditato la prima ipotesi, Enopide finisce per dislocare la giurisdizione del sovrano al di fuori di un quadro armonico con il divino.

³¹¹ Una motivazione, questa, che rimarca la distinzione e la contrapposizione tra etica e morale ricorrenti nelle interpretazioni del mito di Antigone. Astaco, da parte sua, respinge enigmaticamente entrambe le congetture.

³¹² Non è però da escludere un influsso corneilleano: in *Oedipe* (1659) Teseo è un comprimario.

³¹³ Il motivo della "virilità" morale della fanciulla trova il suo archetipo nell'*Antígona* sofoclea come ossessione androcratica di Creonte, che considera ogni atteggiamento conciliante verso la nipote alla stregua di una

Intanto, il corpo di Polinice è stato ritrovato: riepiloga la strana vicenda il Comandante della guardia³¹⁴, che peraltro non perde l'occasione di rimproverare pacatamente a Creonte il “*furore*” (“*furor*”) che prima l'ha ottenebrato (p. 44); rivela quindi all'iracondo despota l'identità del colpevole. Ora Creonte accosta l'idea della trasgressione all'empietà³¹⁵ e chiama “*sacrilegio*” (“*sacrilégio*”) l'infrazione delle sue disposizioni. SCENA 4. Entra l'imputata Antigone, che si difende invocando un principio del tutto affine a quello già enunciato da Proceo (p. 37): nessuno deve obbedire alle leggi ingiuste, ossia a quelle che ripugnano al sentimento umano e religioso³¹⁶. Antigone inoltre rimprovera a Creonte di essere responsabile di tutte le recenti sventure di Edipo, di avere indotto Giocasta al suicidio e di avere suscitato odio mortale tra Eteocle e Polinice (p. 51). SCENA 5. Sopraggiunge Ismene, per accusarsi di complicità; dopo la ricusa della sua solidarietà da parte di Antigone e l'uscita di campo della stessa, sotto la scorta di Egeone, ella implora senza successo la clemenza di Creonte. Proprio da Ismene, e da Enopide, il despota apprende dell'amore che il figlio nutre per Antigone. La battuta pronunciata da Ismene all'indirizzo di Creonte prefigura per “ironia tragica” il destino di Emone: “*Se la uccidi, tu vibri una pugnata al cuore di tuo figlio!*” (“*Se a matares, tu vibras uma punhalada no coração do teu filho!*”: p. 56).

ATTO III (pp. 59-88)

SCENA 1. I Vecchi di Tebe discutono sulle manifestazioni popolari di protesta contro le decisioni di Creonte che hanno appena avuto luogo. Enopide, pur ritenendo che l'editto vada mantenuto, si dissocia dal despota in merito alla condanna di Antigone (p. 62). SCENA 2. Accompagnato da un fanciullo, entra Tiresia, malevolmente accolto dai senatori (l'indovino era stato bandito dal popolo di Tebe dopo la profezia che aveva condannato il figlio di Laio). SCENA 3. Tiresia è stato convocato dallo stesso Creonte, che ha bisogno della sua “*cecità chiaroveggente*” (“*cegueira clarividente*”: p. 70) per conoscere gli sviluppi, che prevede funesti, del suo scontro con Emone. Tiresia commiserà il despota e preferisce non rispondere ai suoi quesiti; a sua volta domanda poi a Creonte perché non revochi il divieto di seppellire Polinice e se voglia davvero commettere un

menomazione delle prerogative di dominio maschili e quindi di un cedimento allo *status* femminile: v. episodio II, 484-5 (il despota si immagina *per absurdum* di scambiarsi di sesso con Antigone) e 525; episodio III, 677-80 (precetti pedagogici dispensati a Emone); nelle apostrofi insultati di Creonte (episodio III, 746 e 756) Emone, che perora la causa di Antigone, assume i tratti della debolezza muliebre e della subalternità all'altro sesso (lo spettro della “femminilizzazione” di Creonte si insinua, a mio avviso, anche in una battuta apparentemente anodina di Emone, che protesta la propria devozione al padre in un'ipotesi paradossale: “*Se tu sei la donna*”, *ibid.* 741). In *Edipo a Colono* il motivo della “virilità” femminile si sostanzia in un'analogia straniante, operata sarcasticamente da Edipo (episodio I, 337 ss.), tra l'anomala situazione delle figlie – sbalestrate all'esterno dell'*oikos*, nello spazio dell'agire sociale maschile – e di Eteocle e Polinice – che gravitano invece attorno all'*oikos* stesso – e i costumi egizi, che invertono la topologia sessista della cultura greca. Ancora più chiaramente si esprime Edipo nell'episodio IV, 1368: αἰδ' ἄνδρες, οὐ γυναικες (“*loro sono uomini, non donne*”), ovviamente in senso laudativo. Tra le rivisitazioni più recenti ha tematizzato l'androginia di Antigone Henry Bauchau, nei romanzi *Edipe sur la route*, 1990 (ed. it. *Edipo sulla strada*, Firenze, Giunti, 1993) e *Antigone*, 1997 (ed. it. *Antigone*, Giunti, Firenze, 1999); per es., nella prima opera (p. 105) l'eroina in una propria scultura si raffigura androgina; nella seconda, conserva tratti maschili (addirittura marziali) alle pp. 64, 69 ecc.

³¹⁴ Affidando il resoconto al dignitoso Egeone, Dantas rinuncia a particolari di crudo realismo, come il fetore insopportabile del cadavere, presenti in Sofocle (episodio II, 411 ss.) e in tante riscritture moderne.

³¹⁵ Come prima Ismene, Creonte giunge quasi ad assimilare l'illegalità all'empietà, racchiudendo un riferimento ai numi offesi tra due altri che fa a sé stesso sul piano istituzionale e poi su quello personale: “*Chi si è azzardato a trasgredire i miei ordini? Chi ha offeso gli dèi? Chi si è fatto beffa di me?*” (“*Quem se atreveu a transgredir as minhas ordens? Quem ofendeu os deuses? Quem escarneceu de mim?*”). Si noti anche che poco (p. 45) dopo definisce cumulativamente “*sacrilegio*” l'azione perpetrata.

³¹⁶ Nel dialogo (p. 47 ss.) sono disseminate numerose reminiscenze sofoclee, originalmente variate; per es.: “*Sono le leggi che Zeus non ha ispirato mai*” (“*São as leis que Zeus não inspirou jamais*”: p. 49): cfr. *Soph. Ant.*, episodio II, 450 ss.; “*Io sono l'amore, che unisce; non sono l'odio, che divide*” (“*Eu sou o amor, que une; não sou o ódio, que divide*”: p. 50): cfr. *ibid.*, 523; e ancora, “*Il criminale non sono io; sei tu*” (“*O criminoso não sou eu; és tu*”: p. 51): cfr. *ibid.*, 469-70 (in Sofocle però è questione di μωρία, “*follia*”).

secondo crimine: quello di condannare a morte la nipote. Creonte sfoga la sua ira minace sull'indovino, che sospetta essere in combutta con Emone. Tiresia si allontana lanciando a Creonte inquietanti avvertimenti sul destino suo e del figlio. SCENA 4. Entra in scena Euridice, che nega l'esistenza di una complicità di Emone con Antigone; Creonte, però, è convinto che Emone intenda assassinarlo per fatalità di stirpe (p. 79). SCENA 5. Entra Emone, mentre la regina, su richiesta del marito, esce di campo in stato di forte apprensione. Creonte ed Emone vengono a diverbio per la sorte di Antigone, della quale il giovane si dichiara innamorato. Emone chiede al padre di riconsiderare la sua politica iniqua (il motivo del rispetto filiale e quello del lealismo sono in Dantas assai ridotti rispetto a Sérgio e anche a Sofocle). Tra numerosi echi sofoclei³¹⁷, nel dialogo matura anche un movente psicologico originale: Creonte non vuole contrarre parentela, attraverso Emone, con la razza abietta di Edipo (p. 85; ne troviamo un accenno già durante lo scontro con Tiresia, p. 70). SCENA 6. Euridice, rientrata in campo, tenta di mediare tra i due, prossimi allo scontro fisico; quando però Creonte accusa Emone di aver attentato alla sua vita (p. 87), la donna si getta piangente tra le braccia del figlio.

ATTO IV (pp. 89-111)

SCENE 1-2. Nottetempo si susseguono tentativi, da parte dei senatori di Tebe, di far recedere Creonte dalle sue decisioni. Il re, angosciato ma irremovibile, non può prendere sonno (pp. 92 e 96). SCENA 3. Intanto, presso una porta della città, Emone studia un piano per liberare Antigone, senza escludere il ricorso alla forza. Egeone si allea con Emone; entrambi sono pronti a morire nell'ardita impresa. SCENE 4-5. I senatori sono stati convocati all'alba da Creonte, perché giudichino in merito al presunto attentato di Emone; davanti ai loro occhi Antigone viene condotta fuori dal palazzo, per essere accompagnata alla cisterna in cui dovrà morire d'inedia³¹⁸. Ismene accompagna la sorella. Il nobile Astaco, maledicendo gli aguzzini di Antigone, offre la propria vita per riscattare quella della giovane; subito dopo interviene anche Emone, pronto ormai ad attaccare le guardie che trattengono l'amata. Antigone tuttavia non accetta né il sacrificio di Astaco né l'irrealistico disegno di Emone (p. 108). Quest'ultimo vorrebbe sfogare la sua furia disperata contro il padre, ma è trattenuto da Egeone. I due si ritirano.

ATTO V (pp. 113-30)

SCENA 1. Creonte pronuncia, al cospetto dei senatori, un'animoso requisitoria contro Antigone, rea di aver attentato alla sicurezza dello Stato, fomentato il dissidio tra Eteocle e Polinice, sobillato Emone. Il Senato però, specialmente nella persona di Enopide, condanna clamorosamente l'operato di Creonte, il quale replica insultando i suoi censori. SCENA 2. Sopraggiunge Egeone ad annunciare la morte di Emone; Creonte, stravolto e ormai abbandonato, si precipita fuori di scena per raggiungere il figlio. SCENA 3. Ai presenti Egeone narra la fine di Emone, il quale, non avendo potuto impedire il suicidio (per impiccagione) di Antigone, si è dato la morte ai piedi di lei. Proceo avverte che Creonte ritorna reggendo il corpo del figlio, mentre il popolo di Tebe insorge e minaccia di lapidare il re. SCENA 4. Euridice intuisce dalle parole reticenti di Enopide la sorte di Emone.

³¹⁷ Emone sostiene che Tebe taccia per paura (p. 83: cfr. *Soph. Ant.*, episodio II, 504-5; 509-10; episodio III, 688 ss.); Dantas rimodula allusivamente l'ipotesi nella seguente battuta di Emone (episodio III, 739): "*Ma tu non governi una città deserta*" ("*Mas tu não governas uma cidade deserta*"; cfr. Καλῶς ἐρήμης γ' ἂν σὺ γῆς ἄρχοις μόνος). Anche il conflitto generazionale circa il possesso della saggezza ampiamente attestato nel teatro attico (cfr. per es. *Soph. Ant.*, episodio III, 719-29 e 735) viene risolto sinteticamente: "*I bambini debbono parlare come vecchi, quando i vecchi si comportano come bambini*" ("*As crianças têm de falar como velhos, quando os velhos procedem como crianças*") insegna Emone al padre (p. 84).

³¹⁸ Tra i motivi di matrice sofoclea, come l'addio alla luce del sole (p. 105; cfr. *Ant.*, episodio IV, 808 ss. e 879-80) e il mito di Niobe (p. 106: cfr. *Ant.*, episodio IV, 23 ss.) fa capolino anche una reminiscenza contemporanea: le colombe della reggia che sarebbero testimoni dell'innocenza di Antigone (p. 105) ricordano le ultime parole dell'eroina di Sérgio (Atto II, Scena 5).

SCENA 5. Mentre Euridice e Creonte si disperano (ma senza solidarietà reciproca³¹⁹), Enopide ordina alle guardie di traslare le salme di Emone e di Antigone al tempio di Pallade³²⁰. Creonte è destituito dal senato, che successivamente lo processerà per i suoi misfatti.

II.3. JOÃO DE CASTRO OSÓRIO, *A trilogia de Édipo*, Sociedade de Expansão Cultural, Lisboa 1954

(V. anche *infra* III.5)

La figura storica e intellettuale di João de Castro Osório (Setúbal, 17 gennaio 1899 – Lagoal, 10 novembre 1970) solo in questo secolo è stata oggetto di importanti contributi sistematici³²¹. *A Esfinge (La Sfinge)*, *Jocasta (Giocasta)* e *Antígona (Antigone)*³²² costituiscono una trilogia “legata” in cui gli spunti di dialettica religiosa ravvisabili nei modelli antichi si sviluppano in due prospettive filosofiche e teologiche complementari: quella “interna” del confronto tra varie forme di spiritualità e quella “esterna” dei rapporti tra la sapienza spirituale e le altre forme di conoscenza. Tale dialettica trova una sintesi ideale e un catalizzatore drammatico nel cristianesimo professato dall’autore (*Nota Crítica*, p. 215)³²³. Nel vasto affresco si affacciano alcuni personaggi originali, come Oleno (*Olenos*), e altri mutuati dalle adiacenze del mito e rifunzionalizzati, come Teseo nell’*Antigone*³²⁴. Il Coro, nelle intenzioni di Castro Osório³²⁵, è propriamente costituito dalla collettività dei cittadini, i cui echi di tanto in tanto giungono dallo spazio extrascenico. Lo scenario, sostanzialmente unico per l’intera trilogia, rappresenta il cuore pulsante di Tebe, comprendente gli edifici del potere: il Palazzo dei Re e un Tempio (come si vedrà, con l’invarianza dello spazio civico contrasta la dilacerazione spirituale della comunità, che rinvia a un assetto reale delle forze in gioco non coincidente con quello dei poteri istituzionali). Sul fondale domina, inquietante, una Montagna che nel corso della rappresentazione viene variamente illuminata, simbolo di una realtà irriducibilmente enigmatica³²⁶. Nella cornice della saga tebana si fronteggiano dualisticamente il collegio sacerdotale degli Dèi del Cielo e quello degli Dèi Terribili, per lo più attraverso i loro esponenti più insigni: nell’ordine, i Sommi Sacerdoti Tiresia³²⁷ e Oleno. Quest’ultimo propugna una concezione primitivistica e tribalistica della religione e del culto³²⁸; una concezione per la quale l’uomo è dominato da una necessità

³¹⁹ Euridice non si uccide; resta così in scena per inveire terribilmente contro il marito, che definisce “*mostro sanguinario*” (“*mostro sanguinário*”): p. 130.

³²⁰ Il riferimento a Pallade trova un antecedente nella chiusa del dramma di Sérgio, dove Critobulo (Atto III, Scena 10) preannuncia sacrifici alla medesima dea a coronamento delle onoranze funebri per Antigone ed Emone (il particolare non ha riscontro nell’*Antigone* sofoclea).

³²¹ Per es. Fialho 2006 a; Rodrigues 2012 (soprattutto p. 85 ss.).

³²² La struttura “eschilea” dell’opera si combina con il rispetto delle cosiddette tre unità aristoteliche (v. la sunnominata *Nota Crítica*, p. 216). L’autore aveva composto la trilogia più di dieci anni prima della pubblicazione.

³²³ È opportuno tener presente che la fede religiosa si combinava nell’autore con un’altra fede: quella nazionalista (Castro Osório fu un ideologo del movimento). Sull’argomento v. Rodrigues 2017, *passim*.

³²⁴ Cfr. Dantas (v. *supra* II.2), Atto II, Scena 2, che nell’ipotesi formulata da Enopide circa l’apparente fuga di Antigone saldava i segmenti narrativi dell’*Antigone* e dell’*Edipo a Colono* sofoclei.

³²⁵ “*Lugar da acção da trilogia*”, p. 10.

³²⁶ Per la colossalità dello scenario l’autore sembra muoversi nel solco del wagnerismo.

³²⁷ Si ricordi che nell’*Antigone* di Sérgio (Atto II, Scena 6) Tiresia è polemicamente dissociato dall’unico Collegio dei Sacerdoti. Pierre Vidal-Naquet (“*Edipo a Vicenza e a Parigi: due momenti di una storia*”, in: Jean-Pierre Vernant – Pierre Vidal-Naquet 2001, p. 216) ha osservato che il sacerdote di Zeus che compare nel prologo dell’*Edipo Re* sofocleo diviene per travisamento un “Gran Sacerdote”, analogo a quello della tradizione ebraica, nell’influente traduzione di André Dacier, pubblicata a Parigi nel 1692 con il titolo *L’“Oedipe” et l’“Électre” de Sophocle, tragédies grecques traduites em Français, avec des remarques*.

³²⁸ I due passi seguenti rispecchiano esemplarmente la mentalità del sacerdote: “*La vita umana offende gli Immortali. La Vita deve pagare un tributo alla Morte. Gli uomini del passato, che conoscevano la verità, inventarono il sacrificio delle vite più belle, annualmente, per blandire i poteri delle Tenebre*” (p. 19; “*A vida humana ofende os Imortais. A Vida tem que pagar tributo à Morte. Os homens que se foram, e conheciam a verdade, inventaram o sacrificio das vidas mais belas, em cada ano, para conciliar os poderes das Trevas*”); “*Il mio giudizio è stato che si*

inoppugnabile, superiore allo stesso potere divino³²⁹, e versa in balia di tenebrose entità soprannaturali che debbono essere blandite a ogni costo, all'occorrenza anche attraverso sacrifici umani, in base a un immutabile codice ancestrale. All'opposto, il collegio degli Dèi del Cielo incarna una spiritualità serena, solare³³⁰, dinamica, fiduciosa nella provvidenza divina³³¹ e aliena da ogni rigido ritualismo (men che meno cruento). Tra i due poli, Creonte rappresenta un'autorità politica penosamente combattuta e, almeno in un caso, spregiudicatamente pragmatica³³².

Con Edipo l'autore veicola una complessa strategia simbolica, che si risolverà soltanto nel terzo dramma: il personaggio, connotato nel contempo in senso messianico e prometeico³³³, dimostra con la sua evoluzione l'insufficienza di una visione antropocentrica del mondo, ancorché nobilmente ispirata³³⁴: nel suo ambizioso umanesimo Edipo tutt'al più ipostatizza l'azione divina in quella umana, sottovalutando la trascendenza della divinità. L'interiorizzazione del divino caratterizza la religiosità di Edipo come quella di Tiresia³³⁵; tuttavia, mentre il Sommo Sacerdote (non diversamente dal suo antagonista Oleno, in questo caso) è consapevole dell'inaccessibilità della volontà divina e si inchina umilmente ai sacri misteri (egli infatti pur dotato di capacità profetica non può comprendere gli eventi dal punto di vista teleologico³³⁶), Edipo incautamente fa coincidere la

tributasse di nuovo il sacrificio. Coloro che conobbero la verità, gli antichi, trovarono solo questo mezzo per scongiurare i mali irreparabili" (p. 34; "*O meu voto foi se pagasse de novo o sacrificio. Os que conheceram a verdade, os antigos, só esse meio acharam para conjurar os males irreparáveis*").

³²⁹ "*Non c'è legge umana o divina che resista alla forza della Necessità!*" (p. 26; "*Não há lei humana ou divina que resista à força da Necessidade!*"); "*Gli uomini debbono essere timorati verso la Legge che regge gli Dèi stessi*" (p. 50; "*Os homens devem ser tementes à Lei que rege os mesmos Deuses*").

³³⁰ Significativo in proposito risulta il saluto all'Aurora che apre il primo dramma. Del resto, la polarità religiosa si traduce, come in Sérgio, nell'opposizione figurale tra Luce e Tenebre; per es., la Sfinge è il Mostro delle Tenebre ("*Mostro das Trevas*"), pp. 21, contrapposto agli Dèi della Luminosità ("*Deuses da Claridade*"), pp. 22-3 ecc.

³³¹ "*Gli Dèi vivono anche nella sofferenza e nel coraggio dell'Uomo*" ("*Os Deuses vivem também no sofrimento e na coragem do Homem*"): p. 51.

³³² In *Giocasta*, Scena 4, p. 78, dopo che Oleno ha annunciato che gli Dèi Inferi ("*Subterrâneos*") reclamano la punizione degli uccisori di Laio, Creonte suggerisce a Edipo di placare prontamente le divinità e la moltitudine designando una vittima qualsiasi.

³³³ Significativamente Tiresia (*La Sfinge*, Scena 7, p. 41) esclama, riferendosi a Edipo: "*Ah, in verità, questi che prende volontariamente su di sé il dolore, per sentirsi più umano, è colui che da molto tempo gli Dèi e i tempi annunciavano*" ("*Ah, em verdade, este que toma voluntariamente para si a dor, para se sentir mais humano, é aquele que desde há muito os Deuses e os tempos anunciavam*"); Edipo dice (*ibid.*, Scena 7, pp. 47-8): "*Se il patire degli uomini può cessare per sofferenza di uno solo, venga a me tutto l'immenso dolore. E che si liberi l'Uomo e si redima per il mio coraggio*" ("*Se o padecer dos homens pode cessar por sofrimento de um só, venha a mim toda a imensa dor. E que se liberte o Homem e se redima por minha coragem*"); i Sacerdoti degli Dèi del Cielo così pregano (*ibid.*, Scena 8, p. 52): "*Abbi pietà di noi, Signore Onnipotente. Fa' trionfare tuo figlio in lotta contro la disgrazia*" ("*Tem piedade de nós, Senhor Todo Poderoso. Faz triunfar o teu filho em luta contra a desgraça*"); poi analogamente nella Scena 9, p. 55); e ancora (*ibid.*, Scena 10, p. 58): "*Gloria al nuovo Re, e redentore degli uomini! Tu sei l'intercessore tra gli uomini e gli Dèi*" ("*Glória ao novo Rei, e redentor dos homens! Tu és o intercessor entre os homens e os Deuses*"). Sull'afflato prometeico di Edipo v. Fialho 2006 b, p. 246 ss.

³³⁴ A Creonte che gli chiede: "*Che Dio opporrai alla Sfinge?*" ("*Que Deus vais opor à Esfinge?*"), Edipo risponde: "*Alla Sfinge opporrò l'Uomo*" ("*À Esfinge vou opor o Homem*"), p. 43; ancora in replica a Creonte, Edipo afferma: "*Dinanzi alla volontà tenebrosa non mi rassegnò. Affermo la volontà umana e compio la Divina Volontà, quand'anche mi portino il dolore e la lotta crudele*" ("*Perante a vontade tenebrosa não me resigno. Afirmo a vontade humana e cumpro a Divina Vontade, mesmo que elas me tragam a dor e a luta cruel*"), Scena 7, p. 45 (si noti la precedenza, psicologica se non anche assiologica, conferita alla volontà umana rispetto a quella divina); in risposta a Tiresia: "*Basta, da opporre al Male, la divinità che è nell'uomo*" ("*Basta a divindade que há no homem para opor ao Mal*"), Scena 11, p. 59; e ancora: "*Ascolto la voce dell'Eterna Divinità, dentro di me. Essa continua a incitarmi all'eroismo*" ("*Escuto a voz da Eterna Divindade, em mim. Ela continua a incitar-me ao heroísmo*"), *Giocasta*, Scena 3, p. 74; una posizione orgogliosa prima apertamente contestata da Creonte (*La Sfinge*, Scena 7, p. 45) e poi più autorevolmente ridimensionata, in forma reticente, da Tiresia: *ibid.*, Scena 7, pp. 47-8; Scena 11, pp. 59-60. La critica che in *Giocasta*, Scena 3, p. 70 Oleno muove a Edipo di confidare troppo nell'opera umana risulta senza dubbio motivata.

³³⁵ A un certo punto, per es., l'indovino si chiede se la Sfinge non alberghi nei cuori di chi pensa come Oleno (*La Sfinge*, Scena 4, p. 23).

³³⁶ Cfr. *Giocasta*, Scena 5, p. 83.

propria (pur eccelsa) prospettiva umana con quella divina, rendendosi così vulnerabile ai colpi del destino razionalmente inesplicabili, come quello che abbattutosi su un giusto come lui inquina atrocemente ogni facoltà affettiva³³⁷. Sopprimendo la Sfinge, Edipo ha creduto di annichilire il mistero, di eliminare ogni ombra da sé e dal mondo; ma è pur sempre nell'ombra che balena l'intuizione del trascendente. L'autoaccecamento di Edipo simboleggia nel contempo la fallacia del suo umanesimo riduzionistico e l'inizio di un processo rigenerativo. Occorre aggiungere che per il cristiano Castro Osório l'afflato sotterico dell'eroe disposto a "riscattare" Tebe anche a costo di farsi carico di tutte le sofferenze non avrebbe mai potuto sortire esito positivo: il "sacrificio perfetto" è ovviamente quello di Cristo e nessuna opera umana può surrogare il piano della Salvezza. Tiresia, che nella trilogia assume il ruolo di mentore fedele di Edipo, è sicuramente il portavoce dell'autore. Da segnalare infine uno scarto tra la religiosità istituzionale dei Sacerdoti e quella popolare: il collegio di Tiresia (e una volta Creonte, in una rapida invocazione: *La Sfinge*, p. 54) occasionalmente offre spunti panteistici (*ibid.*, p. 25) e monoteistici (*ibid.*, pp. 52 e 55), mentre la Folla (*Multidão*) resta invariabilmente politeista³³⁸. Adirittura, Tiresia invita Creonte a proclamare re chi sappia invocare "il Dio ignoto" ("o Deus desconhecido": *ibid.*, p. 39), con trasparente allusione paolina (*Atti degli Apostoli*, 17, 23). Antigone nel corso della vicenda rappresenta una voce profetica d'elezione che a Tebe resta inascoltata, prima del ritorno di Edipo.

LA SFINGE (A ESFINGE)

SCENE 1-2. La Sfinge, nonostante le preghiere dei Sacerdoti degli Dèi del Cielo, è comparsa a minacciare Tebe, in apparenza smentendo precedenti vaticini di Tiresia. Creonte è disilluso e disorientato; si vede ormai costretto a pagare al mostro il tributo annuale di sangue umano, in conformità con le raccomandazioni di Oleno. SCENA 3. Tiresia, come ricorda Creonte, aveva invece profetato che la morte di Laio avrebbe segnato l'inizio del trionfo sul terrore³³⁹. SCENA 4. Convocato da Creonte, entra in scena appunto il Sommo Sacerdote, per opporsi al sacrificio cruento. SCENA 5. Per ordine di Creonte, che è stato persuaso da Oleno, entrano in scena anche le Vergini sacrificali; terrorizzata dalla Sfinge, la Folla approva. Le Vergini, esortate da Tiresia, pregano gli Dèi dei Cieli di allontanarle dalla presente calamità, ma senza successo (pp. 29-30)³⁴⁰. In forza della sua fede incrollabile, Tiresia invita di nuovo le fanciulle a implorare la pietà della Necessità Mostruosa (pp. 31-2). SCENA 6. Appare Giocasta (p. 37), madre sfortunata³⁴¹ e ora vedova; ella sprona i sudditi a sopportare la Necessità, come fa lei stessa. Tiresia suggerisce a Creonte di cedere la corona a chi sappia invocare il Dio ignoto, "quello che avrà la forza di liberare la città" (p. 39). Dando notevole prova di abnegazione, Creonte accetta il consiglio. SCENA 7. Uno straniero, Edipo, annuncia ai Tebani che ne condividerà il destino. Tiresia ravvisa in

³³⁷ Si veda il toccante bilancio che trae l'eroe (Scena 10, p. 113): "Che importa l'innocenza della volontà se la vita è contaminata e non posso guardarla senza orrore?..." ("Que importa a inocência da vontade, se a vida está poluída, e não a posso olhar sem horror?...").

³³⁸ Nella Scena 9, p. 56 la contrapposizione è paradigmatica: da una parte la Folla esclama "Gli Dèi e la Loro giustizia hanno vinto le Tenebre e il dolore. Gli Dèi ci hanno inviato il Loro Figlio per salvarci" ("Os Deuses e a Sua justiça venceram as Trevas e a dor. Os Deuses enviaram-nos o Seu Filho para nos salvar"); dall'altra, i Sacerdoti degli Dèi del Cielo sentenziano: "È risorto il Dio tutto d'oro. È rinato. Ormai il carro celeste ha ripreso il suo corso di gloria. Suo Figlio non ha permesso che le Tenebre offuscassero, con la notte di sangue e paura, la sua luce" ("Ressurgiu o Deus todo de ouro. Renasceu. Já o carro celeste retomou o seu curso de glória. O Seu Filho não deixou que as Trevas abafassem, com a noite de sangue e pavor, a sua luz").

³³⁹ Per Oleno, con cui è schierata la Folla, alimentare vane speranze contro la Necessità Terribile che regge l'universo accresce solo il dolore (*La Sfinge*, Scena 3, p. 18; *ibid.*, Scena 4, pp. 26-7).

³⁴⁰ Nelle parole delle fanciulle ("E di tenebre sarà il nostro fidanzamento, se dai Cieli non scende la protezione degli Dèi...": "E de trevas será o nosso noivado, se dos Céus não desce a proteção dos Deuses..."), Scena 5, p. 29), si può cogliere un'eco di Soph. *Ant.*, episodio IV, 816: ἀλλ' Ἀχέρωντι νυμφεύσω.

³⁴¹ Creonte ricorda la contrarietà di Giocasta riguardo all'esposizione del figlio, che è deliberata dal solo Laio (p. 80), mentre in Sofocle la regina stessa consegna il neonato al servo di Laio (episodio IV, 1173 ss.). In *La Machine infernale* (1932) Jean Cocteau aveva fatto assumere a Giocasta, attraverso una "figura di stornamento" (Paduano 1994, p. 175; si tratta di una "lingère"), l'intera responsabilità dell'esposizione, compresa la trafittura dei piedi di Edipo (cfr. il Prologo e l'Atto 3).

lui l'uomo che gli Dèi da molto tempo gli annunciavano (p. 41). Creonte chiede a Edipo quale Dio abbia trovato da opporre alla Sfinge; la risposta è “l’Uomo” (p. 43)³⁴². Oleno, la Folla e poi Creonte gridano al sacrilegio; Edipo invita i Tebani a risvegliare la divinità interiore, il Dio Creatore e Redentore (p. 47), prima di andare a sfidare la Sfinge. Tiresia, che si è pronunciato molto parcamente, a più riprese predice dolori a Edipo, che peraltro impavidamente rinnova i suoi nobili propositi, richiamando su di sé tutta la sofferenza degli uomini, purché l’Uomo sia redento dal suo coraggio. SCENA 8. Mentre Edipo si misura con la Sfinge, il Sommo Sacerdote interpreta spiritualmente la risposta di Edipo: si tratta dell’Uomo, l’altare della Divinità, l’essere che la manifesta (p. 52). Edipo uccide la Sfinge. SCENE 9-10. Al rientro trionfale del vincitore, Tiresia pronuncia due battute reticenti (pp. 59-60)³⁴³ che si riferiscono non al presente, ma a un avvenire doloroso; Edipo però non può ancora capire.

GIOCASTA (JOCASTA)

SCENE 1-3. Dopo anni di prosperità, Tebe è colpita da una misteriosa sterilità. Il re Edipo è molto compreso delle sofferenze della città e incoraggia fermamente i sudditi. L’oracolo raccolto da Creonte e annunciato da Oleno indica come causa del flagello un delitto impunito: quello di Laio (p. 70). In virtù delle sue convinzioni, Edipo minimizza l’oracolo, rimproverando ai Tebani di cercare un alibi alla loro viltà e alla loro fiacchezza di fronte alle dure leggi del mondo reale (p. 72)³⁴⁴. SCENA 4. Creonte suggerisce cinicamente di designare una vittima (qualsiasi) per placare gli Dèi e soddisfare le aspettative giustizialiste dei Tebani; Edipo, che ha già mandato a chiamare Tiresia, disdegna l’infame proposta (pp. 77-8). SCENA 5. Tiresia raccomanda nuovamente a Edipo di resistere a ciò che accadrà³⁴⁵. SCENE 6-7. Giocasta informa Edipo che un suddito dopo l’incoronazione si è isolato in preda al terrore (p. 84); il re prosegue la sua indagine circa la morte di Laio, nonostante il consiglio di Tiresia (che ufficialmente ne incolpa la Sfinge) e di Oleno; e scopre, interrogando quello che si rivela l’unico superstite della scorta di Laio, di essere lui stesso l’assassino del predecessore (p. 94). SCENA 8. Tiresia, Oleno e Creonte assolvono immediatamente il sovrano inorridito (pp. 94-5), che viene poi amorevolmente consolato dalla stessa Giocasta. SCENA 9. Un Messaggero giunto da Corinto annuncia che il re e la regina di quella città sono defunti e pertanto si sente prosciolto dall’obbligo del silenzio riguardo all’identità di Edipo, che viene presto chiarita (il Messaggero aveva raccolto Edipo neonato, presso Tebe³⁴⁶). SCENA 10. Edipo, sconvolto, si chiede se la Sfinge ora viva dentro di lui. Tiresia lo sprona a resistere contro il Destino ingiusto (p. 107). Edipo si proclama innocente e maledice gli dèi (p. 109), senza peraltro perdere l’appoggio di Tiresia, che lo assiste con intima partecipazione accennando a sviluppi positivi dell’esperienza dolorosa, per

³⁴² Si noti che la soluzione del celeberrimo enigma della Sfinge in Castro Osório si configura come affermazione astratta di un principio ideale, il più alto nell’ottica di Edipo; in quanto tale, nella sua assoluta vigenza, può prescindere da qualsiasi consequenzialità mitica; qui addirittura *precede* l’incontro di Edipo con il mostro, analogamente alla risposta – “l’Homme” – che l’Edipo di Gide (Atto II) concepiva quale soluzione di qualsiasi enigma della Sfinge (cfr. André Gide, *Œdipe*, Gallimard, Paris, 1931, pp. 80-1). Fialho 2006 a, p. 487 ss. ha osservato giustamente che manca, almeno nel primo dramma della trilogia, la problematica intellettuale legata all’enigma, a vantaggio di quella filantropica e di quella teologica.

³⁴³ “La Speranza umana ha da vincere, nonostante tutto!...” (“A Esperança humana há-de vencer, apesar de tudo!...”): Scena 11, p. 59; “Sì, la speranza dell’uomo vincerà... nonostante tutto...” (“Sim, a esperança do homem vencerá... apesar de tudo...”): *ibid.*, p. 60.

³⁴⁴ Prende forma anche un’interessante articolazione giuridica dell’intreccio (Scena 3, pp. 76-7): Edipo proclama che bandirà da Tebe gli assassini di Laio se non potranno giustificare il delitto; ma Oleno, risentito, obietta che ogni giustificazione è vana, visto che il delitto offende la giustizia divina e non quella umana (il tema delle due giustizie richiama Soph. *O.T.*, episodio II, 865 ss. e soprattutto *Antigone*). Edipo replica, coerentemente con le sue convinzioni, che ingiuste condanne offenderebbero ancora di più gli dèi.

³⁴⁵ Si avverte lo sforzo dell’autore di giustificare la rinuncia al suicidio da parte di Edipo, su cui la critica ha spesso discusso. Il motivo del suicidio di Edipo è alquanto raro nella drammaturgia moderna e assai scarsamente documentato nell’antichità; la fonte più remota è Igino, *Fab.* 242.

³⁴⁶ L’autore disgiunge pertanto gli interventi del Pastore di Laio e del Messaggero di Corinto, evitando così alcune coincidenze inverosimili dell’archetipo sofocleo.

quanto atroce. Oleno interpreta quanto accaduto come effetto del superamento dei limiti umani: Edipo ha sfidato i misteri divini (p. 110). Il re proferisce parole di ribellione agli Dèi e alla Fatalità da cui si sente perseguitato. Tiresia, rinnovandogli l'esortazione a resistere al Destino, lo corregge, scagionando implicitamente gli Dèi (p. 111). Edipo, in una struggente autoanalisi, precisa che l'orrore non è provocato dai crimini commessi, bensì dalla contaminazione irreversibile della propria affettività, che lo priva di ogni rifugio interiore (p. 113). SCENA 11. Nel dialogo che segue tra Edipo e Giocasta, privo di riscontri in Sofocle, emerge vivida la problematica dell'incesto. Giocasta si augura che Edipo possa ricordare la sua immagine "con perfetta purezza" (p. 115; cfr. p. 114), prima di cadere in uno stato allucinatorio che le fa percepire la voce di Laio. Giocasta si appresta a difendere l'amore che la lega a Edipo e insieme a liberare il figlio dall'orrore frapponendo tra loro la Morte; in tal modo ella vincerà il Destino (p. 116). La regina si uccide gettandosi dalle mura della cittadella di Tebe, tra le invocazioni di Edipo e della Folla³⁴⁷. SCENE 12-13. Dopo un appello alla propria anima, che deve farsi pura eroicità, Edipo si acceca (p. 120). Oleno annuncia che gli Dèi Terribili si sono impietositi, ma Edipo non se ne cura: ora accetta la vita come è, "lotta universale", spietata verso le stesse divinità (p. 121). Lo smisurato orgoglio di Edipo è riprovato da Creonte, da Oleno e dalla Folla; solo Tiresia confida in un esito di pace. Il re chiede, incoerentemente, di essere ucciso ed espulso (p. 123; nella sua mente stravolta le due alternative si identificano); si congeda da Tiresia e poi dai quattro figli; Antigone, però, chiede e ottiene di accompagnare il padre nell'esilio (p. 126 ss.).

ANTIGONE (ANTÍGONA)

SCENA 1. La statua della Sfinge sormonta l'ara degli Dèi Terribili (mentre quella degli Dèi del Cielo Clemente reggeva un'effigie di Zeus: p. 131). Tebe ha respinto l'assalto della coalizione argiva; i Sette attaccanti del mito sono periti in combattimento (p. 132)³⁴⁸. Oleno proclama la vittoria del nuovo re Eteocle come segno di benevolenza degli Dèi Terribili, ostili all'orgoglio di Polinice (e di Edipo). SCENA 2. L'assedio comunque perdura e la Folla, provata dalla guerra, chiede a Eteocle di riportare la pace scendendo a patti con Polinice; ma Eteocle vuole proseguire la lotta a oltranza: evidentemente influenzato dal suo maestro Oleno (p. 133), egli intende perseguire un'"*espiazione immensa*" (p. 135) della condotta empia di Laio e di Edipo. SCENA 3. Il re minaccia persino di rifondare il Tempio della Clemenza, dove officia Tiresia, come Tempio della Tirannia Divina; Tiresia ribatte che Eteocle non può sentirsi soddisfatto senza la "*libertà infinita*" (p. 136). Oleno, da parte sua, non trova nulla da eccepire quando Eteocle discutendo con Tiresia si dichiara giustificato dagli Dèi stessi di avere spergiurato e tradito l'accordo con Polinice (pp. 137). A Tiresia che lo contesta duramente Eteocle ventila la minaccia dell'esilio, ma poi a tutelare il Sommo Sacerdote³⁴⁹ interviene Creonte, che ha scelto di appoggiare il re solo per ragioni di ordine pubblico³⁵⁰. In un'esaltata preghiera (pp. 141-2), Eteocle auspica il trionfo degli Dèi Terribili, proponendosi quale espiatore dei crimini degli uomini; dispone tra l'altro che al fratello sia negata sepoltura nella "*Città Santa di Tebe*" e che il cadavere di lui sia abbandonato ai cani e ai rapaci. La guerra sia per Eteocle (p. 141) sia per Tiresia (pp. 143 e 146) si svolge tra gli Dèi. SCENA 4. Il messaggero Iperbio annuncia un nuovo assalto da parte di forze armate incalcolabili, comandate da Teseo (p. 144 ss.)³⁵¹: tutta la Grecia infatti

³⁴⁷ Nell'*Oedipus* (1678) di John Dryden e Nathaniel Lee in tale modo si uccide invece Edipo (Atto V, Scena 1), subito dopo la morte di Giocasta (che si è pugnalata).

³⁴⁸ In deroga alla tradizione eschilea, però, Polinice non era uno di loro (Scena 4, p. 148).

³⁴⁹ Nella Scena 3, p. 140, precisando la propria posizione politica – sostanzialmente favorevole a Polinice – Tiresia contrappone il suo modo di essere giusto "*anche al di là della legge*" ("*mesmo para além da lei*") a quello di Creonte, "*conforme alla legge*" ("*conforme a lei*"); si intravede qui, mi pare, un prodromo delle ragioni di Antigone di contro a quelle di Creonte.

³⁵⁰ Del resto, Creonte ritiene che il legittimo re di Tebe sia ancora Edipo (Scena 3, p. 142).

³⁵¹ Castro Osório modella il suo Teseo rielaborando spunti dell'*Edipo a Colono* sofocleo e delle *Supplici* euripidee (testi espressamente citati dall'autore quali sue fonti: v. la *Nota Critica*, p. 212). Infatti, da un lato viene sviluppata una virtualità narrativa della tragedia sofoclea, dove Teseo, integerrimo garante dell'ospitalità che ha concesso a Edipo e ad Antigone, contrasta l'azione di Creonte, ricevendone minacce (episodio II, 1036 ss.); dall'altro, l'iniziativa militare di Teseo è

è insorta contro Eteocle, per gratitudine nei confronti di Edipo che aveva liberato le popolazioni dagli Dèi Terribili e dalla Sfinge. Il fanatico Eteocle medita ancora un immane sacrificio espiatorio che ripari all'offesa arrecata agli dèi da lui venerati ed estingua la maledizione di Edipo (p. 148). SCENA 5. Mentre Tebe si prepara alla resistenza, il re osa chiedere ad Antigone e a Ismene di immolarsi per la salvezza della città (p. 151)³⁵²; a questo punto Antigone, che al pari di Tiresia invoca la fine delle ostilità, ripercorre nel ricordo vicende pertinenti al segmento mitico dell'*Edipo a Colono* (pp. 152-3); è nel demo attico che Edipo si era separato da lei, con parole di perdono per Tebe e anche per i figli maschi. Eteocle però rinnega i legami parentali con Edipo, preferendo l'affinità di ordine spirituale³⁵³. In preda al suo "divino furore" ("divino furor": p. 157), egli ordina alle guardie di imprigionare Tiresia nel Tempio e le sorelle nel Palazzo, riservandosi di sacrificarli alla Sfinge dopo avere sconfitto gli assediati (p. 158). SCENA 6. Entrano Creonte ed Emone (p. 161); quest'ultimo, pur difendendo lealmente Tebe, condivide apertamente le ragioni della pace e dell'amore sostenute da Antigone (p. 162). Eteocle, adombratosi, insinua una complicità tra la sorella ed Emone, ma questi, efficacemente difeso da Creonte, ribadisce la propria lealtà. SCENE 7-8. Un araldo annuncia che gli assediati chiedono di parlamentare (pp. 165-6); Eteocle, in una città ormai divisa (p. 164), accoglie la delegazione nemica, con Teseo e Adrasto al comando, la quale propone negoziati di pace. Al termine di trattative faticose, durante le quali Creonte confessa a Teseo di essersi pentito dell'appoggio accordato a Eteocle, al quale però è ormai vincolato (p. 170), Polinice si offre di sfidare il fratello a un duello risolutivo per evitare una strage e la rovina di Tebe (p. 172-3). SCENA 9. La lotta è contrappuntata dalle accorate riflessioni morali e sentimentali di Antigone, da anodini interventi di Ismene e dai commenti della Folla, interessata all'agonismo marziale (p. 178 ss.). Eteocle muore, dopo avere inferto al fratello una ferita fatale (p. 183). SCENA 10. Viene portato in scena il cadavere di Eteocle, nel cordoglio generale. A loro volta, alcuni soldati di Polinice trasportano sul suolo tebano il loro capo ormai moribondo, che ha espresso il desiderio di spirare accanto ad Antigone entro le mura della città. Oleno rammenta a Creonte la volontà contraria di Eteocle (p. 185-6); Creonte conviene con lui. Anche Polinice muore, sorridendo alla voce amorevole di Antigone (p. 186)³⁵⁴. Alla "legge di Tebe" ("lei de Tebas": p. 187) Antigone però contrappone l'unica legge sacra: quella della pietà (p. 187). Impassibilmente Creonte ricorda alla nipote quale pena tocchi ai trasgressori, ma Antigone conferma il suo proponimento di seppellire Polinice; per questo Creonte la fa arrestare, a onta di Emone che contestualmente difende l'eroismo del caduto (p. 188). Il cadavere di Polinice viene scaraventato giù dalle mura della cittadella (p. 190). SCENE 11-12. Lo raccoglie Edipo, mentre si accinge a rientrare in Tebe. Edipo afferma di non aver sofferto invano: dalla sua disgrazia è scaturita la sua pietà. Egli è tornato troppo tardi per perdonare Eteocle; per giunta, scopre dolorosamente che la Sfinge è venerata di nuovo in città; ma il suo animo è stato temprato dai rovesci del Destino. Con lo scettro che ha riottenuto, Edipo abbatte la statua della Sfinge (p. 199). SCENA 13. Gli assediati sferrano l'attacco finale a Tebe; Antigone ed Emone conducono Edipo in cima alla scalinata dell'acropoli, donde il re domina la scena. Proclamando la

chiaramente mutuata dalle *Supplici* di Euripide, episodio III, 674 ss., dove un Messaggero annuncia la vittoria del re di Atene contro lo stesso Creonte. Non escluderei nemmeno reminiscenze staziane (non registrate comunque dall'autore): anche nella *Tebaide* (12, 639 ss.) Teseo muove in armi contro l'esercito di Creonte per assicurare la sepoltura ai caduti argivi, tra i quali è annoverato Polinice (12, 58-9); inoltre, l'ara (o santuario) della Clemenza presso cui le donne argive in lutto supplicano Teseo di sostenere la loro causa (12, 546 ss.) potrebbe avere ispirato il nome e alcuni caratteri del collegio di Tiresia: si ricordi che per Stazio l'ara è stata istituita collettivamente dagli dèi (499 ss.), senza un'intitolazione determinata (c'è un nesso con il "Dio ignoto" di *La Sfinge*, Scena 6, p. 39?), e che essa non richiede sacrifici cruenti (487-8) né effigi divine (493), in quanto la Clemenza risiede nell'interiorità dei fedeli (494).

³⁵² Successivamente (Scena 5, p. 156) Antigone è disposta ad accettare, purché il suo sacrificio procuri la pace alla città. Credo che la sorprendente richiesta di Eteocle sia frutto di un rimaneggiamento del passo delle *Fenicie* euripidee in cui Tiresia informa Creonte che per salvare Tebe è necessario immolare il giovane Meneceo (episodio III, 911 ss.); un caso che si inserisce nella tradizione mitica dei sovrani che sacrificano famigliari (Eretteo, Agamennone ecc.).

³⁵³ "Per me è fratello solamente chi sacrifica ai miei Dèi" ("Para mim só é irmão o que sacrifica aos meus Deuses"): Scena 5, p. 152; "Mio Padre è il Cielo Implacabile, che mi ha fatto nascere dal delitto per espiare la ribellione degli uomini" ("Meu Pai é o Céu Implacável, que me fez nascer do crime para expiar a rebeldia dos homens"): *ibid.*, p. 155.

³⁵⁴ La sezione risente della *rhexis* del Secondo Messaggero delle *Fenicie* di Euripide (esodo, 1356-1424; 1427-1479).

sconfitta degli Dèi Terribili e della Sfinge, Edipo ferma l'attacco ed è proclamato da Teseo "salvatore degli uomini" ("salvador dos homens", p. 203) e poi "capo della Santa Alleanza delle Città della Grecia" ("chefe da Sagrada Aliança das Cidades da Grécia", p. 205). Edipo consacra il Tempio di Tebe alla Pietà (p. 205) e proclama Emone e Antigone sovrani della città³⁵⁵. Le ultime parole di Edipo prefigurano l'avvento di un definitivo solutore del mistero della sofferenza dell'eroe (p. 206)³⁵⁶.

II.4. ANTÓNIO PEDRO, *Antígona. Glosa Nova da Tragédia de Sóphocles. Em 3 Actos e 1 Prólogo incluído no 1º Acto*, Círculo de Cultura Teatral – Teatro Experimental do Porto, Porto, 1957 (la prima rappresentazione avviene nel 1954)

Intellettuale polivalente ("prosador, jornalista, editor, pintor, escultor, ceramista, além de encenador e dramaturgo"³⁵⁷, nonché poeta) di caratura internazionale³⁵⁸, António Pedro (Cidade da Praia, Cabo Verde, 9 dicembre 1909 – Moledo do Moinho, 17 agosto 1966) è autore della più rappresentata tra le *Antígoni* portoghesi³⁵⁹. Come artista, è uno dei primi firmatari del *Manifesto Dimensionista* (1936), insieme con A. Calder, J. Miró, F. Picabia, M. Duchamp, V. Kandinskij (e altri), e uno dei fondatori del Gruppo Surrealista di Lisbona (1947)³⁶⁰. Amareggiato dalla scarsa reattività del contesto lisboeta alle sue proposte di rinnovamento (pp. 14-6), nel 1951 Pedro si ritira a Moledo de Moinho per dedicarsi alla ceramica; due anni dopo accetta l'invito di Eugénio de Andrade e di Alexandre Babo a dirigere il *Círculo de Cultura Teatral / Grupo de Teatro Experimental do Porto* (C.C.T. / T.E.P.), che lo impegnerà fino al 1961. È in tale contesto che nel 1954 nasce *Antígona*. Già il sottotitolo, come poi il Prologo (p. 13) enfatizza la natura derivativa dell'opera, che si propone come riscrittura di un singolo testo (ancorché archetipico), la tragedia di Sofocle appunto, e non come indiscriminata rivisitazione del mito; inoltre, l'espressione "glosa nova" ("glossa nuova") denota tra i fattori compositivi del dramma anche un'intenzione ermeneutica: il principio dell'*intangibilità* del testo originale va

³⁵⁵ "Em Tebas reinem a piedade santa de Antígona e o eroísmo de Hémon" (Scena 13, p. 205).

³⁵⁶ "Veglierò, nel silenzio della vita, per la gloria dell'Uomo. Veglierò, nel silenzio della morte, per questo sogno umano di vita immortale. Per molti e molti secoli ancora, gli uomini guarderanno più al tormento che alla vittoria delle anime. Ma la fiamma della forza e dell'audacia umana tornerà a ravvivarsi, sempre! E un giorno, una qualche voce risponderà a questa mia voce. Qualcuno comprenderà tutto il mistero della mia sofferenza e della mia lotta. Qualcuno che abbia sofferto l'inopinato, il tradimento e l'odio, che abbia lottato senza venir meno e abbia conseguito la vittoria, qualcuno, un giorno, rivelerà il mistero della vittoria dell'Uomo nella lotta con il Destino" ("Velarei, no silêncio da vida, pela glória do Homem. Velarei, no silêncio da morte, por este sonho humano de vida imortal. Por muitos e muitos séculos ainda, os homens olharão mais para o tormento do que para a vitória das almas. Mas a chama da força e da audácia humana irá renascendo, sempre! E um dia, alguma voz responderá a esta minha voz. Alguém entenderá todo o mistério do meu sofrimento e da minha luta. Alguém que tenha sofrido o inesperado, a traição e o ódio, que tenha lutado sem desfalecer e tenha alcançado a vitória, alguém, um dia, revelará o mistério da vitória do Homem na luta com o Destino"). Sulle possibili valenze cristiane di questo Edipo v. Rodrigues 2017, pp. 261-2.

³⁵⁷ Matos Oliveira in Pedro 2001, p. 11 (per un profilo biografico e intellettuale v. *ibid.* pp. 11-52); assai importante anche la *Carta autobiográfica* inviata da Pedro al Dr. Lopes de Oliveira in data 10 ottobre 1955: *ibid.*, pp. 301-6.

³⁵⁸ Fu amico degli artefici del Modernismo brasiliano, Mário de Andrade e Oswald de Andrade, e di Jorge Amado (non sarà inutile ricordare che l'autore si trattenne un anno a São Paulo e a Rio de Janeiro, dal dicembre 1940: *ibid.*, pp. 301-2), come degli italiani Filippo Tommaso Marinetti ed Emilio Cecchi (p. 303). Andrebbero indagati anche gli aspetti culturali della permanenza parigina (1933-5) e di quella londinese (1943-5): cfr. Mendes 2013, p. 109. La stessa studiosa osserva giustamente che il principio dell'*intangibilità* di cui qui si parla è da Pedro suffragato con la prassi dei teatri britannici, dove i testi classici vengono alterati tanto da aiutare gli spettatori nella comprensione degli autori senza tradirne le intenzioni (v. la lettera inedita di A. Pedro ad A. Sérgio, s.d. ma probabilmente del 1954: cfr. Mendes 2013, pp. 110-1).

³⁵⁹ V. in proposito Fialho 2006 a, p. 483. Il dramma debutta il 18 febbraio 1954 al Teatro São João di Porto; viene di nuovo rappresentato nel novembre del 1956, sempre a Porto, con alcune modificazioni (sono soppressi i personaggi del Capomacchinista e del Banditore). Per le edizioni successive v. Oller & Alcalá 2008, p. 300 nota 456. Pereira 2010, p. 70 offre un'interessante fotografia di scena risalente alla prima: l'arredo è minimalista e gli attori indossano costumi di foggia antica, ma alquanto convenzionali.

³⁶⁰ V. Matos Oliveira in Pedro 2001, p. 11.

relativizzato, in quanto nemmeno i classici sfuggono alla Storia e *il ridicolo dell'anacronismo è solo attuale* (cfr. Matos Oliveira, *ibid.*, p. 38 e Pedro 2001, p. 286, s.d.)³⁶¹. L'approccio critico di Pedro si estrinseca sin dal Prologo metateatrale "anacronistico", di proporzioni inusitate (pp. 11-6 del testo a stampa); si tratta di una delle novità salienti dell'opera, insieme con l'introduzione di personaggi inediti, come Artemisia (una damigella innamorata di Emone), e con la ristrutturazione del Coro dei Vecchi di Tebe³⁶². Una brevissima nota dell'autore informa che "*la Grecia è appena un pretesto scenico*" e che in realtà l'azione si svolge nell'immaginazione di ciascuno; l'avvertimento fa sì che lo stesso iperrealismo del prologo metateatrale si presti a essere letto in chiave psicologica, come figurazione dell'interiorità.

PROLOGO³⁶³ (pp. 11-16)

Il Regista, dopo aver aggiustato il costume di una comparsa, illustra al pubblico il "*miracolo del teatro*" che, nonostante artifici e convenzioni, ci consente di ritemperare e interpretare le nostre vite alla luce della poesia. Interloquendo con l'Elettricista, con il Capomacchinista, con i Vecchi del Coro e con Artemisia (una domestica), il Regista esibisce la "macchina scenica" e insieme introduce il pubblico nel cuore della vicenda (l'arredo scenico viene sistemato a sipario levato, durante il Prologo). Giustifica contestualmente anche la presenza "*decorativa*" di un personaggio nuovo come Artemisia: si tratterebbe di un aggiornamento richiesto dal gusto della commedia borghese. Il Regista approfondisce con gli attori che impersonano il Coro il valore ideale del dramma e dei personaggi sofoclei: quella di Antigone sarebbe la "*tragedia della libertà*"³⁶⁴ (secondo il Primo Vecchio: p. 14) o uno dei suoi aspetti (secondo il Regista); più precisamente, Antigone e Ismene rappresenterebbero i due modi di sopportare la tirannia, Polinice ed Eteocle due forme di ambizione, Creonte un re sorto dalla sconfitta dei due contendenti, Emone la giustizia attraverso l'amore (p. *ibid.*). Il dibattito si sposta infine dal tema della libertà a quello della giustizia.

ATTO I (pp. 17-31)

Presso il palazzo reale di Tebe, mentre il popolo inneggia solennemente al re Creonte e alla pace, Antigone dopo avere ottenuto informazioni da Artemisia incontra Ismene, che è affranta dalla perdita recentissima di Eteocle e di Polinice. Il confronto tra Antigone e Ismene sull'opportunità di trasgredire l'editto di Creonte segue da vicino quello sofocleo³⁶⁵. Dopo che le due donne si sono separate, il Coro evoca l'assedio e il duello fratricida. Sopraggiunge Creonte; egli rende grazie a Zeus della vittoria, dichiara di voler attendere alle opere più che alle parole e protesta preventivamente la propria abnegazione nell'esercizio del potere (p. 23). Il Banditore che lo

³⁶¹ Con tale concezione si pone in rapporto complementare un altro assunto di Pedro: "*Não há teatro sem público*" (cfr. Matos Oliveira in Pedro 2001, p. 18, che commenta incisivamente: "*Por si só, a constatação pressupõe todo um programa de ação*").

³⁶² Il Coro, che consta di tre attori, recita su un proscenio ribassato di tre gradini rispetto al palco su cui agiscono gli altri personaggi (tale "orchestra" prevede uscite indipendenti ai due lati).

³⁶³ La metateatralità non è confinata nel Prologo: si hanno varie infrazioni dell'illusione scenica nel corso dell'Atto II. Particolarmente interessante sul piano drammaturgico è l'interlocuzione con un Ascoltatore, che ricorda lo spericolato sperimentalismo della prima metà del secolo: l'abbattimento della quarta parete e il coinvolgimento diretto del pubblico nell'azione scenica era già stato teorizzato da Filippo Tommaso Marinetti nei manifesti *Il Teatro di Varietà* del 1913 (prima parte, 8; seconda parte, cap. 3) e *Il teatro futurista sintetico* del 1915 ("*Conclusioni*", n. 3: "l'azione scenica invaderà platea e spettatori"), e in seguito, con qualche attenuazione, canonizzato da Luigi Pirandello.

³⁶⁴ Sulle implicazioni politiche del dramma in questione v. Morais 2001 *b*, *passim*. Durante l'interrogatorio a cui Creonte la sottopone, l'Antigone di Pedro afferma (Atto II, p. 38): "*Uno dei diritti dei tiranni è parlare quando ne hanno voglia e non lasciar parlare mai chi ha argomenti da opporre loro*" ("*Um dos direitos dos tiranos é falar quando lhes apetece e não deixar nunca falar quem tem argumentos para lhes opôr*"); la battuta rifonde evidentemente Soph. *Ant.*, episodio II, 504-7, ma nel modello greco il silenzio dei cittadini è dettato dalla paura nel clima di una precaria stabilità postbellica, mentre in Pedro è imposto dalla censura di regime.

³⁶⁵ Nella rimemorazione di Ismene (p. 20), però, Edipo si sarebbe avulso gli occhi con le proprie dita, secondo l'orripilante versione senecana (960 ss.), e non con una fibbia di Giocasta.

affianca legge l'editto del sovrano, sostanzialmente conforme al dettato sofocleo (l'interdizione dalla sepoltura viene tuttavia estesa a tutti i soldati di Polinice, come in Eur. *Supp.*, parodo, 42 ss.). Mentre il popolo approva e acclama Creonte, il Coro si interroga sulla relazione identitaria ed etica sussistente tra la città e i cittadini (p. 26)³⁶⁶. Entra in scena un Soldato (si tratta di un personaggio di taglio schiettamente comico) ad annunciare, al termine di un arruffatissimo preambolo (costruito peraltro con parecchio materiale sofocleo), che al cadavere di Polinice sono stati tributati onori funebri. In uno scatto d'ira Creonte abbranca il Soldato, inginocchiato ai suoi piedi³⁶⁷. In tutta la sequenza Pedro si attiene sostanzialmente alle strutture fattuali e argomentative del testo sofocleo. Infine il Coro, circonfuso di una livida luce verde, intona un "inno all'uomo" modellato sul celeberrimo stasimo I di Sofocle (fine dell'Atto I: p. 31).

ATTO II (pp. 33-50)

Antigone è condotta in stato d'arresto al cospetto di Creonte, in una sala della reggia. Anche nella seconda *rhexis* del Soldato, come nella sequenza dell'interrogatorio di Antigone e nel dialogo tra questa, Ismene e Creonte, Pedro segue fondamentalmente il modello sofocleo, perpetrando però ironicamente, attraverso il personaggio originale di Artemisia, una nuova infrazione dell'illusione scenica: la donna osserva che un Vecchio del Coro, che è appena intervenuto, non ha importanza per l'azione del dramma (p. 34). Dopo che le guardie di Creonte hanno scortato fuori scena Antigone e Ismene (p. 41), i Coreuti, ancora una volta isolati dalla linea drammatica portante, avviano una riflessione sul potere supremo e incontrastabile del destino, che è sempre "*il personaggio principale*" (così il Secondo Vecchio); inoltre, espressamente ligi all'autorialità di Sofocle, essi vorrebbero cantare "*la sorte e la gloria degli innocenti*" (Secondo Vecchio: "*a sorte e a glória dos inocentes*", p. 41), quando vengono interrotti bruscamente dal Regista, sostenitore di una concezione polemicamente alternativa: la fatalità è un costrutto umano che attribuisce un senso alla realtà. Prometeo, Adamo, Antigone, e anche Creonte e Ismene, agognano un bene che rimane loro precluso "*senza la possibilità di una tragedia*" (*sem a possibilidade duma tragédia*", p. 43), vale a dire intrinsecamente irraggiungibile, mentre la vita in sé non sarebbe né felice né infelice. Dopo un innocuo bisticcio con Artemisia, entrata in campo a protestare per l'inconsistenza del suo ruolo, il Regista esce definitivamente di scena, preannunciando l'arrivo di Emone (p. 43). Terminano qui le intrusioni metateatrali, cariche di tensione pirandelliana rispetto all'antinomia tra arte e vita; il loro tono dimesso e demistificatorio cede a un forte crescendo, sino al parossismo del finale. Rimasta sola con il figlio di Creonte, Artemisia lascia trapelare, pur in forma derogatoria, la sua passione amorosa per il giovane, il quale però riconferma perentoriamente i propri sentimenti verso Antigone. Artemisia esce di scena, stizzita e offesa dall'atteggiamento di Emone. Rientra Creonte (p. 45), per ingaggiare con Emone un duello dialettico non molto difforme, per stile e per contenuti, da quello corrispondente nel dramma sofocleo³⁶⁸: Creonte difende una concezione sacrale del potere monarchico, che impone intransigente severità nel tutelare l'ordine e nel far rispettare la giustizia; Emone, che vibra di amore romantico a singolare contrasto con il piglio autoritario del despota, romanticamente intravede nelle esitazioni e nell'esuberanza giustificatoria del padre il seme del dubbio

³⁶⁶ Una didascalia avverte che la riflessione del Coro non è percepita dalla folla festante, che dimostra un atteggiamento supino e conformista (un paio di battute ricalca la sticomitia tra Creonte e il Corifeo di Sofocle, *Antigone*, episodio II, 220-1). La dislocazione del Coro nel proscenio non esclude sempre la comunicazione con le altre parti; nella sequenza del primo rapporto del Soldato al re, per es., Creonte investe sprezzantemente i Coreuti per una loro incauta ipotesi sui trasgressori dell'editto, ricavata da Soph. *Ant.*, episodio I, 280 ss.

³⁶⁷ L'aggressione fisica del soldato non ha riscontro nel testo sofocleo, mentre si verifica nell'*Antigone* di Sérgio (Atto I, Scena 8).

³⁶⁸ In Pedro, tuttavia, Emone apprende solo dal padre del crimine di Antigone e delle sue conseguenze penali, mentre in Sofocle era già al corrente dei fatti: *Antigone*, stasimo II, 626 ss. Si deve forse scorgere un'allusione all'*Antigone* di Sérgio, laddove Creonte osserva (p. 47) che "*i baci di una donna indegna sanno del fiele di un insulto...*" ("*os beijios duma mulher indigna sabem ao fel duma afronta...*"): la Sentinella sergiana che aveva catturato Antigone considerava la sua prigioniera "*creatura senza fiele*" ("*criatura sem fel*": Atto II, Scena 3).

(p. 48). Al termine dell'Atto, Creonte scaccia Emone e ordina alle guardie di procedere all'esecuzione di Antigone.

ATTO III (pp. 51-61)

Creonte, visibilmente abbattuto, rifiuta i fiori con cui Artemisia vorrebbe adornare la sala del trono. Fa ingresso Tiresia, convocato dal sovrano perché esponga i suoi vaticini. L'alterco tradizionale tra Creonte e Tiresia si sviluppa in conformità con il modello sofocleo; tecnicamente innovativo è invece il rinforzo drammatico della sequenza della respicenza di Creonte: Pedro fa intervenire in rapida successione, dopo l'uscita di Tiresia, i Coreuti, Artemisia, il Soldato, il Banditore e infine Euridice (p. 55), i quali scalfiscono a turno la sicumera del sovrano e ne maturano l'evoluzione, per mezzo di giudizi (i Coreuti, circa l'onestà e l'attendibilità dell'indovino), nuove informazioni (Artemisia, il Soldato e il Banditore riferiscono che una giovane voce, simile a quella di Creonte, ha inveito proprio contro di lui, dal tumulto in cui è stata immurata Antigone, sconcertando gli astanti) e provocazioni (Euridice chiede al "tiranno di Tebe" che cosa abbia fatto al proprio figlio Emone). Creonte, sconvolto, si allontana precipitosamente con tutti i personaggi a eccezione di Euridice e dei Coreuti; questi ultimi, mentre le luci di scena si affiochiscono, meditano sulla forza di Amore (cfr. Soph. *Ant.*, stasimo III, 781 ss.). Ad Artemisia che è appena rientrata Euridice chiede con grande trepidazione che cosa abbia visto presso il tumulto di Antigone, presagendo la fine di Emone; prima di ottenere una risposta compiuta, strappa dalle mani della fanciulla, che è assai turbata, un pugnale insanguinato (è quello con cui Emone si è tolto la vita); indi si abbandona a una allucinata rievocazione materna. La sua uscita di scena (p. 58) è accompagnata dalla commiserazione del Coro, destituito ormai della funzione consolatoria che gli assegnava il teatro attico³⁶⁹. Artemisia racconta ai Coreuti gli ultimi eventi fatali: il suicidio di Antigone, il gesto disperato di Emone (che non si è prima avventato contro il padre, come invece avviene in Soph. *Ant.*, esodo, 1231 ss.), l'autocondanna di Creonte che si è caricato il figlio sulle braccia. Il Coro paragona il destino di Antigone a quello di Niobe, figlia di Tantalos (cfr. Soph. *Ant.*, episodio IV, 823 ss., dove però è la stessa Antigone a istituire il parallelismo) e compiangere ancora una volta il destino di Euridice (quantunque in Pedro la moglie di Creonte non si uccida, né si abbia ragione di temere per la sua vita). Improvvisamente entra in scena Creonte (p. 60), in una luce straniante, accanto al cadavere di Emone e a Tiresia e seguito da una moltitudine silenziosa. Stremato dal dolore della perdita e dal rimorso, Creonte ammette finalmente che gli occhi vuoti dell'indovino vedono più della propria cecità e proclama di avere ormai capito di avere offeso gli dèi e gli uomini con la vanità, l'ostinazione e l'orgoglio (cfr. Soph. *Ant.*, esodo, 1261 ss.); la lezione, però, come sentenza Tiresia, è stata appresa troppo tardi.

II.5. NATÁLIA CORREIA³⁷⁰, *O Progresso de Édipo. Poema dramático*, s.e., Lisboa 1957

Dramatis personae: Giocasta (*Jocasta*), Edipo (*Édipo*) Tiresia (*Tirésias*), Coro.

Si tratta di un dramma di misura contenuta ma di inaudita pregnanza, criptico soprattutto per la ricerca della massima concentrazione (e in qualche battuta, invero, un po' concettoso). L'epigrafe è tratta da F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, cap. 9³⁷¹; un passo in cui "o filósofo-poeta aborda a hybris fáustica do incesto edipiano"³⁷². Una sibillina nota introduttiva (l'estensore figura al maschile: *O Autor*³⁷³), priva di

³⁶⁹ Cfr. *supra* la nota 44.

³⁷⁰ Sull'Edipo di Natália Oliveira Correia (Azzorre, 13 settembre 1923 – Lisbona, 16 marzo 1993), scrittrice poliedrica e attivista politica, v. Rosa 2007.

³⁷¹ Nell'edizione curata da V. Vivarelli (Einaudi, Torino 2009) il passo si legge a p. 91.

³⁷² Rosa 2007, p. 43.

³⁷³ La forma maschile si spiega con la convinzione di Correia che la poesia fosse asessuata.

titolo, individua in Edipo colui che forma il Tetragramma dopo averne ucciso i quattro draghi custodi e deplora in stile scritturale l'esistenza di chi violerà *“nella sua carne il segreto della divinità che la abita”*³⁷⁴.

Data la densità dell'opera, la sintesi che segue rispecchia più che altrove un personale percorso di lettura.

SCENA³⁷⁵ 1. L'azione è ambientata a Tebe, dove Edipo, umilmente incredulo, è salutato da Tiresia come *“eroe della leggenda preferita degli aedi”* (*“herói da lenda dilecta dos aedos”*); a detta del vate, l' eletto degli dèi ha decifrato la *quadrupla* (*“quádrupla”*)³⁷⁶ dell'enigma e ha ottenuto una rivelazione dal *“petto di pietra”* della Sfinge, eguagliandosi a Osiride (p. 12). Tiresia informa Edipo altresì dell'origine che gli aedi gli assegnano in sostituzione di quella corinzia: i sacerdoti l'avrebbero raccolto in fasce sul Citerone – dove era stato esposto dal padre, atterrito da sinistri oracoli – e affidato al re Polibo e alla sposa, coppia sterile. Anche queste parole incontrano lo scetticismo di Edipo (p. 13). Tiresia (antiplatonicamente) diffida Edipo dal contare sull'umana sapienza (*“sabedoria”*), in quanto gli aedi sono in comunicazione con gli dèi (pp. 13-4). Edipo non crede nemmeno al destino che lo vuole *criminale contro la propria natura* (p. 14) e anzi sfida questo aspetto della leggenda. Laio ha conculcato l'anima dei Tebani, prosegue Tiresia³⁷⁷; Apollo ha decretato che il vendicatore di Tebe scenderà negli inferi attraverso le proprie vene e quando riemergerà *“sarà innocente come un dio”*; per i sacerdoti la chiave di tale enigma è Edipo (p. 15). SCENA 2. Edipo, acclamato dal Coro *“re per la volontà di Apollo”*, ha ucciso in duello Laio, ma ha perduto la vista³⁷⁸: il *“tiranno”* (così il Coro: p. 16) prima di morire, conscio che il vincitore sarebbe divenuto suo erede, gli ha strappato gli occhi che l'hanno guidato a Tebe. Il cuore di Edipo è disfatto (p. 17). SCENA 3. L'incontro di Edipo con Giocasta (esitante tra due sentimenti opposti di vedova e promessa sposa) è commentato dal Coro per mezzo di parole ambigue: *“Il crimine obbliga alla complicità e la complicità obbliga all'amore”* (p. 18)³⁷⁹. La mano che accarezza il volto di Edipo suscita in lui immagini infantili e nel contempo erotiche (il latte che gli infanti avidamente suggono dalle madri e che stimola la virilità). SCENA 4. Nella camera nuziale Giocasta porge le mammelle all'amante, invitandolo a bere. Edipo vuole riscoprire *“il sapore della prima acqua che ci alimenta”* (p. 19), che sta al di là di ogni possibile decifrazione. Giocasta soffre tuttavia della dimensione umbratile e sfumata in cui viene relegata dalla cecità di Edipo; questi mediante il tatto la vede come la vedeva *prima di incontrarla* (p. 21), lungo tutta la vita (la noia per le cortigiane, per es., scaturiva dalla loro alterità a quell'immagine interiore: p. 22). SCENA 5. Giocasta prega gli dèi al Tempio perché Edipo riacquisti la vista; così anche i Tebani. Tiresia annuncia a Edipo la grazia di Apollo; il sovrano però è assalito da oscuri timori (*“medo”*, p. 25). Tiresia accusa Edipo di crogiolarsi nella cecità quale comoda alleata della sua impotenza rispetto alle cose che non distingue (*ibid.*). Edipo si risente della spietata verità di quelle parole e opta per l'abdicazione; il vate però intuisce che la rinuncia è motivata da un'istanza superiore: la difesa di un bene irrinunciabile (e menziona Giocasta). La regina rivolge agli dèi la sua richiesta, continua Tiresia, non a favore di Edipo, ma di sé stessa: ella soffre in quanto l'immagine mentale di Edipo è priva del riscontro con la realtà (pp. 28-9). SCENA 6. Mentre il Coro annuncia il miracoloso recupero della facoltà visiva da parte del re, Edipo si

³⁷⁴ Secondo Monteiro 1979, p. 172 l'autrice, ponendo come meta dell'azione di Edipo la ricostituzione del Tetragramma, *“faz sua a preocupação máxima do Surrealismo: o reencontro do Todo primordial, no qual todas as antinomias se anulam”*.

³⁷⁵ Il testo riporta solo numeri romani; la *ratio* della scansione mi induce a integrare secondo logica teatrale.

³⁷⁶ Lo strano termine non significa “quartina” (port. “quadra”); sembra invece rinviare al *tetragramma* della nota introduttiva.

³⁷⁷ La vergogna che prova la popolazione per l'affronto subito allude probabilmente allo scandalo della violenza perpetrata dal re su Crisippo.

³⁷⁸ La circostanza è ovviamente del tutto inverosimile: la mutilazione pregiudica l'eleggibilità. Il fatto che Edipo in Hom. *Od.* 11, 275 regni su Tebe fino alla morte in combattimento porta a escludere che il poeta contemplatesse il motivo dell'accecamento: v. Bettini – Guidorizzi (in realtà Guidorizzi) 2004, p. 67.

³⁷⁹ *“O crime obriga à cumplicidade e a cumplicidade obriga ao amor”*.

rende conto che “*non c’è ritorno*” nel viaggiare, ma sempre un avanzamento³⁸⁰ (pp. 30-1). Al cospetto di Giocasta, Edipo si avvede con orrore della natura incestuosa dell’unione (p. 32). Solo ora, commenta il Coro, Edipo e Giocasta “*hanno perso l’innocenza*”; solo ora *peccano*. Edipo, incapace di sostenere lo scacco, chiede alla regina di punirlo con la morte, armandola della propria spada; Giocasta impugna la spada, ma per forare “*le pupille attonite dell’amante*” (p. 34). Il Coro si chiede se i due potranno tornare al precedente stato di innocenza e – borghesemente – se il mondo dovrà inventare un altro nome per la castità, in caso affermativo (*ibid.* Conosciamo la risposta al primo interrogativo sin dal titolo e dalla scoperta annunciata da Edipo nella Scena 6).

La riscrittura di Correia privilegia decisamente il motivo dell’incesto, mentre l’assassinio di Laio non influisce sul decorso dell’azione. A mio avviso, il rapporto che lega Edipo al padre e alla madre si potrebbe utilmente comparare con il trattamento psicanalitico del mito proposto dieci anni più tardi da Pier Paolo Pasolini in “*Edipo re*” (1967): l’accecamento inflitto da Laio al pretendente al trono³⁸¹ è indice di un’aggressività apparentemente gratuita, assimilabile a quella dimostrata dal re tebano verso il figlio neonato e verso lo straniero al trivio (gli ultimi due episodi sono di fatto omologhi in Igino, *Fab.* 67 in ragione delle lesioni podali, che rimandano al nome stesso della vittima). Ritengo che l’accecamento arrecato da Laio simboleggi “*l’annullamento dell’identità autonoma*” (“*a anulação da identidade autónoma*”), come sostiene Rosa 2007, p. 44, nel senso che esso connota la duplice relazione pulsionale contratta dall’individuo con i genitori in una specifica fase del suo sviluppo psichico³⁸². Il complesso di rivalità che il padre nutre per il figlio, essendo la posta in gioco l’amore della sposa-madre, resta peraltro appena accennato. L’altro accecamento, quello perpetrato dalla sposa-madre, è riconducibile alla strategia di repressione e negazione che sarà assunta dalla Giocasta pasoliniana e da Edipo stesso, fino all’ineluttabile affermazione del principio di realtà³⁸³; in Correia tuttavia la logica compositiva è parzialmente opacizzata dal sovrapporsi di due istanze diverse nella somma concentrazione testuale: i personaggi da un lato incarnano, in termini psicanalitici, i ruoli della triangolazione edipica, dall’altro si comportano in base al principio di individuazione; a questa Giocasta, per es., non basta l’amore pulsionale di Edipo: ella esige da lui una identificazione consapevole³⁸⁴.

II.6. JORGE ANDRADE, *Pedreira das Almas*, in: *Id., Marta, a Árvore e o Relógio*, Editora Perspectiva, São Paulo 1986², pp. 71-115³⁸⁵

³⁸⁰ Edipo – “*Não há regresso. Na verdade, nenhuma viagem nos permite verdadeiro regresso*” (p. 30).

³⁸¹ Correia probabilmente si è ispirata a rituali arcaici di successione, su cui v. Bettini – Guidorizzi (in realtà Guidorizzi) 2004, p. 61 ss.

³⁸² Secondo Monteiro 1979, pp. 174-5 Edipo perde la vista che gli impediva di vedere la luce originaria e di oltrepassare i limiti; la vista restituita al personaggio dagli dèi per le preci di Giocasta significa il recupero del limite, dell’opacità (*ibid.*, p. 179).

³⁸³ Cfr. Rosa 2007, p. 44: “*O elemento trágico neste drama não está propriamente no reconhecimento do incesto (embora não o nomeie, Jocasta de resto já o sabia durante a cegueira de Édipo), mas sim em saber como continuar a viver nele*”. Sull’argomento v. Paduano 1994, pp. 204-16; Fusillo 2007, p. 67 ss. (circa Pasolini). Ritengo che nel dramma di Correia i due accecamenti genitoriali possano dipendere dalla duplice tradizione sull’autore della trafittura dei piedi di Edipo: Laio in Soph. *O.T.*, episodio II, 718-9, Giocasta in Jean Cocteau, *La Machine infernal*, Atto III (*La nuit de nocés*), che forse fa leva su Soph. *O.T.*, episodio IV, 1173.

³⁸⁴ L’autoesegesi di Correia coinvolge l’antropologia culturale più che la psicanalisi: “*O meu Édipo cega-se para o exterior, onde vigora a lei patriarcal, que castiga o seu incesto, para se refugiar no seu inconsciente individual, que guarda a lei arcaica de iniciação do filho na sabedoria materna, através de incesto que, neste caso, é simbólico*”. Risulta altamente problematica la menzione di un *autoaccecamento* (“*cega-se*”) inesistente nel testo.

³⁸⁵ Citerò le pagine secondo l’edizione più facilmente reperibile: Jorge Andrade, *Pedreira das Almas. O Telescópio*, Agir, Rio de Janeiro 1986⁷.

Nel 1970, sotto il titolo generale *Marta, a árvore e o relógio*, il giornalista, docente e uomo di teatro Aluísio Jorge de Andrade Franco³⁸⁶ (Barretos, 21 maggio 1922 – São Paulo, 13 marzo 1984) pubblica per i tipi di Editora Perspectiva la sua ventennale produzione drammatica (inclusa quella ancora inedita, come *As Confrarias*) articolandola in un ideale *Ciclo* di dieci opere che prescinde dalla reale cronologia compositiva; per es., *As Confrarias*, ultimato nel 1969 (nono dramma in ordine di composizione), precede *Pedreira das Almas*, uscito già nel 1957 (terzo dramma)³⁸⁷. Ogni unità risulta collegata alle altre tramite personaggi (anche solo menzionati) e simboli ogni volta declinati in un contesto peculiare, come l'albero e l'orologio del titolo (cfr. Rosenfeld 1986², pp. 611-2 e 615; Calzavara 2010, pp. 88 e 91 ss.; Cunha 2014, p. 63). La critica inoltre ha aggregato le opere in gruppi minori sulla base di particolari affinità; *Pedreira das Almas* e *As Confrarias* (v. *infra* II.11) per es. formerebbero una trilogia con *O Sumidouro* (v. Calzavara 2010, p. 13); *As Confrarias* a sua volta si integrerebbe con *Escada*, *Rastro Atrás* e *O Sumidouro* in una tetralogia (v. Sant'Anna 2014, pp. 71). Nonostante la cogenza della cornice, comunque, ogni dramma gode di autonomia e pertanto può anche essere rappresentato isolatamente (cfr. Cunha 2014, p. 63; per lo schema generale v. Allegato II a)³⁸⁸. Il gioco creativo di Andrade è fascinoso nella sua complessità: la riflessione sulla storia brasiliana, che si appunta su transizioni cruciali apparentemente remote (per un'esigenza brechtiana di distanziamento e di straniamento: cfr. Calzavara 2010, p. 21 ss.; Araújo 2011, p. 1834), verte sempre anche sul presente, posta la continuità delle dinamiche³⁸⁹, e alimenta costantemente una critica intellettuale incisiva, che non si limita a esercitarsi sul Regime militare (1964-85)³⁹⁰. Inoltre, mentre rivendica il ruolo vitale svolto dai ceti subalterni (schiavi e immigrati compresi) nel

³⁸⁶ Per elementi biografici e un autorevole profilo v. Delmiro Gonçalves, *Introdução* in Andrade 1986², pp. 10-5. La bibliografia su Andrade è ormai considerevolmente ampia; qui si citeranno opere utili all'assunto prescelto.

³⁸⁷ V. Rosenfeld 1986², p. 601 nota 1. Ecco i titoli in ordine di successione drammatica: *As Confrarias* (1969); *Pedreira das Almas* (1957); *A Moratória* (1954); *O Telescópio* (1951); *Vereda da Salvação* (1957-1963); *Senhora da Boca do Lixo* (1963); *A Escada* (1960); *Os Ossos do Barão* (1962); *Rastro Atrás* (1966); *O Sumidouro* (1969). Osserva opportunamente Calzavara 2010, p. 75 che l'ultimo dramma, ambientato nel presente, contiene scene di un passato più remoto del Settecento del primo dramma, generando così una struttura anulare. Sulla poetica del *Ciclo* è fondamentale Rosenfeld 1986², *passim*.

³⁸⁸ Dichiarò l'autore in un'intervista rilasciata all'epoca della prima edizione del *Ciclo* (Oliveira 2005, p. 2 nota 2): “*não é um volume com dez peças escolhidas ou teatro até agora, mas um livro que conta uma história, não em dez capítulos, mas através de dez peças teatrais. Portanto é a conclusão do ciclo, do painel paulista que eu me havia proposto a fazer; mais do que isso, é o resultado de dezenove anos de um trabalho que procurava alcançar um objetivo fundamental: compreender uma realidade e atuar nela*”. Mi chiedo se l'operazione di Andrade prenda le mosse dal verghiano *Ciclo dei Vinti*: oltre alla denominazione generale, la tematica imperniata sulla tensione tra le classi divise fra tradizionalismo e progressismo (e tra mondo rurale e mondo urbano) lungo quattro secoli di storia patria, l'elemento unificante di una singola famiglia (i Dias di São Paulo, di cui si studiano “*l'ascesa e il tracollo*”: cfr. Cunha 2014, p. 63) e l'autonomia comunque garantita di ogni opera mi sembrano motivi sufficienti per indagare su eventuali filiazioni (non mi risulta che l'ipotesi sia stata formulata dalla critica).

³⁸⁹ Andrade, *Teatro não é palanque*, in: *Isto É*, São Paulo, 19 abr. 1978, p. 46 (in Oliveira 2005, p. 8): “*não importa se é século XVI ou XVII, o debate está também no século XX, no debate das multinacionais. Vale a pena importar o Know-how que nos explora? E investigar a História é também fugir a perspectiva histórica dos ganhadores. Por que é que o mártir da Independência é Tiradentes e não um dos mulatos da revolução dos Alfaiates, na Bahia? A Inconfidência Mineira era uma revolução de mentira idealizada pelos historiadores, enquanto a revolta dos Alfaiates é uma revolução social, do homem, do povo. O teatro pode evocar essa história que foi surrupiada*”. V. anche Araújo 2011, p. 1831: “*É interessante notar como a preocupação histórica está presente nas obras de Jorge Andrade, ou seja, conhecer o passado porque o presente traz indagações. Para o autor a luta de emancipação humana está inserida no passado, presente e futuro, e a peça chama a atenção para o conformismo e desmobilização do povo e também para uma necessidade de luta nas diferentes épocas históricas, o que sutilmente carrega para o presente (para a década de 1960, data da escrita da peça) estes mesmos problemas: necessidade de conscientização, tirania de governantes, etc.*”.

³⁹⁰ La politicità di Andrade in quanto drammaturgo mi pare indubbia per gli argomenti addotti da Oliveira 2005, p. 4 ss., così come la sua inclassificabilità in facili schematismi ideologici. Se l'autore non ha goduto della popolarità meritata, oltre agli alti costi di produzione comportati dalla scrittura si potrebbe incriminare una libertà intellettuale incoercibile e sospetta dunque a tutti i regimi; è forse in questo senso che l'autore negava la militanza delle sue opere (cfr. Oliveira 2005, p. 4 ss.). Cfr. del resto Andrade: “*Não há censura que acabe com o homem brasileiro. Ninguém*

divenire, Andrade conduce un'inchiesta diacronica sul sistema di potere, *in primis* quello latifondario, che la sua stessa famiglia di appartenenza ha incarnato; quindi, in ultima analisi, anche sulla propria identità³⁹¹. Di *Pedreira das Almas* (*Peça em dois atos e quatro quadros*) esistono tre versioni: del 1958, del 1960 e del 1970 (cfr. Calzavara 2010, pp. 90-1); qui si terrà conto di quella definitiva, soprattutto in relazione all'ipotesto sofocleo, diffusamente riconosciuto³⁹² ma forse ancora non del tutto indagato come tale.

Dramatis personae: Dona Urbana, Mariana (figlia di Urbana), Martiniano (figlio di Urbana), Gabriel (fidanzato di Mariana), Padre Gonçalo (parroco di Pedreira das Almas), Vasconcelos (Delegato di Polizia); inoltre: un Sergente, Clara, Graciana, Elisaura, Genoveva; Popolo di Pedreira das Almas; Soldati; Schiavi.

Lo scenario comporta spazi ampi: sullo sfondo di montagne dal profilo aguzzo e sotto un cielo *sempre azzurro*, una chiesa e il suo sagrato costellato di lapidi tombali; a destra, presso l'ingresso di una grotta praticabile (si tratta di una miniera d'oro ormai abbandonata), "*un albero contorto, deteriorato, descrive una curva come se cercasse, inutilmente, la direzione del cielo; è l'unica cosa di colore verde presente nello scenario. Con l'eccezione del cielo, tutto è bianco, dorato e grigio; predomina il bianco*"³⁹³. L'azione è ambientata nell'anno 1842, quello successivo all'incoronazione di Dom Pedro II quale Imperatore del Brasile (18 luglio).

ATTO I

Mariana e l'amica Clara durante una prolungata attesa di Gabriel e Martiniano, che ha seguito il suo mentore nella lotta dei liberali contro gli assolutisti³⁹⁴ disobbedendo alla madre, pregustano i cambiamenti che comporterà il trasferimento dei seguaci di Gabriel (quasi metà della popolazione locale) nella *sesmaria* di cui è titolare (p. 36)³⁹⁵, situata su un altopiano, lungo il fiume Rosário (quasi tutti i toponimi si riferiscono all'attuale Stato di São Paulo, come confermerà Vasconcelos, p. 60). In quel "*paradiso*" vigerà il principio dell'eguaglianza finanche per le sepolture; *ciò che era un sogno diventerà l'unica realtà*³⁹⁶.

pode apagar a história. Uma hora ou outra ela vem à tona. A minha obrigação é escrever, registrando o homem no tempo e no espaço. Se a peça vai ser encenada agora, ou não, isso é outro problema. Um dia ela será" (*Jornal do Brasil*, 26 ottobre 1976, cit. da Oliveira 2005, p. 16). V. anche Calzavara 2010, p. 28: "*O engajamento de Jorge Andrade não estava vinculado a identidades partidárias ou políticas. O seu engajamento se manifestava pelo filtro da sensibilidade e humanidade que lhe eram peculiares*".

³⁹¹ "*Com raízes mergulhadas na memória e na vivência, eu tinha que fazer o levantamento das minhas origens, na medida em que minha consciência me impelia à construção do outro. Buscando a mim mesmo e o meu chão na engrenagem da sociedade moderna, tentei fixar o drama do homem e da terra paulista dentro da história brasileira. Mas foi estranha e inútil a maneira como seguí de escrever e de esconder ao mesmo tempo. Inútil porque escrever é nos revelar, mesmo quando nos escondemos*" (Andrade in Araújo 2011, p. 1828). Cfr. Calzavara 2010, p. 10: "*A memória pessoal só tem interesse quando deixa de ser de um e passa a ser de todos*", *este era o grande mote de Jorge Andrade*". Sugli aspetti politici e il coinvolgimento personale dell'autore, figlio di un *fazendeiro* (produttore di caffè), nelle sue opere v. Araújo 2011, p. 1824 ss.

³⁹² Per *Pedreira das Almas* v. Oller & Alcalá 2008, pp. 438-42; per *As Confrarias* Araújo 2011, pp. 1830-1; Martins 2012, *passim*. Vilanova 2010, p. 870 osserva d'altra parte che Andrade prescinde da espliciti riferimenti all'*Antigone* della tradizione.

³⁹³ "(...) *uma árvore retorcida, enfezada, descreve uma curva como se procurasse, inutilmente, a direção do céu: é a única coisa de colorido verde que há no cenário. Com exceção do céu, tudo é branco, cor de ouro e cinza; predominando o branco*" (pp. 19-20).

³⁹⁴ In proposito v. il fondamentale Marinho 2015 (1834¹). Sul piano drammatico, si osservi che i cugini Gabriel e Martiniano militano concordi per la medesima causa, all'opposto di Eteocle e Polinice nell'*Antigone* di Sofocle.

³⁹⁵ Una *sesmaria* (dal lat. *sexīma* "sesta parte") è un lotto di terreno vergine concesso in sfruttamento dallo Stato sotto certe condizioni. Poiché la legge sull'assegnazione di *sesmarias* fu abrogata il 17 luglio 1822 (v. Nozoe 2006, p. 595 ss.), Gabriel evidentemente esercita un diritto acquisito tempo addietro.

³⁹⁶ Oltre all'evidente richiamo al napoleonico editto di Saint-Cloud (12 giugno 1804), nell'unica realtà dello Stato utopico mi sembra palpitar il ritornello dell'*Internazionale* (testo di Eugène Pottier, 1871): "*Groupons-nous, et demain / L'Internationale Sera le genre humain*".

Gabriel ha dovuto giurare al padre, radicato a Pedreira come Urbana, che non sarebbe partito; ma ora l'uomo è in fin di vita e Gabriel può accingersi all'impresa (p. 25)³⁹⁷. Arriva Gabriel con cattive notizie: Baependi è caduta e Martiniano è stato catturato (p. 27), ma se ne attende il rilascio. Lo stesso Gabriel comunque sarà processato; urge partire. Interventi disparati di personaggi e anonimi popolani evidenziano la frattura interna alla comunità tra chi migrando cerca nuove risorse di sopravvivenza dopo l'esaurimento delle miniere (con il deturpamento ambientale che ne è derivato) e chi invece considera sacrilego abbandonare le sepolture avite; i vari giudizi su Gabriel decorrono conseguentemente. La matriarca di Pedreira³⁹⁸, che da un lato abomina palesemente il progetto migratorio³⁹⁹ e dall'altro esibisce impassibilità persino verso le sorti incerte del figlio prigioniero, si preoccupa anacronisticamente di costruire un vero e proprio cimitero, ampliando l'area del sagrato; padre Gonçalo, pensoso delle tensioni che minano la cittadina e pentito della propria pigrizia pastorale (*"Igreja sem homens, é igreja sem Deus!"*, p. 36), interloquisce faticosamente con lei. Urbana proibisce a Mariana di partire con Gabriel; la giovane tuttavia potrà anche unirsi a lui in matrimonio, a patto che la coppia si trattenga nella cittadina (p. 40). Desolata dell'intransigenza di Urbana, Mariana denuncia il pericolo che incombe sulla comunità da parte di un regime incurante del lealismo della matriarca. Lo stesso padre Gonçalo commenta amaramente che a Pedreira c'è posto solo per i morti (p. 43) e poi protesta contro Urbana quando questa maledice i responsabili della fine di Pedreira (la maledizione comprende evidentemente Mariana⁴⁰⁰). Nel teso confronto tra Urbana e Gabriel (p. 44 ss.) si profila un nuovo tema (fondamentale per Andrade, come si è visto): il rapporto con il passato, introncabile per la prima ma non per il secondo (p. 45)⁴⁰¹. La degenerazione incontrollata della discussione sfocia nella minaccia vibrata da Urbana contro Gabriel di rivelare alle autorità governative l'ubicazione del nuovo insediamento⁴⁰² (p. 47). Recuperatasi dal traumatico dissidio con la madre, Mariana ha deciso di seguire Gabriel dopo le esequie del padre di lui; il matrimonio sarà officiato da padre Gonçalo, parimenti in partenza, nella cappella più vicina. Urbana ha di fatto scomunicato la figlia. La cerimonia è peraltro impedita dall'arrivo in forze del Delegato di Polizia; colto di sorpresa, Gabriel si rifugia nella grotta, come risolutamente gli ha consigliato Mariana; questa si vede però costretta a promettere a Urbana, per stornarne la ventilata delazione, che non partirà più; ottiene così l'impegno della madre al silenzio, anche se non con formula di giuramento (p. 56). Ben presto gli uomini del Delegato fanno adunare sul sagrato tutti i popolani; Vasconcelos stesso legge un proclama imperiale che in considerazione delle turbolenze in corso sospende le garanzie per tre mesi, conferendo speciali poteri al Delegato. La lettura è interrotta dalla matriarca, che nega recisamente il coinvolgimento di Pedreira das Almas nella *"rivoluzione"*; la smentisce però l'ostensione di Martiniano ammanettato (Urbana non era nemmeno al corrente dell'arresto del figlio); alla donna non rimane che accusare sé

³⁹⁷ A parte il padre, la famiglia di Gabriel è stata massacrata presso la *fazenda Bela Cruz* da schiavi forse assoldati dagli assolutisti (cfr. p. 38; Andrade si ispira alla terribile rivolta servile che presso São Tomé das Letras in Minas Gerais nell'omonima *fazenda* sterminò la famiglia Junqueira il 13 maggio 1833). V. per es. Neto 2015.

³⁹⁸ Urbana secondo la didascalia è *"tutta vestita di grigio scuro, quasi del colore delle rocce"* (p. 33).

³⁹⁹ La fondazione di Pedreira da parte del padre di Urbana è alonata da un edificante aneddoto eziologico sul provvidenziale intervento di S. Tomé (p. 35). Si capisce ancora meglio perché Urbana chiami *"empi"* (*"ímpios"*, p. 36) gli abitanti in partenza. Colpisce la rinuncia, da parte di padre Gonçalo, a contrastare tale punto di vista virtualmente idolatrico con le parole di Gesù: *"lascia che i morti seppelliscano i loro morti"* (Lc 9,60; Mt 8,22). Sul tema cfr. Rocca 2001, p. 80.

⁴⁰⁰ L'aggressività di Urbana si spinge al punto di negare il diritto di vivere a chi non ama il luogo natio (p. 45). L'oltranzismo della matriarca, disposta a vivere nel peccato pur di *onorare e amare gli avi, la città e le opere dei genitori* (*"Se for pecado honrar e amar os antepassados, a cidade e os feitos de meus pais... não poderei viver a não ser em pecado!"*, p. 43), qui ἀντιθεός nella sua enantiosemica valenza (v. il classico Steiner 2003², 1984¹, p. 93 ss.), è il primo elemento strutturale del dramma riconducibile al mito di Antigone, rafforzato poco oltre (p. 47) dall'appello al *sangue* familiare (comune ai morti, a lei stessa e a Gabriel, che in effetti è cugino di Mariana come Antigone di Emone: v. p. 50).

⁴⁰¹ Urbana – *"Não se pode cortar o passado. Ele nos acompanha para onde vamos"*; Gabriel – *"Ele não existe para mim. Não levaremos nada de Pedreira"*.

⁴⁰² Evidentemente la *sesmaria* è talmente vasta da consentire a un ricercato di nascondersi efficacemente.

stessa, in considerazione della minore età di Martiniano e della promessa resa a Mariana (p. 59). Ma il Delegato è unicamente interessato a catturare Gabriel; nel corso dell'asfissiante trattativa, Vasconcelos minaccia di deportare insieme con Martiniano tutti gli uomini di Pedreira, se Gabriel non gli verrà consegnato (p. 62; le sue assicurazioni concilianti sono però apertamente sconfessate da Martiniano). Per tutelare Mariana, Urbana assume su di sé la responsabilità di avere nascosto il ricercato; poi vacilla, tormentata da tante voci che la supplicano di sacrificare Gabriel per salvare tutti gli altri, da Martiniano che la scongiura invece di tacere, dato che gli *assassini* con un pretesto ucciderebbero sicuramente il prigioniero, da padre Gonçalves che le intima il silenzio e da Mariana che non senza ingenuità prospetta una rinuncia generale alla partenza ed esorta la polizia a cercare da sé Gabriel. L'atroce dilemma è improvvisamente sospeso dall'iniziativa di Martiniano, che riesce a divincolarsi e urla a Gabriel di fuggire, prima di essere abbattuto da un colpo d'arma da fuoco (p. 65). Prima di morire, Martiniano ottiene da padre Gonçalves l'assicurazione che Gabriel non verrà tradito; poi descrive alla madre disperata le terre incantate di cui solo l'amico conosce l'ubicazione. Vasconcelos, furibondo per il gesto inconsulto del soldato che ha vanificato il suo vantaggio, dispone che si blocchino tutte le vie d'uscita di Pedreira e che si effettui una perquisizione su larga scala. A nulla vale l'appello di padre Gonçalves alla carità cristiana in relazione all'inumazione di Martiniano, impossibile se non a valle; quando Vasconcelos svia da sé l'accusa di empietà verso i morti scaricando su padre Gonçalves e gli altri la responsabilità della gestione della salma, Mariana "trasfigurata" (così in didascalia) ordina, anche contro il parere del religioso, di trasferire il fratello all'interno della chiesa, dove il popolo, indifferente al sequestro e alle ritorsioni minacciate da Vasconcelos, rientra intonando il Salmo 50 (10-2). Padre Gonçalves per la terza volta ammonisce il Delegato ("*Tema o castigo de Deus*"⁴⁰³), che ha concesso solo tre ore per la consegna di Gabriel (p. 68) dichiarandosi immune da colpe nell'applicazione inderogabile della legge. Mentre Urbana, petrificata nel dolore e ormai sigillata in un irreversibile mutismo, si unisce agli altri accompagnata da padre Gonçalves, Mariana affronta Vasconcelos assumendo le veci della matriarca: né lei né Pedreira accetteranno leggi altre da quelle divine; nemmeno sotto tortura Gabriel, emblema della libertà, verrà tradito; il corpo di Martiniano resterà esposto quale *viva* testimonianza del peccato e dell'indegnità di Vasconcelos. Prima di ritirarsi a sua volta in chiesa, Mariana profetizza apocalitticamente l'insurrezione dei morti e la rovina degli empi e scaglia un anatema sulle teste degli aguzzini, sconcertando i militari. Scatenando la sua stizza contro il soldato che ha aperto il fuoco senza un ordine specifico⁴⁰⁴ e che di conseguenza è messo agli arresti, Vasconcelos va perdendo presa sulla situazione.

ATTO II

A distanza di tre giorni (è però notte), nel dialogo spezzato, goffo e insicuro di cinque Soldati con il Sergente si estrinseca il disagio che le misure di Vasconcelos hanno arrecato a tutti⁴⁰⁵. Il Sergente è meravigliato del comportamento di Urbana, senza peraltro comprenderlo, al pari dei Soldati: la donna da tre giorni non esce dalla chiesa, chiusa nel suo silenzio di statua⁴⁰⁶. I Soldati non celano il loro dissenso dal

⁴⁰³ Cfr. Tiresia in *Soph. Ant.*, episodio V, 988 ss. Con i precedenti richiami ai principi cristiani Padre Gonçalves ha altresì adempiuto una funzione analoga a quella di Antigone in *Soph. Ant.*, episodio II, 450 ss.

⁴⁰⁴ La contestazione è impugnata, ma senza successo, dal Sergente, che ricorda al capo che proprio lui aveva impartito ordini coerenti con l'accaduto. Dalla fine dell'Atto I si focalizzano i rapporti problematici tra Vasconcelos e i militari subalterni, di evidente estrazione popolare, secondo l'archetipico contrasto fra Creonte e la Sentinella nei primi due episodi dell'*Antigone* sofoclea e la sua copiosa filiazione (bastino i nomi di A. Sérgio, J. Anouilh, A. Pedro).

⁴⁰⁵ La conversazione, di tono popolaresco, riflette superstizione e ignoranza; il Soldato 5, per es., si chiede che cosa sia un "anatema" (p. 74); nemmeno il Sergente conosce il significato della parola, anche se lo intuisce (p. 75). Poco dopo, il medesimo Soldato afferma che San Michele non riceve l'anima prima che il corpo sia sepolto (p. 76); la credenza del personaggio equivale in contesto cristiano a quella condivisa dai contemporanei di Sofocle secondo il magistero di Omero: l'antesignano di tale concezione è Elpenore in *Od.* 11, 51 ss.

⁴⁰⁶ Sergente – "(...) *Três dias neste silêncio! Como se fosse uma estátua!*" (p. 74).

Delegato: *i defunti meritano più rispetto* (Soldato 3, p. 76). Dal successivo dialogo tra Vasconcelos e il Sergente si apprende che il caporale Martins, come altri prima di lui, ha disertato (pp. 76-7)⁴⁰⁷; come il Creonte sofocleo, il Delegato reagisce non analiticamente, ma – ormai irrigidito nel suo ruolo gerarchico fino a perdere il contatto con la realtà⁴⁰⁸ – estendendo il divieto di allontanamento ai suoi stessi sottoposti, nonostante l'aria appestata⁴⁰⁹. Giungono dalla grotta e si arrestano presso gli occupanti, “*rigide come statue*” (così in didascalia, p. 77), tre donne vestite a lutto; al cospetto del sospettoso Delegato Clara giustifica la cesta che regge con le pratiche pie: dato che di giorno è proibito loro uscire di casa (scopriremo a p. 80 che tutti gli uomini validi sono stati tratti agli arresti), almeno nottetempo esse hanno ornato di fiori la nicchia di S. Tomé interna alla grotta, che hanno raggiunto attraverso le gallerie, benché gli sbocchi fossero presidiati. Vasconcelos ordina al Soldato 4 di verificare e intima alle donne di ritornare a casa, tanto più che è proibito anche stazionare nello spiazzo. Le donne tuttavia non si muovono e per bocca di Clara reclamano una tomba, in quanto “*un'anima soffre, vagando senza destinazione*” (p. 78) e Urbana, incanutita in una sola notte, agonizza senza lacrime abbracciata al figlio, che perde gradualmente le fattezze, come a creargli attorno un sepolcro. Quando Vasconcelos si schermisce con la necessità di difendere le leggi e con il silenzio colpevole di Urbana, Clara stupisce l'interlocutore invitandolo a restituire la vita a Martiniano perché Urbana possa parlare⁴¹⁰. A questo punto appaiono altre tre donne, anch'esse in lutto e in posa statuaria; tra loro, nonostante il divieto, Elisaura cerca il figlio sedicenne, imprigionato seppur innocente dalle forze dell'ordine; ascoltati i soliti argomenti ricattatori, anche Elisaura prega il Delegato di far rivivere Martiniano⁴¹¹. Vasconcelos pensa a una follia collettiva, quando appare un altro gruppo femminile simile ai precedenti, “*come se germinassero dalla terra*” (così in didascalia, p. 81). Il Sergente si discolpa della presenza indebita delle donne allegando l'insufficienza delle risorse umane, assottigliate dalla diserzione (lo stesso Soldato 4 non è più rientrato). Genoveva intende rivedere suo marito, come le sue due compagne il padre e il fidanzato; per la terza volta, Vasconcelos è esortato a rianimare Martiniano⁴¹² (p. 82). La solidarietà per Urbana si allea alla coscienza della maternità universale delle donne (p. 82). Il modulo si ripete con Graciana e due compagne; Vasconcelos e i Soldati sembrano circondati. Graciana chiede inoltre al Delegato se abbia una madre, una moglie, figli; Clara le fa eco, coinvolgendo il Soldato più vicino, e così le altre, mentre Vasconcelos ordina lo sgombero, tentando di sottrarsi all'accerchiamento⁴¹³. Finalmente le porte della chiesa si dischiudono; come i Soldati non celano la loro paura, così Vasconcelos il suo stupore. Appare Mariana, in lutto, lo sguardo fisso, “*il volto pietrificato*” (in didascalia, p. 85), spettrale (“*Mariana è invecchiata e la sua somiglianza con Urbana è aumentata*”: in didascalia, *ibid.*). Nel silenzio generale, Vasconcelos minaccia l'espulsione dal territorio di tutti gli abitanti di Pedreira (p. 85); paradossalmente, accusa la donna di macchiarsi lei di empietà lasciando insepolto Martiniano con la sua “*inutile resistenza*” (p. 86),

⁴⁰⁷ Una patologia che interessa anche l'esercito del Creonte di Sérgio (v. *supra* II.1, Atto III, Scena 7).

⁴⁰⁸ Per Sofocle penso alla blasfemia di Creonte verso Zeus, esito della deriva solipsistica del personaggio. Non a caso Vasconcelos sussume la parte avversa nel concetto di “*anarchia*” (“*A anarquia está reprimida, mas não sufocada*”, p. 77), producendo un significativo iato tra sé e il contesto prossimo (per l'ossessione di Creonte verso l'*anarchia* v. *Soph. Ant.*, episodio III, 672 ss.).

⁴⁰⁹ Da questo punto fino allo scioglimento il dramma si sostanzia di una *contaminatio* formale: nel naturalismo della rappresentazione si innestano moduli espressionistici (cfr. Rosenfeld 1986², pp. 600-1) atti evidentemente a veicolare il parossismo tragico, che solo l'arte di Andrade sa governare neutralizzando le disomogeneità.

⁴¹⁰ Clara – “*Faça Martiniano viver, Senhor, e Urbana falará!*” (p. 79).

⁴¹¹ Elisaura – “*Faça primeiro Martiniano viver, Senhor?*” (p. 80).

⁴¹² Genoveva – “*Faça Martiniano viver, Senhor!*” (p. 82).

⁴¹³ Nelle parole di Graciana (“*Não profane nossa igreja, suplicando Urbana dentro dela! Não condene os vivos à maldição dos mortos!*”) risuona il monito di Tiresia: cfr. *Soph. Ant.*, episodio V, 1068-9. Si noti che qui la chiesa funge da luogo di relegazione come la grotta dell'Antigone sofoclea, mentre la grotta di Andrade, che stranamente ha sbocchi persino *dentro le case* (così il Sergente, p. 81), simboleggia evidentemente la comunione del popolo. L'interrogazione delle donne sulla famiglia di Vasconcelos sembra reminiscenza residuale del tributo di sangue che il Creonte sofocleo doveva versare agli dèi secondo la testimonianza di Tiresia in *Ant.*, episodio V, 1064 ss.

per difendere un ribelle⁴¹⁴. Sempre impassibile, Mariana per ordine di Vasconcelos è ammanettata. Il Delegato infierisce ventilando la distruzione della città, ma nel contempo, perdendo il controllo, parla della morte di Martiniano come di uno “*stupido incidente*” (p. 87), il cui responsabile è già stato punito. Quando Vasconcelos si accinge a ripartire con Mariana, le donne, come spiritate, acclamano l’anima di Martiniano, con cui sembrano entrate in contatto; i Soldati, atterriti e consapevoli del crimine commesso, ignorano gli ordini del comandante. Vasconcelos cerca di patteggiare con Mariana, promettendole che Gabriel non sarà ucciso e che permetterà la sepoltura di Martiniano. La risposta è interrotta dalle brighe del Sergente e dei Soldati, ormai esacerbati. Vasconcelos non demorde: dichiara di non temere le anime, in quanto vive nel mondo degli uomini, e aggiunge che si trova lì *a difendere la legge dei vivi e non quella dei morti*⁴¹⁵ (p. 93). Chiesto perdono alla madre assente per l’impossibilità di lottare contro la violenza, Mariana annuncia a Vasconcelos che Gabriel si trova nella chiesa, non senza sgomento delle altre donne; in tal modo concederà il riposo al fratello e alla madre, da poco spirata. Vasconcelos e il Sergente si precipitano all’ingresso della chiesa, ma vi si arrestano esterrefatti: il Sergente getta un grido e corre via, mentre il Delegato arretra lentamente. Mariana, mutato di colpo atteggiamento, sfida Vasconcelos a entrare in chiesa, forte delle sue convinzioni, alla testa dei soldati. Quando Vasconcelos ordina l’intervento delle guardie, Mariana lo svergogna: dovrà entrare lui solo in chiesa, il *sedicente rappresentante della legge e della giustizia*, e constatarne l’esito. Il Delegato vacilla sotto l’incalzante requisitoria di Mariana contro le leggi empie di un potere dispotico (pp. 95-7). Se il Delegato non catturerà mai Gabriel dopo avere ucciso Martiniano (e indirettamente anche Urbana), nemmeno Mariana coronerà le proprie ambizioni, avendo lasciato morire a sua volta i due cari (p. 97). Vasconcelos raggiunge di nuovo l’ingresso della chiesa, all’interno della quale Mariana gli ha promesso che troverà Gabriel, ma ancora una volta fallisce per l’orrore. Non potendo più contenersi, i Soldati e il Sergente inveiscono contro il capo, prima di disertare in massa; a sua volta, il Delegato sparisce⁴¹⁶. Mariana si riserva il compito di seppellire il corpo della madre e quello del fratello, prima che Gabriel sia recuperato dalla grotta, e impone alle donne uno strano giuramento: esse non dovranno mai informare Gabriel del fatto che lei ha visto Martiniano in certe condizioni (p. 99). Tre giorni dopo, padre Gonçalo, invecchiato ma più risoluto e sereno, cerca inutilmente di persuadere Mariana, mestissima, a unirsi ai partenti, dopo averla sciolta dal voto offerto a Urbana; poi si congeda in silenzio da lei, insieme con gli altri. Solo Gabriel, anch’egli invecchiato, si trattiene per un ultimo colloquio, prima di guidare il popolo verso le terre agognate; Gabriel guarda alla nuova vita da costruire, Mariana appartiene alla sfera dei morti che l’hanno resa possibile con il loro amore e si incarica della cura del loro sepolcro e della loro memoria (p. 104 ss.)⁴¹⁷.

Per quanto attiene al retaggio classico, la maggiore novità drammatica dal punto di vista strutturale consiste nella combinazione del motivo di Antigone con quello del ricatto e della rappresaglia⁴¹⁸, dove la brutalità di Vasconcelos si consuma in un provvedimento estemporaneo che non coinvolge immediatamente la legalità in sé stessa, né i suoi rapporti con la spiritualità, diversamente dal *kerygma* di Creonte: il Delegato non proibisce l’inumazione di Martiniano, ma la rende di fatto inattuabile. La rinuncia da parte di Mariana alla vita matrimoniale al fianco di Gabriel adempie la semantica del nome

⁴¹⁴ “*Coloro che infrangono la legge, sovvertono l’ordine pubblico, contaminano la società e seminano inquietudine negli animi*” (p. 86; “*Aqueles que desrespeitam a lei, subvertem a ordem pública, contaminam a sociedade e lançam o desassossego nos espíritos*”).

⁴¹⁵ Cfr. *Soph. Ant.*, episodio II, 450 ss.

⁴¹⁶ Riferirà a chi di dovere che Gabriel è morto; secondo Mariana invece dovrà dire che Gabriel vive, “*ma protetto nel segreto dei morti*” (p. 98).

⁴¹⁷ L’assimilazione di Mariana alle rocce di Pedreira presagita da Gabriel (p. 107) potrebbe dipendere dal mito di Niobe già evocato da Antigone e dal Coro sofoclei in *Ant.*, episodio IV, 823-38.

⁴¹⁸ Per Antigone v. Rosenfeld 1986², p. 607. La determinazione nel perseguire chi infrange la legge caratterizza Vasconcelos come Creonte, senza però ripercussioni nell’ambito privato: Vasconcelos non ha legami famigliari a Pedreira.

Antigone secondo una delle sue versioni, in concomitanza con il radicamento endogamico del personaggio⁴¹⁹. Predomina sul rispetto della legalità divina l'afflato libertario di Gabriel, Martiniano e Mariana *prima facie*: le leggi divine sono piuttosto lo strumento di cui Mariana si serve per contrastare dialetticamente l'avversario. Rispetto all'*Antigone* classica, inoltre, Mariana non sempre è compresa dai suoi, ma non è mai sola (cfr. invece *Ant.*, episodio IV, 817 ss., con il Coro beffardo o percepito dall'eroina come tale: 839 ss.), come del resto il fratello Martiniano rispetto a Polinice (del tutto assente risulta d'altronde il motivo della rivalità fraterna). In *Pedreira das Almas* non si verbalizza il ravvedimento di Vasconcelos, ma la sua capitolazione. Si è giustamente osservato che Vasconcelos diversamente da Creonte non è signore assoluto; la circostanza è tipica delle società moderne, la cui complessità si fa sempre più sfuggente, come il potere policentrico, ubiquitario, disincarnato, sistemico; nemmeno l'imperatore Pedro II avrebbe rappresentato verosimilmente tutto il potere reale (economico, ecclesiastico, massonico ecc.) del nuovo Stato brasiliano. Un'ultima osservazione merita la strategia antinaturalistica con cui Andrade tratta l'episodio dell'orrorifica visione che mette in scacco Vasconcelos; si tratta di un "trionfo della morte" (o una "discesa negli inferi" coscienziali) enfatizzato oltre ogni verosimiglianza, tuttavia mai descritto e perciò magistralmente consegnato all'immaginazione.

II.7. MÁRIO SACRAMENTO⁴²⁰, *Antígona. Ensaio dramático*, in: Id., *Teatro anatómico, Atlântida, Coimbra 1959*, pp. 103-24. La prima edizione del dramma è del 1958 (cfr. Brasete 2015, p. 140)

Dramatis personae: Michel *alias* Charles *alias* Louis (ultraquarantenne); Yvonne (poco più che ventenne); il Cieco (*o Cego*, di circa settant'anni).

L'azione del breve Atto unico è ambientata in Francia durante l'occupazione nazista. Yvonne, figlia di un giudice collaborazionista accecato con vetriolo da Franceline, la figlia di un patriota condannato, sorella di un altro collaborazionista assassinato, Pierre, e di Louis, che dopo avere abbandonato nemmeno ventenne il lare paterno per combattere in Spagna e in Cina è divenuto membro della resistenza (*maquis*), ha convinto il padre ad albergare Michel, partigiano affetto da un cancro incurabile. Tra Yvonne e il rifugiato si apre un dibattito sulla qualità dell'eroismo, che secondo Michel deve essere produttivo in quanto basato su un'analisi oggettiva della realtà e non esaurirsi in un'affermazione egocentrica (p. 110 ss.)⁴²¹; sui rapporti tra discorso e azione, che ancora Michel gerarchizza stabilendo il primato etico-didattico della seconda (p. 112 ss.); e sul conflitto tra l'appartenenza familiare (e il correlato "appello del sangue": p. 114) e le "mere aspirazioni della coscienza" (*ibid.*): il superiore impegno civile (p. 112 ss.). La tensione tra istanze divergenti potrebbe interessare anche Louis, ipotizza Yvonne, dato che il fratello da parecchi anni segnala la propria vicinanza ma non scrive mai, come per timore delle origini. Yvonne ha deciso di cambiare il nome in codice da "sorella di Charles" (*alias* Louis) ad "Antigone" (p. 117), ripromettendosi di reclamare per la sepoltura il corpo del fratello, quando occorrerà, senza infingimenti. Louis obietta che l'eroismo di Antigone fu inutile: ella avrebbe potuto officiare le esequie in segretezza ed evitare la ripetizione del rito (cfr. *Soph. Ant.*, episodio II, 384 ss.); il suo comportamento invero fu dettato da aristocratica brama di gloria (pp. 118 e 120). Yvonne ribatte che Antigone tentava disperatamente di preservare la dignità superstite nella catastrofe familiare, come dimostra la sua osservazione che *il fratello non era morto come schiavo* (cfr. *Soph. Ant.*, episodio II, 517); quando cerca nella stanza il volume della tragedia (tra l'altro annotato da Louis) per leggere un passo a suffragio della tesi, senza reperirlo, Michel è costretto ad ammettere di avere asportato lui il libro. Scatta quindi l'agnizione: Michel

⁴¹⁹ È significativo che proprio alla fine Mariana spieghi a Gabriel la sua incapacità di comprendere con l'estraneità di *Pedreira* al suo *sangue* (p. 106; cfr. p. 108).

⁴²⁰ Per un profilo di Sacramento (1929-69), medico e critico letterario, v. Brasete 2015, p. 139.

⁴²¹ Lo spunto è offerto dal riferimento epistolare di Madeleine, l'amata di Michel, all'"assoluto della modestia" a cui lui sarebbe pervenuto (p. 110).

è nient'altri che Louis (p. 121). Dopo che Yvonne si è allontanata per prelevare scritti del fratello ritrovato dopo vent'anni, entra in scena il Cieco⁴²²; tra tormentose esitazioni, Louis bacia il padre, prima di accasciarsi senza vita (p. 124). Resasi conto del decesso del fratello, Yvonne corregge la prima risposta fornita al padre: è stato Louis (e non lei) a baciarlo; Louis che è morto e ha riportato il sole in casa (p. 124). Il motivo religioso è espressamente accantonato in quanto inattuale (cfr. pp. 118 ss.). La compenetrazione di critica (saggistica) e finzione, derivata da Pirandello (cfr. M. S., “*À procura de Pirandello – Ou um ensaio em guisa de prefácio*”, p. 10 ss.), si estrinseca soprattutto in funzione della tragedia richiamata dal titolo, nonché dell'archetipicità di *Edipo re* in quanto “*sorta di anticipazione mitologica dei romanzi polizieschi dei nostri giorni*” (p. 118), dove l'investigatore si scopre colpevole (p. 119).

II.8. DIAS GOMES, *O Pagador de Promessas*, Bertrand Brasil, Rio de Janeiro 1997³⁴

Autore fecondissimo e versatile, Alfredo de Freitas Dias Gomes (Salvador, 19 ottobre 1922 – São Paulo, 18 maggio 1999)⁴²³ deve la sua notorietà internazionale soprattutto al pluripremiato dramma in oggetto, scritto nel 1959, rappresentato in prima assoluta il 29 luglio 1960 presso il *Teatro Brasileiro de Comédia* di São Paulo e poi adattato al grande schermo, con la collaborazione di Gomes, da Anselmo Duarte (1962); la versione cinematografica vinse, tra l'altro, la Palma d'oro al Festival di Cannes nello stesso anno.

Dramatis personae: Zé-do-Burro, Rosa, Marli, Bonitão, Padre, Sacristão, Guarda, Beata, Galego, Minha Tia, Repórter, Fotógrafo, Dedé Cospe-Rima, Secreta, Delegado, Mestre Coca, Monsenhor, Manoelzinho Sua-Mãe. La *Roda de Capoeira*, unico gruppo omogeneo previsto espressamente dall'autore, può essere considerata un Coro (di sei membri nello spettacolo del debutto: cfr. p. 192).

La *fabula* del dramma, “*del tutto immaginaria*” ma “*costruita su elementi folclorici o sociologici che esprimono una realtà*”⁴²⁴, si snoda per tre Atti coinvolgendo in entrambe le versioni una moltitudine di personaggi e comparse, ma si riassume agevolmente: Nicolau, l'inseparabile mulo di Zé, un umile contadino⁴²⁵, è ferito gravemente da un ramo d'albero durante una tempesta; secondo la *mãe-de-santo* consultata da Zé, autrice e anche potenziale riparatrice del danno è Iansan, nel *candomblé* dea dei tuoni e dei fulmini, che il sincretismo religioso popolare immedesima con Santa Barbara. In adempimento al voto con cui ha ottenuto la guarigione di Nicolau⁴²⁶, Zé divide il suo poderetto con i braccianti e poi trasporta a spalla per sette leghe (ossia quarantadue chilometri) una croce di legno per depositarla all'interno della chiesa soteropolitana intitolata alla Santa. Padre Olavo, scandalizzato dalla fede eterodossa di Zé e subodorando diaboliche insidie, impedisce l'adempimento del voto, mentre attorno al contadino afflitto e alla moglie Rosa che l'ha accompagnato (e che finisce per tradirlo con il paraninfo Bonitão) proliferano via via interessi parassitari, predatorii o repressivi della comunità urbana (la malavita legata alla prostituzione, la stampa scandalistica che attribuisce al contadino disegni eversivi, i commercianti intenti al lucro, la polizia), debolmente compensati da umana solidarietà. Il giorno della festa di Santa Barbara e Iansan, Zé muore accidentalmente sul sagrato nel corso di un tafferuglio tra la polizia che vuole arrestarlo,

⁴²² Motivo coloneo; cfr. Brasete 2015, p. 155 nota 20.

⁴²³ A causa della sua militanza nel Partito Comunista Brasiliano, durante la dittatura Dias Gomes ebbe a patire la censura della sua produzione da parte delle autorità militari. Nel 1991 divenne membro (un “*imortal*”) dell'*Academia Brasileira de Letras*. Cenni biografici in Dixon 2015, p. 382.

⁴²⁴ Così Gomes, “*Nota do autor*”, p.n.n. Sarebbe utile sapere se Gomes vi comprendesse Antigone, comunque postulata come fonte dagli studiosi (cfr. Dixon 2015, p. 380 ss.).

⁴²⁵ Il quadrupede integra comicamente l'identità sociale di Zé, soprannominato appunto “*do-Burro*” (v. Atto I, p. 70).

⁴²⁶ Il voto è indirizzato a Santa Barbara, previa equazione mentale con Iansan (cfr. Atto I, p. 71).

istigata da Bonitão che intende completare la seduzione di Rosa, e i capoeiristi di Mestre Coca che lo difendono⁴²⁷. A questo punto il corpo di Zé, assicurato in posa cristica alla stessa croce offerenda, viene issato in spalla dai capoeiristi e introdotto di forza nella chiesa; un tremendo tuono si abbatte sulla piazza (un segno di Iansan, evidentemente).

Ricorre negli studi su Gomes la segnalazione dell'*Antigone* sofoclea quale fonte remota del dramma, scompagnata però da una comparazione analitica rigorosa, tale cioè da lumeggiare tanto le similarità quanto le differenze. Per *O Pagador de Promessas* io parlerei piuttosto di una convergenza tematica con il mito di Antigone, che non sembra del resto necessariamente presupposto nel dialogo intertestuale. Assumendo a modello per ipotesi l'archetipo sofocleo, si potrebbe affermare che Zé, in nome di una "legge non scritta" che ricava dal sistema di credenze in cui è cresciuto, non cede alla tirannia intransigente di un'autorità che pretende di detenere un'egemonia esclusiva sulla spiritualità. Eppure, è piuttosto vero il contrario: l'affermazione di Dixon 2015, p. 389 che vede in Padre Olavo una incarnazione "alta", cioè idealistica, dell'eroe tragico⁴²⁸, può essere a mio avviso sviluppata nel senso che è proprio il sacerdote qui a propugnare il valore delle incrollabili leggi divine (poco importa se scritte), di contro all'individualismo etico oltranzista di Zé, che misconosce quelle leggi. In ogni caso, anche Zé, come Antigone, non è – almeno nelle intenzioni – un rivoluzionario (in Sofocle semmai la novità inerisce alla legislazione di Creonte, con il suo anomalo *kèrugma*: cfr. la conclusione regressiva di *Ant.*, episodio V, 1113-4); è circondato da incomprendimento; sperimenta amaramente l'abbandono degli dèi (Atto III, p. 183: Zé non desiste, anche solo per conservare la pace interiore). Diversamente dalla Tebe tragica, peraltro, non tutta Salvador simpatizza con Zé: a parte chi sfrutta variamente la situazione, *Beata* (una *Pia Donna*) taccia il contadino di eresia (Atto II, p. 85); evidentemente la complessità stessa della vita associata della metropoli non tollera schemi troppo semplificati. Nel quadro drammatico comparabile con il modello antico, tuttavia, un elemento differenziale determinante è il grado di competenza enciclopedica e di consapevolezza critica dei personaggi contrapposti: Zé non si trova sullo stesso piano intellettuale di Padre Olavo, mentre il contrasto tra Antigone e Creonte può dispiegarsi in tutta la sua radicalità proprio perché la comunicazione in quel caso è perfettamente biunivoca. La lotta di Zé è commovente e in certo senso eroica, ma il personaggio sfiora l'autoreferenzialità nel disconoscere i limiti del diritto altrui. Se indubbiamente non si intona alla carità cristiana⁴²⁹, lo zelo inflessibile di Padre Olavo si esercita senza arbitrio nella sua propria giurisdizione⁴³⁰, mentre investendo uno spazio consacrato l'azione meditata da Zé, sedicente cattolico (Atto II, p. 139)⁴³¹, non può non apparire prevaricatoria nella prospettiva di una fede ortodossa, tutt'altro che ingiustificata per quanto severa.

⁴²⁷ Commenta Dixon 2015, p. 391: "Perhaps the clearest marker of this intention to establish kinship with the classical lineage is the inclusion of a chorus in the third and final act".

⁴²⁸ Per la distinzione v. *ibid.*, pp. 380-1.

⁴²⁹ Padre Olavo commette un grave errore pastorale quando in base ai suoi preconcetti giunge a processare e condannare presunte intenzioni diaboliche di Zé, oltre alla sua fede sincretistica. In termini oggettivi, una croce vale un'altra e di per sé non costituisce vilipendio per i credenti. Si osservi però che non è accidentale che ai fini del suo pellegrinaggio Zé abbia pensato al simbolo cristiano per eccellenza piuttosto che, per es., a una capra da sacrificare nella chiesa della santa (od *orixá*); in tal caso, l'incompatibilità tra il culto canonico e quello professato dal protagonista sarebbe parsa così stridente da compromettere la tenuta drammatica.

⁴³⁰ Il personaggio di *Beata*, ridotto (purtroppo) a banale macchietta, esprime la ripugnanza del cattolicesimo apostolico romano verso culti e pratiche pagane (politeiste, si badi) a cui è costitutivamente alieno (v. per es. Atto III, p. 180).

⁴³¹ Zé non è del tutto innocente: aspettandosi il rimprovero di padre Olavo per la frequentazione di un *terreiro* di *candomblé* (Atto I, pp. 70-1) si dimostra consapevole dell'esistenza di uno scarto dottrinale tra il cattolicesimo ufficiale e il culto popolare; ciò nonostante, pretende l'elasticità del sistema nei suoi termini unilaterali. Inoltre, per quanto gli dimostri sincera deferenza, egli non riconosce il magistero di Monsignor Otaviano, che si è offerto di commutare il voto con un altro: rifiuta per via della sua intransigente concezione contrattualistica e contabile della religione, emergente sin dall'Atto I, pp. 25-6.

In una sua notevole recensione⁴³², nel complesso elogiativa, Sábato Magaldi riteneva che Gomes certamente non avesse sfruttato esaustivamente tutte le “*virtualità*” della storia e lamentava la sparutezza di alcuni personaggi, senza ulteriori precisazioni nell’uno e nell’altro caso. Se il primo giudizio suona ingeneroso, Magaldi coglie perfettamente nel segno, a mio avviso, riguardo al personaggio di Monsignor Otaviano, simulacro della Chiesa istituzionale dai modi notarili, che nell’Atto II, pp. 137-42, pronuncia otto anodine battute a rincalzo della posizione di Padre Olavo prima di tornare nel nulla. Forse ha tenuto conto dell’appunto lo stesso autore rimaneggiando il testo per lo splendido film di Anselmo Duarte, dove un Padre Olavo assai più dubbioso si misura con i superiori della curia, di cui si scrutano ora per la prima volta le motivazioni politiche accanto a quelle strettamente religiose. Il film, che si vale dell’interpretazione impareggiabile di Leonardo Vilar nella parte di Zé-do-Burro (lo stesso attore che aveva portato al successo la versione teatrale, con la regia di Flávio Rangel) e Glória Menezes nella parte di Rosa, comporta una seconda modificazione sostanziale: il sinistro tuono dell’*orixá* che accompagna l’approdo in chiesa della croce di Zé è rimpiazzato da un rassicurante scampanio cristiano, pienamente comprensibile e accettabile dal pubblico internazionale.

Per le questioni e i problemi che pone, infine, la *Nota do Autor* premissa da Gomes al dramma in tre pagine meriterebbe di essere riportata integralmente e commentata puntualmente. Può forse bastare tuttavia trascriverne l’*incipit* (un settimo del totale) e sintetizzarne gli argomenti salienti:

“O homem, no sistema capitalista, é um ser em luta contra uma engrenagem social que promove a sua desintegração, ao mesmo tempo que aparenta e declara agir em defesa de sua liberdade individual. Para adaptar-se a essa engrenagem, o indivíduo concede levemente, ou abdica por completo de si mesmo. O Pagador de Promessas é a história de um homem que não quis conceder – e foi destruído. Seu tema central é, assim, o mito da liberdade capitalista. Baseada no princípio da liberdade de escolha, a sociedade burguesa não fornece ao indivíduo os meios necessários ao exercício dessa liberdade, tornando-a, portanto, ilusória. Claro, há também a intolerância, o sectarismo, o dogmatismo, que fazem com que vejamos inimigos naqueles que, de fato, estão do nosso lado. Há, sobretudo, a falta de uma linguagem comum entre os homens. Tudo isso tornando impossível a dignidade humana. São peças da engrenagem homicida” (p.n.n.)⁴³³.

La polemica si appunta non contro il dogmatismo o l’intolleranza della Chiesa cattolica – precisa l’autore –, bensì contro tutta un’organizzazione sociale basata su “*un falso concetto di libertà*”. Zé-do-Burro non si prostituisce, non scende a patti con siffatta società e ne viene travolto; la sua morte però non è inutile, perché trasforma in consapevolezza la simpatia istintiva del “*popolo delle strade*” nei suoi confronti; essa “*non è un gesto di affermazione individualista, perché dà coscienza al popolo*”.

⁴³² Riprodotta nelle prime pp. n.n. dell’edizione del dramma da me utilizzata, apparve nel *Suplemento Literário* di *O Estado de São Paulo* del 23 luglio 1960.

⁴³³ “L’uomo, nel sistema capitalista, è un essere in lotta contro un ingranaggio sociale che promuove la sua disintegrazione, nel medesimo tempo in cui dà a vedere e proclama di agire in difesa della sua libertà individuale. Per adattarsi a tale ingranaggio, l’individuo accondiscende superficialmente o abdica completamente da sé stesso. O Pagador de Promessas è la storia di un uomo che non ha voluto accondiscendere ed è stato distrutto. Il suo tema centrale è così il mito della libertà capitalista. Fondata sul principio della libertà di scelta, la società borghese non fornisce all’individuo i mezzi necessari all’esercizio di questa libertà, rendendola con ciò illusoria. È chiaro, ci sono anche l’intolleranza, il settarismo, il dogmatismo che fanno sì che vediamo nemici in coloro che di fatto stanno dalla nostra parte. C’è soprattutto la mancanza di un linguaggio comune tra gli uomini. Tutto ciò rende impossibile la dignità umana. Sono pezzi dell’ingranaggio omicida”.

La posizione di Gomes, rousseauiana e anarchica piuttosto che marxista⁴³⁴, suscita perplessità: il dramma tratta veramente di un uomo che soccombe nel tentativo di affermare la propria libertà in una società borghese e capitalista? Ciò che succede a Zé dipende davvero dall'impianto capitalistico del sistema? La Salvador del 1960, considerato anche il ritratto che ne fornisce l'autore stesso, costituisce uno scenario coerente con tala premessa⁴³⁵? Con buona pace di Gomes, Zé non pare tanto un eroe della libertà, quanto del dovere, come Antigone; se accettiamo la chiave di lettura autoriale, Zé si dimostra incapace di percepire il limite della propria libertà nel diritto altrui: un'incapacità fatale non solo nella società capitalistica, ma in qualsiasi forma di vita aggregata. Anche il populismo di Gomes è sospetto: non tutti gli umili sono solidali con la coppia forestiera, né per questo si collocano tra le fila borghesi (si pensi per es. alla prostituta Marli, di cui Rosa diviene rivale); la stessa distribuzione della terra ai braccianti è esito di un voto, non di un programma politico (v. Atto I, pp. 46; 72). A me pare che il verismo di Gomes abbia fortunatamente soverchiato il semplicismo della sua visione socio-politica, assicurando a *O Pagador de Promessas* una complessità passibile di interpretazioni diverse, anche al di là del controllo autoriale.

II.9. BERNARDO SANTARENO, *António Marinheiro ou o Édipo de Alfama*, Editorial Nova Ática, Lisboa 2004 (ed. or. 1960)

Per un profilo di Bernardo Santareno (al secolo António Martinho do Rosário; Santarém, 19 novembre 1924 – Lisboa, 29 agosto 1980), psichiatra e politico militante, v. Soares 1996, pp. 50-4.

Il dramma debuttò al *Teatro Municipal S. Luiz* di Lisbona il 26 aprile 1967, con la regia di Costa Ferreira (cfr. Soares 1996, p. 59).

Dramatis personae: Antonio Marinaio (*António Marinheiro*, 20 anni), Amalia (Amália, 36 anni), Bernarda (60 anni), Rosa (27 anni), Rui (28 anni), la Matta (*A Louca*: 50 anni), Annetta (*Aninhas*, 8 anni), Adolfo (30 anni); quattro Donne e tre Uomini. La vicenda, ambientata nella Lisbona contemporanea, si articola in tre Atti.

ATTO I (pp. 9-67)

In una povera casa del quartiere popolare di Alfama due donne in nero, Amalia e la madre Bernarda, commentano con la vicina Rosa l'assoluzione del giovane di angelica bellezza che tre mesi prima in una taverna ha ucciso il marito di Amalia, José, pugnalandolo al cuore. Il verdetto ha riconosciuto la veridicità dei testimoni oculari, tra cui il fratello di Rosa, concordi nel dichiarare che Antonio Marinaio⁴³⁶, l'imputato, è stato costretto a difendersi dall'aggressione, verbale e poi fisica, della vittima (Antonio stesso era stato ferito al braccio con una coltellata), presentata invece dalla suocera come persona mite e pacifica (SCENA 5, p. 19). Al rabbioso cinismo di Bernarda si accompagna il penoso smarrimento, lo sfinimento e la depressione della vedova, che replicando a un rimprovero della madre simula l'autoimpiccagione con la corda del bucato (SCENA 1, p. 10) e poi per un banale incidente causato ad Annetta lascia emergere un oscuro senso di colpa: "Sono pazza... pazza da legare; faccio solo male... solo male!" ("Estou doida... doida varrida; só faço mal... só mal!!", SCENA 4, p. 13); "Queste mie mani sono maledette [...] Tutto quello che tocco si rovina..." ("Estas minhas mãos estão amaldiçoadas [...] Tudo

⁴³⁴ La fede di Zé non è meno oppiacea di quella di padre Olavo, in quell'ottica.

⁴³⁵ Nella didascalia incipitaria (p. 23), del resto, Gomes parla del "paesaggio tipicamente baiano, della Bahia vecchia e coloniale, che ancora oggi resiste alla valanga urbanistica moderna".

⁴³⁶ Marinaio parrebbe un soprannome professionale cristallizzato: cfr. p. 23. Il motivo dello straniero fatale proveniente dal mare ricorre dall'*Odissea* al cinema (per es. con il Tiresia di Liliana Cavani, "I Cannibali", 1969-70) e alla canzone popolare moderna (si pensi per es. a "4/3/1943" del 1971, con musica di Lucio Dalla e testo della storica dell'arte Paola Pallottino, figlia dell'etruscologo Massimo).

aquilo em que toco se estraga...”, SCENA 5, p. 15), non senza il sentimento di un castigo divino (SCENA 5, p. 16). Il primo punto di svolta si incontra alla metà dell’Atto I: Antonio si presenta alla casa di Bernarda e di Amalia, sconvolgendole per l’ardire; ma Amalia *contemplando Antonio* – recita una didascalia della SCENA 7⁴³⁷, p. 36 – prova un *sentimento complesso di paura, sorpresa ansiosa e simpatia oscura*. Attratta soprattutto dalla giovinezza (si tratta di un bambino: “*criança*”, SCENA 7, p. 38 ecc.) e dall’avvenenza del visitatore, *Leitmotiven* drammatici, Amalia procura confusamente e disperatamente una difesa dall’esecrazione di Bernarda, che ne resta sbalordita. Riaffiora in Amalia istintivamente l’idea del castigo divino, che coinvolge anche Bernarda, suo malgrado (SCENA 7, pp. 42-3). Quando Antonio batte alla porta, Amalia lo invita a entrare, scandalizzando la madre. Tra le proteste di Bernarda e complesse reazioni di Amalia, il giovane chiede perdono: con infantile disperazione, giura che non intendeva uccidere il suo aggressore; a fargli perdere il lume della ragione (SCENA 8, p. 48) è *stato il sangue* (della ferita che ha subito, diegeticamente; ma una connotazione freudiana del dettaglio è del tutto plausibile). Anzi, Antonio dimostra per lo sconosciuto una misteriosa prossimità, dal suo punto di vista (le parole della vittima sembravano provenirgli da lui stesso: SCENA 8, p. 49) come da quello di Amalia, per la quale la voce di Antonio è pressoché identica a quella di José, con sdegnoso rigetto di Bernarda (SCENA 8, p. 50). E quando la voce di José risuona più forte nella memoria, Antonio avverte come una sensazione di allegria; anzi, confessa Antonio che nella taverna José, intento a cantare il *fado*, gli era piaciuto immediatamente come mai nessun altro in precedenza (SCENA 8, p. 51). Poi, senza ragione, il cantore aveva inveito contro Antonio, chiamandolo “*ladro, pidocchioso, barbone*” (“*ladrão, piolhoso, vadio*”), con *rabbia*, con *odio* (SCENA 8, p. 52). La dolcezza comprensiva di Amalia che si informa sulla famiglia del giovane invelenisce Bernarda, sempre più convinta della follia della figlia (SCENA 8, p. 58). Con “*una sorta di ferocia infantile*” (didascalia, SCENA 9, p. 61) Antonio precisa, terrorizzando Amalia, perché non provi *rimorso, pena o vergogna*: egli sente *una cosa buona, come quando la nave esce dal porto e guadagna l’alto mare*, dove lui può respirare, mentre la città in terraferma lo soffoca (SCENA 8, p. 53). E ancora, racconta come durante il periodo di detenzione gli sembrasse di essere stato semplicemente strumento di un piano divino inesorabile, stabilito ancor prima che lui venisse al mondo (SCENA 9, p. 62). Antonio confessa altresì che in tribunale non riusciva a staccare lo sguardo da Amalia; questa, commossa, lo perdona, con riprovazione di Bernarda e di Rui, che ha afferrato la situazione dalle ultime battute (SCENA 11, pp. 66-7).

ATTO II (pp. 68-137)

Amalia, più spigliata e ringiovanita, bisticcia con Bernarda, indignata della condotta troppo disinvolta della figlia che è giunta a rimuovere il ritratto di José a meno di un anno dalla scomparsa; Bernarda è anche crucciata del pettegolezzo che circonda la casa in relazione ai contatti tra la vedova e Antonio (la sorella di José diffama Amalia sostenendo addirittura la sua complicità nell’assassinio del marito: SCENA 4, p. 84). Amalia e Rosa si accordano per ricevere Antonio approfittando dell’assenza di Bernarda durante la messa di mezzanotte (“*missa do galo*”), ma questa tutto ha intuito e, con amarezza immedicabile, chiama lei stessa in casa il giovane. Nel corso della conversazione i tre scherzano sulla singolare somiglianza fisica di Antonio e Amalia. Mentre Rosa si distrae, Amalia parla ad Antonio di un incubo ricorrente: lei attraversa innumerevoli stanze di un’immensa reggia, in cerca di una via d’uscita; intanto, dalle pareti gli specchi non le rimandano la sua immagine, ma quella di Antonio; uno specchio rotto da lei visualizza il cadavere del giovane, mentre il sangue dilaga dai frammenti (SCENA 7, p. 108). Antonio accarezza Amalia, sminuendo la rilevanza dei sogni (cfr. Giocasta in Soph. *O.T.*, episodio III, 980 ss.); confessa altresì la felicità (e il correlato svanire della paura) che, nella sua dura vita di orfano, sperimenta

⁴³⁷ Il cambio di scena derivante dall’uscita di Rosa non viene indicato per errore editoriale (manca infatti il numero 7).

allorquando si trova accanto alla donna (SCENA 7, p. 116); dichiara ormai il proprio amore (SCENA 7, p. 117)⁴³⁸, giungendo a benedire il *crimine* (“*crime*”, SCENA 7, p. 122) che gli ha fatto conoscere Amalia. Questa, tormentata da sentimenti contrastanti che non domina, a sua volta chiama “*ragazzino*” (“*rapazinho*”) il giovane, che con sua stessa sorpresa non se ne adonta ma, anzi, approva (SCENA 7, pp. 119-20). Mentre la tenerezza prende faticosamente il sopravvento sulla ritrosia, Amalia avverte un primo, nebuloso moto di gelosia verso Rui, il mentore di Antonio (SCENA 7, p. 126). Un’inattesa proposta di matrimonio sconvolge Amalia, la quale ritenendo impossibile l’unione afferma di non avere mai pensato ad Antonio come *uomo* (SCENA 7, pp. 130-1). Ad Antonio la voce di Amalia giunge onirica e familiare da sempre; da parte sua Amalia, accennando a una ninna-nanna mentre ne abbraccia il capo, racconta ad Antonio che una volta specchiandosi nel Tago scorse non il proprio volto, ma quello di lui, che usciva come fumo dal suo seno⁴³⁹ (SCENA 7, p. 133). Sentendosi troppo anziana per sposare Antonio, Amalia allega che potrebbe essere sua madre, esilarando l’interlocutore; ma con clamorosa rimozione calcola di avere *quindici* o *diciassette* anni di più, non i sedici che effettivamente intercorrono dalla nascita del figlio (SCENA 7, p. 134). Quando l’uomo la bacia sulla bocca, Amalia si deterge bruscamente con la mano (SCENA 7, p. 135). L’arrivo improvviso di Rui, di cui la regia sottolineerà “*la solitudine poetica e terribile, marmoreamente bella*” (“*a solidão poética e terrível, marmoreamente bela*”, SCENA 7, p. 136)⁴⁴⁰, fa precipitare la situazione: al terrore di Antonio, convinto che Rui possa rovinare tutto e separarlo dall’amata, Amalia reagisce con un disperato bacio protettivo, proibendo a Rui di entrare in casa e accettando la proposta di matrimonio (SCENA 7, p. 137).

ATTO III (pp. 138-231)

La didascalia incipitaria dispone che in scena la luce rossa di un tramonto estivo investa il coppia dello stendipanni, donde ora pende quasi fino al pavimento un capo scarlatto di seta⁴⁴¹. Amalia e Antonio sono sposi da sei mesi (SCENA 1, p. 140). Nel corso di uno dei consueti bisticci con la madre, che sempre disapprova l’unione e che incarna il principio di realtà (come più tardi Rui per Antonio)⁴⁴², Amalia esclama che il marito le piace sempre di più e che non ricorda nulla e non vuole ricordare nulla di quanto è accaduto prima che arrivasse Antonio (SCENA 1, p. 142)⁴⁴³. Sotto la pressione della sfida di Bernarda a svelare l’arcano, la regressione di Amalia, come il ringiovanimento psicofisico di cui va orgogliosa, approssimano la vicenda al suo scioglimento⁴⁴⁴. A un tratto un grosso uccello nero si schianta sul vetro della finestra; alla porta appare la Pazza dallo sguardo stralunato, esclamando esilarata che si tratta di un *almur*⁴⁴⁵ (SCENE 1-2, pp. 144-5); il volatile dagli occhi verdi⁴⁴⁶ fosforescenti, simili a quelli di Rui

⁴³⁸ Si noti che Amalia, quando corrisponde ad Antonio, non parla mai di *amore*, ma semmai di *adorazione* (Atto II, Scena 7, p. 126: “*eu adoro-te, António!...*”).

⁴³⁹ Forse una vaga reminiscenza di Aesch. *Cho.* 523 ss.

⁴⁴⁰ Così in didascalia, dove l’espressione è posta tra virgolette; non mi risulta però che si tratti di una citazione.

⁴⁴¹ L’autore allude così espressamente al *laccio – forca* del suicidio della Giocasta sofoclea (*ibid.*; cfr. *O.T.*, esodo, 1263-4).

⁴⁴² Due volte Bernarda accenna oscuramente a una *gamba rotta* della *santarellina*, di cui il genero evidentemente non è informato (Atto III, Scena 1, pp. 142-3).

⁴⁴³ “*Não me lembro, não quero lembrar-me de nada do que aconteceu antes de António vir...*” (e cfr. Atto III, Scena 12, p. 186, quando ormai Amalia ha intuito la verità, e *ibid.* p. 198, con atroce disperazione): un’anticipazione della Giocasta pasoliniana in “*Edipo re*” (1967).

⁴⁴⁴ Nel ritirare il panno appeso Amalia dà allo spettatore l’impressione di volersi impiccare: v. la didascalia della Scena 1, p. 144.

⁴⁴⁵ Secondo Ribeiro 1981, p. 45 il nome del fantasioso uccello marino, *Almur*, deriva dall’incrocio di *alma* (“anima”) e *lêmure* (“lemure”, “spettro”). La spiegazione è autorevole e persuasiva, data anche la conoscenza personale di Santareno da parte della studiosa. Azzarderei però un’etimologia alternativa, che forse ha agito surrettiziamente: dal greco ἀλμυρός (“*salt*”, “*briny*”, anche metaforicamente: “*bitter*”, “*distasteful*” s. v. in: Liddel & Scott & Jones, *A Greek-English Lexicon*, edizione elettronica TLG – University of California, Irvine, 2011, p. 72), con ovvia pertinenza con il cognome avventizio di António e con il ricorso del destino. In Santareno gli animali *sono esseri*

(SCENA 4, p. 148 ss.), per l'esperienza degli astanti è foriero di sventura. Amalia ha paura di entrambi, nonostante l'affettuosa rassicurazione di Antonio. Rui si incarica di fornire qualche notizia sul raro almur (Antonio stesso in precedenza ne aveva visto solo uno, in Grecia⁴⁴⁷): un uccello che vive in mare, ma muore sempre sulla terraferma, arrecando sterilità al terreno e calamità di ogni sorta alla famiglia con cui venga in contatto, almeno secondo la credenza popolare. Attraverso le reminiscenze comuni, Rui mostra crescenti sintomi di gelosia nei confronti di Antonio, sottrattogli da Amalia⁴⁴⁸. Dalla conversazione riservata tra i due uomini emerge il loro passato sordido di mercanti e spacciatori di droga (Rui stesso ne è divenuto consumatore), di ladri e forse anche di gigolò⁴⁴⁹; un passato che, agli occhi diabolici di Rui, Antonio ha tradito e rinnegato. Amalia esterna il terrore che le ispira Rui, *avatar* umano dell'almur; in particolare ne paventa la forza disgregatrice (SCENA 9, p. 169), mentre non si preoccupa dei trascorsi del marito di cui senza intenzione ha appena saputo. La Pazza, entrata in casa dopo Rosa, formula per ognuno dei presenti una funesta *parola-profezia* (così la didascalia della SCENA 10, p. 173), costituendo un equivalente dell'oracolo delfico⁴⁵⁰. Amalia non riesce a decifrare lo sguardo sfingeo di Rui, da cui si attende la rovina⁴⁵¹. Dopo l'uscita di Rui (SCENA 11, p. 177), Amalia confida ad Antonio, in ascolto sempre divertito e infantile, che vorrebbe assorbirlo dentro di sé, nel proprio grembo, come nella comunione eucaristica (SCENA 12, p. 181)⁴⁵². Anzi, in sogno Antonio è proprio suo figlio. Quando Antonio virilmente propone ad Amalia di concepire con lui il figlio che non ha mai generato, la situazione precipita. Dopo che con penosissimo sforzo, sotto lo sguardo spento e severo di Bernarda, Amalia ammette di avere commesso un "*grande peccato*" a quindici anni, è Antonio a *non voler sapere*, subitaneamente colto da paura (SCENA 11, p. 188); promette comunque di non separarsi dalla donna. Amalia, sedotta da José quando questi era ancora unito alla prima moglie, si ritiene innocente per la giovane età, scaricando ogni responsabilità su Bernarda, che all'epoca tentò di aggiustare l'increscioso incidente eliminando il neonato. Amalia stessa apprende solo ora dalla madre che non si trattava di una bambina, ma di un "*rapazinho*" (SCENA 11, pp. 194-5; il termine è rivelatore)⁴⁵³. Alla domanda diretta di Antonio Bernarda risponde che non uccise il bimbo, ma lo espose dove certamente qualcuno l'avrebbe trovato. Ad Antonio balena un sospetto atroce; la determinazione con cui ricostruisce le mosse di Bernarda ricorda quella dell'istruttoria di Edipo nella tragedia sofoclea (assai efficace la didascalia: "*três animais ferozes e em pânico*": SCENA 11, p. 197). Antonio minaccia di morte Rui, che staziona sempre fuori di casa. Ormai fuori di sé, mentre grida di non voler sapere (SCENA 11, pp. 198 e 200) e benché Amalia scongiuri lui e la madre di tacere, Antonio compulsivamente approfondisce l'indagine, menzionando i colori del proprio primo vestitino di orfano; la conferma definitiva giunge dal nome dell'imbarcazione in cui il neonato venne depositato: la "*Stella del mattino*" ("*Estrela d'Alva*", SCENA 12, p. 201). Mentre

sempre legati alla catastrofe (Ribeiro 1981, p. 45; e ss. per la trattazione). Il marito di Amalia è altresì da lei paragonato a un corvo: Atto I, p. 31.

⁴⁴⁶ Il verde è colore maledetto in Santareno: v. Soares 1996, p. 129.

⁴⁴⁷ Non a caso, ovviamente: l'almur è il fattore tragico dell'esistenza.

⁴⁴⁸ Cfr. Ribeiro 1981, p. 62: Rui e Amália sono gelosi l'uno dell'altro; lo stesso Antonio ne è consapevole, quando rigetta il suo passato in quanto uomo sposato (pp. 63-4). "*Ao mar está também associado Rui, outro elemento importante no amor frustrado presente em António Marinheiro. Ele representa uma força e uma proteção para António, insinuando-se, assim, uma relação homossexual entre os dois*" (*ibid.*, p. 62). Cfr. le movenze dominatrici di Rui su Antonio: QUADRO II, Scena 1, p. 208.

⁴⁴⁹ L'ipotesi di Ribeiro 1981, pp. 62-4 che tra Antonio e Rui sussista una relazione omosessuale, per la possessività di Rui e la feroce rivalità tra questi e Amalia, è a mio avviso ben fondata.

⁴⁵⁰ Ribeiro 1981, p. 19 osserva che manca il motivo dell'oracolo edipico (p. 19); riconosce, d'altra parte, la funzione profetica della *Louca* (p. 33 ss.).

⁴⁵¹ Amália – (*Mergulhada de novo nos olhos-enigma de Rui-esfinge*) "*O que é?... Se eu descobrisse, se eu descobrisse!?!...*" (Scena 11, p. 176).

⁴⁵² Per es.: "*Que feliz é a mãe que traz o seu filhinho, o seu amor, escondido nas entranhas!*". Si noti che Amalia parla di amore solo in chiave materna.

⁴⁵³ L'*anagmorismòs* è scandito da tre fischi esterni di Rui-Almur.

Amalia urla la propria follia⁴⁵⁴, Antonio freneticamente racconta di come ricevette il nome: dal santo del giorno (13 giugno) e dal luogo del ritrovamento. Terrorizzati e confusi, Antonio e Amalia si cercano; Amalia giunge a baciare sulla bocca il figlio ritrovato, che corrisponde (SCENA 12, p. 203). Dopo l'ingresso tumultuoso di Rosa e di Rui che la difende dal marito impugnando un coltello, Antonio cambia atteggiamento: chiede all'amico di *portarlo via* (abdicando con la passività alla sua adultità, QUADRO 1, SCENA 1, p. 209; dunque in tutt'altro senso rispetto all'analoga battuta sofoclea⁴⁵⁵) mentre rigetta Amalia; ma la sconvolgente verità che ora involuppa i sopraggiunti rimescola ancora gli assetti. Amalia gira “*come una sonnambula*” intorno alla “*corda-forca*”, quasi un correlativo oggettivo, con allusione al suicidio di Giocasta (cfr. la didascalia del QUADRO 2, SCENA 1, p. 212). Questa volta è Antonio a chiedere di essere accecato (cfr. anche QUADRO 2, SCENA 2, p. 217. Si noti di nuovo la passività psichica, antitetica all'intraprendenza dell'Edipo sofocleo e a quella esasperata del personaggio senecano), non volendo più vedere nulla nel mondo; e se in un accesso di aggressività istiga la madre al suicidio, subito ne è attratto e ne implora l'aiuto (QUADRO 2, SCENA 1, p. 213). Amalia, accarezzando il suo “*rapazinho*”, che finalmente adotta l'appellativo di madre, invita dolcemente Antonio ad andare via, per la gioia feroce di Rui (QUADRO 2, SCENE 1-2, pp. 214-5). Una pietra dall'esterno rompe il vetro della finestra⁴⁵⁶; la gente del quartiere minaccia di appiccare fuoco alla casa e di trucidare la coppia maledetta (QUADRO 2, SCENA 2, p. 216 ss.). Rui, arringando Antonio con brutale cinismo sull'estraneità di entrambi al mondo dei buoni e sulla *libertà* della *notte nera* (QUADRO 2, SCENA 2, p. 218), deve strappare l'amico dalla bocca e dalle braccia di Amalia, mentre Bernarda persegue dall'altra parte lo stesso intento. Amalia ha ormai decifrato lo sguardo del maledetto almur (p. 218 ss.); impone poi, spalancando pericolosamente la porta davanti alla folla inferocita, che Rui porti via Antonio. I due uomini, coltelli alla mano, si fanno strada (QUADRO 2, SCENA 2, pp. 221-2). Irrompono nella casa i coabitanti di quartiere ad avventare su Amalia tutto il loro abominio e minacce di orribili torture; insistono coralmemente perché la donna si uccida (il cappio dell'attaccapanni è valorizzato in tutta la sequenza finale), senza che nessuno, nemmeno Bernarda, opponga resistenza. In un empito di innocente vitalità, tuttavia, Amalia ricusa la volontà pubblica (QUADRO 2, SCENA 3, p. 225), a maggior ragione quando ode il sibilo roco di una nave, che le conferma la salvezza del figlio. Benché la folla, che ha devastato la camera da letto, non sia completamente dispersa dall'arrivo della polizia, Amalia – sempre protestando la propria volontà di vivere – espelle di casa la madre che non ha saputo difenderla (QUADRO 2, SCENA 4, p. 230) e, ancora rassicurata dal rumore della nave, invoca con disperato amore il nome di Antonio (QUADRO 2, SCENA 5, p. 231)⁴⁵⁷.

Secondo Ribeiro 1981, p. 64 in *António Marinheiro* si articolano tre specie di amore *irrealizzato e irrealizzabile*: “*la maternità frustrata, l'incesto e l'omosessualità*”. Il verismo del linguaggio⁴⁵⁸ e dei referenti⁴⁵⁹ non deve oscurare le prospettive psicologiche, anzi psicanalitiche che Santareno con fine discrezione dischiude lungo l'intero arco drammatico, sin dall'attribuzione al protagonista e a Bernarda rispettivamente del proprio nome e di quello di sua madre (cfr. Soares 1996, p. 86). Oltretutto, Santareno

⁴⁵⁴ Con alcune reminiscenze classiche: “*Ai cosam-me a boca! ceguem-me os olhos! quebrem-me os braços e as pernas!... Cubram-me de cinza! escondam-me de toda a gente! enterrem-me viva!... Matem-me... Ai, matem-me! matem-me!!...*” (QUADRO 1, Scena 12, p. 202).

⁴⁵⁵ Cfr. Soph. *O.T.*, esodo, 1340-1, 1410-1, 1521 (cfr. 1436-7).

⁴⁵⁶ L'Atto III ammette presenze corali: “*a população que julga, amaldiçoada e incita à morte*” (Ribeiro 1981, p. 25).

⁴⁵⁷ Così Ribeiro 1981, p. 69 commenta il finale: “*No conflito humano X divino, libertação X repressão, vence, mais uma vez, a consciência coletiva, o consenso geral: Amália e António se separam. Deixam de amar-se? Não*”.

⁴⁵⁸ Rosa per es. dice “*inda*” per “*ainda*”, forma arcaica o colloquiale (p. 21); il linguaggio plebeo (anche se mai scurrile od osceno) e i contenuti dei dialoghi rispecchiano la dura vita del quartiere litoraneo.

⁴⁵⁹ La casa è arredata con verosimiglianza contestuale (si distingue per es. una statuetta in terracotta di Sant'Antonio, patrono d'elezione di Lisbona, sia per un coinvolgimento del divino sia quale inquietante prodromo dell'omonimo protagonista).

non è tanto realista quanto esistenzialista (cfr. Soares 1996, p. 57 ss.): “è la condizione umana che governa la condizione sociale e non il contrario, perché davvero non esiste sistema politico in grado di liberarci dall’angustia del vivere, dalla paura della morte, dalla fame di assoluto”⁴⁶⁰. Il magnetismo fatale di Antonio, per es., trapela dall’impressionante episodio narrato dalla vicina: dopo avere visto l’imputato, Rosa Maria afferma che preferirebbe vivere con lui un’ora che un’intera vita con il marito, incurante delle percosse con cui questi, geloso, la punisce (p. 22). Dice Amalia che gli uomini, quando si affrontano a colpi di coltello fino alla morte, non agiscono per odio, ma per un’altra ragione che le sfugge; essi però emettono suoni rochi come durante il coito (Atto I, p. 32)⁴⁶¹. La taverna, poi, frequentemente evocata, è luogo anomico di disinibita sincerità e di scatenamento degli istinti, ma per Amalia anche *luogo di morte* (Atto I, p. 24) e demoniaco (p. 25); Amalia imputa a quell’atmosfera l’imbarbarimento del defunto marito (p. 25; una prima indiretta concessione all’incolpevolezza di Antonio), manifestatosi persino in un’aggressione a proprio danno (l’aspetto giovanile ed estraneo – p. 27 – che agli occhi di Amalia assumeva il marito nella taverna si sovrappone incoscientemente all’immagine del figlio e precorre la figura di Antonio).

Non assente, ma quantitativamente contenuta, risulta l’ironia tragica; Bernarda per es. esclama contro l’assassino del genero: “*Maldito seja ele mais a cadela tnhosa que o pariu!!!*” (“*Maldito seja ele mais a cadela tnhosa que o pariu!!!*”, p. 21); nell’Atto II, Rosa confida ad Antonio che Amalia si ritiene un’anziana rispetto ad Antonio, di cui *potrebbe essere madre* (p. 103); Rui, avvelenato dall’infanzia miseranda, vorrebbe conoscere il cliente della madre prostituta che gli ha dato la vita per ucciderlo; e Antonio è *tale e quale* a lui (p. 167).

II.10. CARLOS HENRIQUE ESCOBAR, *Antígone – América (peça teatral em dois atos)*, Editora Decisão, São Paulo 1962

(V. anche *supra* I.9 e *infra* III.6 e 8)

Dramatis personae: Creonte (*Creon*), Tiresia (*Tirésias*), Polinice (*Polinices*), Sergente (*Sargento*), Soldato 1 (*Soldado 1*), Soldato 2 (*Soldado 2*), Messaggero (*Mensageiro*), Antigone (*Antígone*), Ismene (*Ismênia*); Coro (due componenti); Soldati e Contadini (comparsa; nove componenti). Non figura Euridice (come per es. in Sérgio: cfr. *supra* II.1).

La prima opera drammatica di Escobar (São Paulo, 11 novembre 1933), filosofo, semiologo, poeta e militante del PCB (*Partido Comunista Brasileiro*)⁴⁶², debuttò presso il *Teatro de Arte Israelita Brasileiro* di São Paulo il 4 aprile 1962, con la regia di Antônio Abujamra.

ATTO I (pp. 9-45)

Nel palazzo di Tebe il Coro recita il Prologo, accanto a un plastico *che simboleggia il popolo oppresso* (p. 9). Definitisi “*Piccoli borghesi dai testicoli d’oro*” (“*Pequenos burgueses de testículos de ouro*”, p. 9), i coreuti precisano che rappresentano “*la mentalità in generale di quelli che oggi servono lo Stato*”⁴⁶³, senza schierarsi a sinistra o a destra; ma aggiungono sornioni che se essere “*opportunisti*” e “*inoperosi*” significa

⁴⁶⁰ Riporto la dichiarazione di Santareno da Soares 1996, p. 56 nota 105 (da *De um certo teatro e de um certo público*, testo della primavera del 1960): “*é a condição humana que governa a condição social e não o contrário, porque realmente não há nenhum sistema político capaz de nos livrar da angústia de viver, do medo da morte, da fome de absoluto*”.

⁴⁶¹ Un tema centrale in *Querelle de Brest* di Jean Genet (1947) e nell’omonimo film di Reiner Werner Fassbinder (1982).

⁴⁶² Per la biografia dell’autore, un autodidatta divenuto docente universitario in prestigiosi atenei, v. Kogawa 2014.

⁴⁶³ “*Representamos a mentalidade em geral dos que hoje servem o Estado*”.

qualcosa, *allora sono di destra*. Per il resto, presentano i personaggi di un “*conflitto politico*” e non solo familiare; da una parte lo Stato con Creonte, appoggiato dal figlio Megaro⁴⁶⁴, dal nipote Eteocle (*Eteocles*), i Soldati e il Coro; dall’altro, Polinice in lotta per la liberazione di Tebe, Antigone e il Popolo (*ibid.*). Dopo la fucilazione in scena di Polinice da parte dei soldati di Creonte (il prigioniero è stato prima torturato: cfr. Atto I, p. 13 e cfr. p. 34)⁴⁶⁵, Antigone ragguaglia Ismene sulla propria frequentazione dei contadini insorti contro il regime, reduci da battaglie atroci e scampati all’incendio delle loro case (pp. 10 e 18): essi l’hanno accolta tra le loro bandiere rosse (p. 10), il pugno levato come usano tra di loro (p. 11)⁴⁶⁶; Antigone voleva confermare ai contadini la propria amorosa collaborazione e rincuorarli, ma si è accorta della propria ingenuità: “*essi sapevano tutto*” (“*Êles sabiam de tudo*”: p. 11). Qui si dischiude un’aporia classica dell’intellettuale organico populista; ma l’alterità dalla classe proletaria insinua in Antigone anche dubbi tormentosi: ella si chiede se sia proprio vero che varia è l’origine di chi lotta, come ha asseverato perché il popolo non dubitasse di lei (*ibid.*)⁴⁶⁷. Se la speranza appartiene solo al popolo, la consapevolezza del “*destino di giustizia*” che lo attende sembra prerogativa dell’intellettuale: “*Essi permettevano che anch’io vivessi della speranza che solo a loro appartiene. Essi si aspettano da noi ciò che noi comprendiamo del destino di giustizia che detengono*” (*ibid.*)⁴⁶⁸. Nonostante l’argomentazione di Ismene, che chiama in causa anche Emone⁴⁶⁹, Antigone trasgredirà l’ordine di Creonte seppellendo il fratello Polinice, amato dal popolo (p. 12)⁴⁷⁰; è del resto come Edipo: *si è strappata gli occhi con le proprie mani e ora vede soltanto sé stessa e quindi il popolo* (p. 14). Creonte commenta la situazione e studia nuove misure contro i “*terroristi*” (p. 17) insieme con il Coro e Tiresia; quest’ultimo, bieco e abietto “*sacerdote*” (*ibid.*) della “*Chiesa*” (“*Igreja*”: pp. 16, 19 ecc.), tutt’altro che cieco (conta i fedeli: p. 16), è parte integrante del regime di Creonte, a cui subordina interamente il potere spirituale⁴⁷¹, sicché non sorprende che non solo non contesti, ma addirittura approvi il decreto concernente il corpo di Polinice: Atto II, p. 53. I ribelli intonano continuamente una canzone che disturba persino il sonno di Creonte e che per loro, come sa il Coro, ha il potere di “*centinaia di mitragliatrici*” (p. 18)⁴⁷²; persino nel palazzo reale il costume attecchisce tra la servitù (p. 20), come pure nell’esercito, se la musica proibita piace al Soldato 1 (p. 22; l’uomo per giunta si rifiuta di aprire il fuoco sui trasgressori. Sarà lui tra poco a informare Creonte della sepoltura di Polinice). La punizione stabilita da Creonte per chi modula l’Inno è la morte (pp. 21-2). Come sempre, il doppio dialogo fra Creonte e il Soldato 1, singolarmente ampio (pp. 24-8; 28-30; cfr. *Soph. Ant.*, episodio I, 223 ss.; episodio II, 384 ss.) e altresì preceduto dal dialogo tra i Soldati 1 e 2 e il Sergente (pp. 21-4), si segnala per l’estro stilistico e argomentativo con cui l’autore fa comunicare parti

⁴⁶⁴ Adattamento di Megareo, figlio di Creonte perito prima di Emone, v. *Soph. Ant.*, esodo, 1303. A mio avviso la relativa valorizzazione del personaggio potrebbe dipendere da quella brechtiana: con riferimento alla paginazione di Ciani (a cura di –) 2000, cfr. pp. 152, 170, 173-5.

⁴⁶⁵ L’esecuzione davanti agli occhi del pubblico è una deroga stranianti al precetto attico che bandisce la rappresentazione diretta della morte e della violenza. Quanto alla tortura, cfr. nel contesto portoghese Sérgio (*supra*, II.1), Atto I, Scena 7; Atto II, Scena 2.

⁴⁶⁶ Non mancano immagini promiscue di tenerezza e di ferocia: se una donna le porge latte, il figlio le mostra una mitragliatrice (p. 11).

⁴⁶⁷ Ancora più chiaramente: “*Eu posso desejar como êles a revolução... se não tenho fome?*” (p. 11).

⁴⁶⁸ “*Êles consentiam que eu também vivesse da esperança que só a êles pertence. Êles esperam de nós o que nós compreendemos do destino de justiça que êles possuem*”.

⁴⁶⁹ Qui Antigone considera il fidanzato simile alla sorella: p. 12. Ella sa che non si sposerà mai (*ibid.*); con tale battuta forse realizza l’etimologia del suo nome.

⁴⁷⁰ Nel discorso di Antigone la stessa azione militare di Eteocle è ricondotta alle pressioni a suo tempo esercitate su di lui da Creonte (p. 14).

⁴⁷¹ A riprova cito una delle battute più eloquenti: “*Temos sido uma só pessoa em todos êsses quinze anos. O que seria da Igreja sem Estado e do Estado sem Creon?*” (p. 19).

⁴⁷² Il testo dell’*Hino revolucionário*, composto dallo stesso Escobar, si compone di quattro strofe irregolari, tutte terminanti con il refrain: “*Esquerda, esquerda, bandeiras vermelhas*”. La prima recita (ometto il verso fisso): “*Se as fábricas abandonamos / é para que amanhã sejam nossas. / Como a terra é de quem a trabalha / e a água de quem tem sede*” (p. 60).

dislivellate (tra le novità, Antigone secondo il Soldato 1 “gridava inginocchiata davanti al morto nella postura di un cristiano”: p. 29). Ancora più originale, pur con reminiscenze sofoclee anche letterali⁴⁷³, è l’asprissimo confronto tra Creonte e Antigone: la “ribellione” (“rebeldia”: pp. 30-1) dell’eroina, mossa da un’intuizione anarchica della giustizia⁴⁷⁴, si è spinta fino ad armare la mano del popolo che la ama (lo attesta il Coro: p. 31) e da cui peraltro lei si sente ineluttabilmente separata⁴⁷⁵; dietro Creonte e Antigone si intravede un complesso scenario internazionale di forze che si affrontano appoggiando l’una o l’altra delle parti in causa⁴⁷⁶, relegando l’azione in corso a un’episodicità locale: Creonte ha varato leggi prima ignote, ha importato tecnici per la modernizzazione della città, ha insegnato la civiltà al popolo, ha introdotto un servizio assistenziale (p. 32); la negazione di Antigone è preceduta da un’esitazione che resta priva di sviluppo (*ibid.*). D’altro canto, le armi di Creonte sono più vecchie di quelle dei contadini penetrati clandestinamente nel Paese (p. 35). Si riscontrano in questa sezione possibili tangenze con Anouilh: Antigone è tacciata di infantilismo (p. 33); Creonte propone alla nipote *di far sparire il maledetto Soldato 1* (*ibid.*; cfr. il Creonte del Francese, p. 17: “*Je ferai disparaître ces trois hommes*”); il temperamento della prigioniera è da Creonte equiparato a quello di Edipo (*ibid.*; nell’Atto II, p. 51, lo stesso giudizio è formulato dal Coro). Peraltro, la pena inflitta ad Antigone non è irreversibile: dapprima Creonte commina l’esilio (ma la condannata gli assicura che tornerebbe per seguire la lotta), poi, da viva, l’“esposizione alla pioggia e al sole”, come il corpo di Polinice, nella pubblica piazza (la decisione provoca una sommessa protesta del Coro, che per una traditrice si aspettava la pena capitale: p. 34)⁴⁷⁷. Sul piano psicologico, in particolare sorprende la coesistenza di profondi sentimenti di amore e di odio nell’animo di Antigone: “*Io ho tradito tutti qui perché non posso vivere con tanto amore in queste sale vuote. Io ho disceso le strade con le tasche delle gonne piene di caricatori e ho portato loro bombe, Creonte, e un odio ancora più grande di quello che nutrono. Ho giurato che nel più breve tempo possibile avrei indetto una nuova rivoluzione. Io ho inventato mille cose perché tutto qui fosse ancora mille volte peggio*”⁴⁷⁸ (p. 34). Per contro, la “buona” Ismene ama Antigone (p. 36) senza contrappesi di segno opposto. Dopo che il Coro, in un’apostrofe a Creonte fuori campo, consiglia di concedere al popolo anche “pane”, “nuove musiche” e “sport” e persino Antigone e Polinice oltre alla “paura”, dati i prodromi dei tempi nuovi (p. 38), Emone si misura con il padre; il giovane comprende i rivoluzionari che, pur senza desiderarlo, possono instaurare un tempo di giustizia solo attraverso morti e crimini; si è perciò rifiutato di accompagnare Eteocle e Megaro, per servire l’umana ragione (pp. 40-1; Creonte però afferma di avere ordinato a Megaro di dispensare Emone per la troppo giovane età⁴⁷⁹). Dopo il fallimento della trattativa con il padre, Emone visita nottetempo Antigone in piazza; la donna, pur innamorata del fidanzato e pur temendo per la propria vita, non accetta di fuggire con lui e nemmeno di morire assieme a lui; a Emone passa invece le consegne per la lotta al fianco del popolo (p. 45).

⁴⁷³ Per es. “*Digo que estão as duas loucas. Uma da natureza e outra sob influência*” (p. 36: cfr. *Soph. Ant.*, episodio II, 561-2).

⁴⁷⁴ “*Não reconheço nenhuma lei nestes tempos, não obedeço nenhum chefe. Faço o que é justo e o que é justo nunca se escreve em lei*” (p. 30).

⁴⁷⁵ “*Bem sei que nós não somos eles, nem somos o amanhã que já iniciaram*” (p. 30); il senso di estraneità si approssima qui a una visione “decadente” della lotta di classe.

⁴⁷⁶ Nell’aprile del 1961 l’attacco della Baia dei Porci determinò una delle crisi più gravi nei rapporti tra USA e URSS.

⁴⁷⁷ A mio avviso non vanno imputate seconde intenzioni a Creonte quando sfida gli amici della nipote a rischiare le loro vite per liberarla: Creonte ha espresso “orrore” per la sentenza di condanna appena proclamata (p. 34). Il suo turbamento alla notizia della morte della nipote (*ibid.*) è del resto indubitabile.

⁴⁷⁸ “*Eu traí a todos aqui porque não posso viver com tanto amor nestas salas vazias. Eu descí as ruas com os bolsos das saias cheios de pentes de balas e levei-lhes bombas, Creon, e um ódio ainda maior do que possuem. Jurei que eu atiraria tão logo fosse possível uma nova revolução. Eu inventei mil coisas para que tudo aqui fosse ainda mil vezes pior do que é*”.

⁴⁷⁹ Creonte dimostra autentica sensibilità paterna quando rivela al figlio il turbamento che gli ha arrecato la scoperta, nella camera di lui, del “manifesto di Polinice” (p. 41).

ATTO II (pp. 47-59)

Allarmato dalla popolarità di Antigone e non rassicurato da Tiresia, il Coro raggiunge la condannata nella piazza pubblica; in quel luogo, ancora una volta, l'inveterata compromissione con il potere tirannico si fronteggia con la fede negli operai e nei contadini e la convinzione che “*pensare*” sia “*trasformare*” (p. 51). Interessante lo spunto polemico tra il Coro e Antigone circa l'esilio di Edipo: il re non ebbe contezza che tutti i mali di Tebe derivavano dall'oppressione esercitata, a sua insaputa, dal suo governo (p. 51). Uno dei coreuti pugnala Antigone a morte, mentre questa si dice sicura della liberazione e testimonia la volontà di vivere (p. 52). Nella reggia Tiresia espone a Creonte i motivi di perplessità manifestati da *coloro che investono denaro nel Paese* e che suggeriscono strategicamente *un po' della cosiddetta democrazia* per sedare gli animi popolari (p. 52). Lo stesso sacerdote suggerisce di promulgare riforme fittizie e sancire diritti inapplicabili, urtando però la gelosa autonomia di Creonte. Il Coro, atterrito dal nemico e bramoso solo della propria sopravvivenza, confessa l'assassinio di Antigone, sconvolgendo il capo che inveisce (“*Animali! Animali!*”: p. 54) e invoca Emone. Entra un Messaggero ad annunciare la morte del giovane: questi, dopo avere aperto il fuoco contro i militari di presidio al corpo di Antigone e – senza concrete conseguenze – contro il padre, che aveva appena sepolto Polinice, ha rivolto l'arma contro sé stesso (p. 56). Rientra Creonte, affranto e pentito delle leggi da lui dettate, reggendo in braccio il corpo di Emone (p. 57); gli viene subito annunciata da un Messaggero una nuova sciagura: la morte di Megaro e il trascinarsi del suo cadavere per le vie della città (p. 58: a lui si debbono le offensive militari più odiose contro il popolo). Mentre il canto dei rivoluzionari si avvicina alla reggia, Creonte afferra una mitragliatrice e si allontana per morire lottando⁴⁸⁰: “*Io sono l'anti-popolo e loro mi riconoscono. Per qualche cosa varrà morire lottando*”, p. 59). Alla fine, entrano in scena i contadini a cantare l'Inno (*ibid.*).

L'*Antigone* di Escobar, come si vede, prescinde totalmente dall'*Antigone*modell 48 di Brecht – Naher⁴⁸¹, come pure dalla diffidenza del drammaturgo di Augusta verso gli aristocratici⁴⁸². Inoltre, mentre Brecht indaga l'*ethos* e le dinamiche dei personaggi in relazione alla loro appartenenza sociale, in Escobar il gioco è meno complesso ma più duttile, vivace e disinvolto nella sua relativa arbitrarietà distributiva. È propriamente la briosità della scena alimentata da una fede politica adamantina che riscatta il dramma dalla greve ipoteca ideologica.

II.11. JORGE ANDRADE, *As Confrarias*, in: *Id., Marta, a Árvore e o Relógio*, Editora Perspectiva, São Paulo 1986², pp. 21-70

A fronte di un elevato numero di attori e comparse (almeno quarantatré: cfr. Oliveira 2005, p. 3), l'Atto unico, che nei termini di Oliveira 2005, p. 6 *fondamentalmente* cerca di *presentare al lettore / spettatore gli aspetti politici, economici, sociali e culturali della società di Minas Gerais sul finire del Settecento*⁴⁸³, si organizza secondo una struttura lineare. La storia si scandisce su due piani temporali: il presente di

⁴⁸⁰ “*Eu sou o anti-povo e eles me reconhecem. Para alguma coisa valerá morrer lutando*”.

⁴⁸¹ Sull'argomento v. Eva Marinai 2010.

⁴⁸² In Brecht 1976, p. 896 (12 gennaio 1948) si legge: “*L'azione di Antigone non può più consistere che nell'aiuto prestato al nemico ed è questo il contributo morale che essa dà; anche lei aveva mangiato per troppo tempo il pane che era stato cotto nell'oscurità*” (il nome evidenziato si riferisce al personaggio, non all'opera); cfr. la considerazione del Coro dell'*Antigone* sulla protagonista in Ciani (a cura di –) 2000, p. 163; “*Ma anch'essa un tempo / Mangiò del pane che nell'oscura roccia / Veniva cotto*”. Nell'ottica brechtiana qui la *Verfremdung* è di rigore, a evitare pasticci interclassisti.

⁴⁸³ Oliveira 2005, p. 6: “*As Confrarias é um texto que, fundamentalmente, buscou apresentar ao leitor/espectador os aspectos políticos, econômicos, sociais e culturais da sociedade mineira em fins do século XVIII*”.

Marta che, onusta del cadavere del figlio José⁴⁸⁴, itinera come in una *Via Crucis* (Martins 2012, p. 306) alla ricerca *contra spem* di una sepoltura; e il passato della sua famiglia (in parte narrato, in parte rappresentato mimeticamente), con José adolescente intenzionato a conoscere la città (Vila Rica, futura Ouro Preto) e a emanciparsi dal mondo rurale e che diventa attore e agitatore politico⁴⁸⁵, e con il marito Sebastião, un coltivatore espropriato della terra dai *garimpeiros* (cercatori d'oro) con l'appoggio del Re e della Chiesa, che semina morte tra gli invasori (strangola e poi amputa le mani alle vittime), fino a quando viene catturato e impiccato all'albero presso il quale sotterrava i macabri trofei⁴⁸⁶. Quattro sono le tappe della peregrinazione di Marta: la *Irmandade do Carmo* (Confraternita dei Bianchi, p. 25 ss.), la *Irmandade do Rosário* (Confraternita dei Negri puri, p. 36 ss.; hanno edificato teatri: p. 39; dapprima accettano di seppellire José, ma la trattativa presto fallisce), la *Irmandade de São José dos Bem Casados* (Confraternita dei Bruni⁴⁸⁷, p. 45 ss., ove militano anche artisti, ma non attori: p. 46) e la *Ordem Terceira das Mercês* (p. 58 ss.; vi appartengono bianchi, neri e mulatti)⁴⁸⁸; i Definitori (*Definidores*: Consiglieri generali) di quest'ultimo Ordine accolgono le richieste di Marta, sia pure sotto alcune condizioni, senza riuscire a evitare che la donna, stomacata dall'impudente e proterva ingiustizia del sistema, inveisca contro tutti i presenti e distrugga una preziosa immagine sacra, emblema di una divinità uccisa dai suoi indegni ministri e imputridita. Alla fine Marta abbandona il corpo del figlio sul sagrato dell'Ordine (“*Ti ho piantato dentro di loro!*”⁴⁸⁹, confiderà al figlio: p. 68), che d'intesa con le altre Confraternite ha finalmente onorato il defunto. Oltre al clero regolare agisce come controparte di Marta il clero secolare, nella figura untuosa, bigotta e delatrice del Parroco, primo responsabile della morte di José, che aveva denunciato alle autorità (p. 64 ss.)⁴⁹⁰.

La professione di José alla fine del Settecento era in genere considerata empia e demoniaca dai membri delle *Irmandades* (qui soprattutto da quelli del Carmine, già prevenuti sulla razza mulatta del defunto), sicché gli attori non potevano essere seppelliti in terra consacrata, al pari dei miscredenti e dei suicidi (p. 35). D'altro canto, le Confraternite gestivano le inumazioni in via esclusiva, non esistendo all'epoca cimiteri municipali (cfr. per es. p. 46). L'esecrazione dei religiosi per il teatro poggia sugli argomenti classici del cristianesimo antico (paradigmatico il *De spectaculis* di Tertulliano): all'attore si imputano il trasformismo anarchico e relativizzante; la pernicioso prossimità psicologica ai ruoli interpretati, per quanto scandalosi; l'immoralità corrompitrice dello spettacolo; insomma, la forza destabilizzante dell'arte, a cui si allea Marta stessa in quanto smascheratrice dell'ipocrisia del sistema (Marta – “*Dio e il Demonio, bianchi e neri, credenti e atei, donne e uomini. [...] Nessuno lo eguagliava nelle tragedie... o nelle commedie!*” p. 35)⁴⁹¹. La critica derivante dalle posizioni eccentriche è emblematicamente fissata dalla città che non dorme più sonni tranquilli per lo scalpaccio di Marta errante (p. 58). Risultano

⁴⁸⁴ Il cadavere viene trascinato da Marta in una rete, con l'aiuto della schiava affrancata Quitéria, amante di José.

⁴⁸⁵ Marta ha convinto il figlio a ricominciare la lotta ingaggiata dal padre, applicando gli ideali drammatici da lui stesso incarnati sulla scena (cfr. Cunha 2014, p. 64 ss.).

⁴⁸⁶ Alcuni dettagli della morte di Sebastião, troppo specifici per essere casuali (l'impiccagione, la distruzione della casa, la salatura del suolo, la richiesta del condannato che le sue ossa rimangano *spare* nella sua terra e la conferma di Marta: pp. 42-3), richiamano quella del celebre capo dell'*Inconfidência Mineira* (*Cospirazione di Minas*: 1789): Joaquim José da Silva Xavier, noto come *Tiradentes* (l'anniversario della sua esecuzione, avvenuta il 21 aprile 1792, è festa nazionale in Brasile). In tal modo Andrade rivaluta nei processi storici la componente popolare, sovente rimossa a vantaggio di interessi aristocratici (dei fermenti che produssero la Cospirazione si tratta alle pp. 58-9). Per il testo della sentenza di condanna v. per es. Pontarolli s.d. (2017?).

⁴⁸⁷ “*Pardos*” nel testo.

⁴⁸⁸ Sulle Confraternite e la loro base socio-economica v. Rosenfeld 1986², p. 608.

⁴⁸⁹ Marta – “*Plantei você dentro deles!*”.

⁴⁹⁰ José arringa la popolazione locale contro la tirannia citando battute shakespeariane, ma sortendo scarsissimi risultati a causa dell'incultura del pubblico; al termine del suo discorso è ucciso da un'arma da fuoco (p. 66). Tra l'incomprensione generale, Marta dichiara che il figlio è *morto d'amore* (p. 29).

⁴⁹¹ “*Deus e o Demônio, brancos e negros, crentes e ateus, mulheres e homens. [...] Ninguém o igualava em tragédias... ou em comédias!*”.

simbolicamente pregnanti anche per le implicazioni attuali⁴⁹², tra altri riferimenti al teatro, le tre analessi mimetiche relative alle interpretazioni di José: quella di Marco Bruto nel *Catão* (1821) del portoghese João Baptista da Silva Leitão de Almeida Garrett (pp. 43-4)⁴⁹³, quella di Figaro in *Le Mariage de Figaro* (1778, 1784) di Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais (pp. 54-5)⁴⁹⁴ e quella di Critilo nelle caustiche *Cartas Chilenas* del futuro *inconfidente* Tomás António Gonzaga (pp. 60-1)⁴⁹⁵; attraverso il filtro straniante dell'arte, il contesto locale si collega idealmente con la fenomenologia storica dei temi trattati⁴⁹⁶. Alla fine, Marta simpatizza con Martiniano, che intende investire il suo oro a Pedreira das Almas; figlio di un Gabriel, chiamerà suo figlio come il padre (che Martiniano sia proprio il padre dell'eroico personaggio del dramma successivo è indubitabile⁴⁹⁷). Il dialogo comprende riferimenti all'albero (dell'impiccagione) e a un orologio (pp. 69-70).

Nell'insieme, Andrade offre l'affresco agghiacciante di una popolazione coloniale frazionata in gruppi impermeabili, dominati da gravi pregiudizi di classe, censo, razza e religione nonché dall'attaccamento al potere e dalla venalità, durante la lenta transizione dal ciclo della canna da zucchero al ciclo dell'oro. Eppure, la vivida ricostruzione storica – che di per sé basterebbe a giustificare il lavoro – non costituisce affatto il motivo d'interesse principale dell'opera: Andrade gioca sapientemente con i codici della rappresentazione, dimostrandosi drammaturgo scaltrito e aggiornatissimo⁴⁹⁸, talora con implicazioni inattese (il Provveditore afferma a p. 50: “*Se tutto fosse permesso, Dio non esisterebbe*”⁴⁹⁹, invertendo protasi e apodosi della celeberrima sentenza di Ivan Karamazov: “*Se non esiste Dio, tutto è permesso*”). Marta replica: “*Per me esiste, proprio perché tutto è permesso*”⁵⁰⁰). Ma ai fini del presente lavoro, interessa particolarmente la declinazione del motivo di Antigone che secondo la critica⁵⁰¹, giustamente, informa l'opera: la stessa Marta – Antigone che ha recepito la volontà di Sebastião ottiene grazie alla sua pertinacia la tumulazione del figlio in un'area consacrata, in quanto ha capito (foscolianamente, si potrebbe dire, nonostante la spiritualità del personaggio) che la morte è tanto meno terribile quanto più si carica di senso umano e che, obbligando le autorità all'incombenza della sepoltura, avrebbe scongiurato l'oblio delle ragioni della vita e della morte di José (p. 68)⁵⁰². Nel dramma di Andrade non c'è appello alla divinità se non da parte del sistema di potere che esercita le funzioni di Creonte (né si profila un Tiresia); contro di esso si erge Marta, ispirata da un'intelligenza illuminista, sintonica con il quadro valoriale degli *Inconfidenti* storici; il tema della sepoltura di José (figlio e non fratello di Marta), nobilitato dall'impegno artistico e politico senza contraltari domestici, rappresenta come la madre la positività etica secondo l'autore⁵⁰³, laddove la questione della ragione e del torto alla base del conflitto di Eteocle e di Polinice risultava certamente secondaria nell'archetipo sofocleo.

⁴⁹² La metateatralità (“*É no trabalho que compreendemos os outros*”, p. 43) assume qui dimensione sociopolitica.

⁴⁹³ V. Araújo 2011, pp. 1833-4; Oliveira 2005, p. 12 ss.

⁴⁹⁴ Un passo a sua volta di forte valenza metateatrale (Atto V, Scena 3: “*Est-il rien de plus bizarre que ma destinée!*” ecc.), che tematizza la libertà di espressione e la censura esercitata sulla stampa (l'opera stessa ne fu vittima: la prima assoluta ebbe luogo solo nel 1784. Quanto al testo di Andrade, si ricordi che nel 1969 in Brasile vigeva il Regime militare). V. anche Oliveira 2005, p. 14 ss.

⁴⁹⁵ In proposito v. Oliveira 2005, p. 16 ss.

⁴⁹⁶ Cfr. Rosenfeld 1986², p. 609.

⁴⁹⁷ Cfr. Calzavara 2010, p. 88 ss.

⁴⁹⁸ “*Nesta mistura de presenças concretas, até onde vai a realidade e começa a fantasia? E a realidade e a fantasia estão onde: no passado ou no presente? (...) Até onde um passado avança transfigurando-se em futuro ou este recua transformando-se em passado? Passado, presente e futuro não serão uma só realidade?*” (Andrade 1978, cit. da Arantes 2001, p. 36).

⁴⁹⁹ “*Se tudo fosse permitido, Deus não existiria*”.

⁵⁰⁰ “*Para mim existe, exatamente porque tudo é permitido*”.

⁵⁰¹ V. per es. Magaldi 1985, pp. 677-8; Rosenfeld 1986², p. 607; Araújo 2011, p. 1830 ss.; Martins 2012, *passim*.

⁵⁰² Giustamente Rosenfeld 1986², p. 607 osserva che in nome di una *pietas* forse superiore Marta, come poi Urbana e Mariana in *Pedreira das Almas*, non ottemperano al sacro rito affinché i morti servano ai vivi.

⁵⁰³ Anche se Andrade, come sostiene Mendonça 1986⁷, p. 10, rinuncia a giudicare, concentrandosi sul *problema umano* della storia piuttosto che sulle ideologie. Del resto, “*A maior qualidade de dramaturgo de Jorge Andrade está*

II.12. FERNANDO RIBEIRO TELES, *A Herança de Édipo*, dattiloscritto (conservato presso la Biblioteca del Museu Nacional do Teatro e da Dança di Lisbona; segnatura: 5/53 54⁵⁰⁴)

Dell'autore, menzionato da Manojlović 2009 alle pp. 99 e 109 (*Ribeira* di p. 99 è evidentemente un refuso), si conosce anche una traduzione del 1972, parimenti dattiloscritta, conservata presso l'*Arquivo Nacional da Torre do Tombo* di Lisbona (si tratta di *Os espectros* di H. Ibsen) e pochissimo altro⁵⁰⁵. Del dramma in questione, una dilogia che combina in forma cumulativa e compendiarica l'*Edipo re* e l'*Antigone* sofoclei, non si conosce con esattezza il periodo di composizione e non constano rappresentazioni; nonostante infatti il cast "stellare" registrato a penna accanto alle *dramatis personae* (Rogério Paulo è o sarebbe Edipo; José de Castro, Tiresia; Mariana Rey-Monteiro, Giocasta; Cecília Guimarães, Antigone; João Mota, Emone; Josefina Silva, la Nutrice; Lourdes Norberto, Ismene), non esiste alcuna testimonianza esterna sull'opera⁵⁰⁶. In mancanza di documenti, la datazione può essere approssimata per via di due riferimenti storici menzionati nella lunga didascalia incipitaria: il pontificato di Paolo VI (30 giugno 1963 – 6 agosto 1978) e la guerra del Vietnam (1 novembre 1955 – 30 aprile 1975), che viene detta "attuale" ("*a actual guerra do Vietname*", p. 1) ovvero – presumo – "in corso". È pertanto assai probabile che l'opera sia stata composta tra il 1963 e il 1975⁵⁰⁷.

Dramatis personae: nella PARTE I troviamo un Vecchio (*um Homem velho*), Edipo (*Édipo*), Creonte (*Creonte*), Tiresia (*Tirésias*), un Servo di Laio (*Servo de Laio*), Giocasta (*Jocasta*), un Messaggero (*Mensageiro*), un Araldo (*Arauto*), Antigone (*Antígona*), un Coro (*Coro*, interpretato da quindici universitari di Lisbona), Cittadini (*Cidadãos*, dodici comparse), Rappresentanti della società (*Representantes da sociedade*, sei comparse)⁵⁰⁸; nella PARTE II intervengono Antigone (*Antígona*), Ismene (*Ismena*), un Giovane (*um Homem novo*), la Nutrice (*Ama*), Creonte (*Creonte*), Emone (*Hemão*), due Guardie (*1ª Guarda*; *2ª Guarda*), il Coro (*Coro*, interpretato da quindici universitari di Lisbona), Cittadini (*Cidadãos*, dodici comparse), Rappresentanti della società (*Representantes da sociedade*, sei comparse).

PARTE I (pp. 1-17)

In un sofisticato gioco di suoni inquietanti (come urli e colpi di frusta) e luci extra-diegetici⁵⁰⁹, che si interrompono con l'ingresso di Edipo, il Popolo illuminato di rosso sale arrancando (risulterà stremato

exatamente nisso: na sua capacidade de entender, e respeitar, e amar todas as suas personagens, os filhos progressistas tanto quanto os pais conservadores" (*ibid.*).

⁵⁰⁴ Ringrazio sentitamente il Personale del Museo per la cortesia e l'efficienza e in particolare la Dott.ssa Sofia Patrão.

⁵⁰⁵ Dalla Biblioteca della regione autonoma delle Azzorre, a cui porgo un sentito ringraziamento, ho ottenuto la riproduzione di tre lettere inviate da Ribeiro Teles all'amica Natália Correia (Amadora, 23 dicembre 1979; 16 gennaio 1980; 30 aprile 1985). Dalla più recente si ricava che l'autore all'epoca era attivo come organizzatore culturale e poeta.

⁵⁰⁶ João Mota, da me interpellato sulla questione, mi ha fatto cortesemente sapere tramite il Sig. Rosário Silva che non ha mai recitato in *A Herança de Édipo* (e-mail del 30 giugno 2017). Ringrazio sentitamente della comunicazione João Mota e il suo portavoce. I nomi celebri giustapposti ai personaggi potrebbero indicare interpreti ideali dei rispettivi ruoli ai lettori competenti, magari in vista di una concreta produzione.

⁵⁰⁷ Propenderei per una cronologia bassa, dato che Antigone dice a Ismene (Parte II, pp. 2-3): "*Estamos no declínio do século XX*" e poi in conversazione con la sorella censura il proprio abbandono panico, correggendolo in un amore che abbia come fine ultimo l'uomo, *massima meraviglia dell'universo* ("*Amemos a natureza, sim! Que ela seja puríssima!*" p. 3). Il linguaggio di Antigone sembra presupporre il dibattito ideologico, per es. sul naturismo, in auge all'epoca della contestazione studentesca. Il successivo dialogo tra l'eroina e il Giovane (p. 4) a mio parere fissa come termine *ante quem* la Rivoluzione dei Garofani (25 aprile 1974).

⁵⁰⁸ Tutte le comparse sono o sarebbero reclutate tra gli universitari di Lisbona.

⁵⁰⁹ La componente rumoristica e quella luministica, di gusto espressionista, sono importanti in tutto il dramma.

dalla pestilenza) dal fondo della platea verso l'ingresso della reggia, spingendo i Rappresentanti della società, contraddistinti da luce bianca, a ritirarsi. All'apparire di Edipo la luce rossa colpisce la facciata dell'edificio⁵¹⁰. Inspiegabilmente, davanti ai cittadini Edipo mostra di ignorare che la prostrazione di Tebe è provocata da una "infestazione esiziale" ("*tempestade mortífera*", p. 2). Al Vecchio portavoce del Popolo (non dunque al Sacerdote di Zeus; cfr. Soph. *O.T.*, prologo, 14 ss.) il sovrano promette aiuto come già contro il cosiddetto "castigo degli dèi", cioè la Sfinge⁵¹¹; ma paradossalmente il Vecchio invita Edipo a non sfidare il potere divino (si configura un conflitto ontologico tra "dèi del bene" e "dèi del male", *ibid.*, che ricorda il manicheismo di Castro Osório): secondo la comunità, lui trionfò perché assistito da una divinità positiva e non in forza dell'intelligenza e del coraggio umani da lui opposti al mostro (emblema, per l'eroe vincitore, del "terrore" interiore degli altri⁵¹²) e adibiti a "unico retaggio" ("*única herança*", *ibid.*) per i posteri. Creonte informa gli astanti dell'oracolo (la sua presenza a Delfi resta però ingiustificata). Edipo fa professione di ateismo ("*Fu la paura degli uomini a inventare gli dèi. La loro necessità di giustificare la viltà e il rammollimento di fronte alle sventure*", p. 3⁵¹³) e di anticlericalismo; contro l'oppressione degli "dèi del male" della credenza popolare Edipo esorta alla lotta, solidale e fiera, e al lavoro di tutta la cittadinanza (curiosamente, il Vecchio e il Popolo approvano in blocco il pronunciamento del sovrano, senza eccepire sull'attacco contro l'oscurantismo sacerdotale: p. 3); tuttavia, e solo per ragioni giudiziarie, accondiscende alle richieste di Creonte e del Vecchio in merito alla morte di Laio: al reo, se confesso, commina solo l'esilio (p. 4). Il Vecchio consiglia a Edipo di convocare l'indovino Tiresia⁵¹⁴ ed è accontentato, ma per la "purezza di verità" ("*pureza de verdade*", p. 4) che lo distingue anche agli occhi del sovrano e non per la funzione religiosa. Dopo che tutti i personaggi sono usciti, il Coro interviene per annunciare la rovina di Edipo, causata dall'ignoranza del Popolo, e la schiavitù dell'uomo, che durerà fino alla morte di Antigone (innovativo è il raccordo dei due miti a questa altezza della vicenda)⁵¹⁵. In attesa di Tiresia, Edipo ha mandato a chiamare un vecchissimo pastore, già servo di Laio, unico sopravvissuto alla strage che costò la vita al re. Arriva per ora Tiresia; Edipo lo riceve al cospetto di Creonte, del Vecchio e del Popolo, mentre in Sofocle il colloquio riservato preparava un confronto binario; in Teles la reticenza dell'indovino genera una scena più mossa, dove l'implorazione e l'indignazione suscitate legano più strettamente il sovrano ai suoi sudditi (p. 5); la discussione tuttavia presto si rastrema nella polarità classica. Con felice intuizione, dopo un brevissimo stacco corale sulla rete in cui Edipo è ormai intrappolato (p. 7), Teles fa arrivare il Servo di Laio prima che Tiresia si ritiri; quando l'indovino ordina all'uomo, – divenuto inserviente al tempio – di tacere, interferendo con l'interrogatorio del re, la tensione raggiunge di nuovo il parossismo, giustificando pienamente la collera di Edipo verso i due convocati⁵¹⁶. La rivelazione classica del Servo, che finora ha cercato di celare il viso, è qui originalmente preceduta dall'agnizione dell'antico avversario da parte dello stesso Edipo (p. 7). Il primo a disculpare il re, pronto a rimettersi al giudizio dei Tebani, è comunque proprio il Servo, mostrando come Edipo avesse agito per legittima difesa; del medesimo avviso sono Creonte e il Coro, che anticipa il verdetto popolare di assoluzione, come pure Giocasta, che entrando in scena accompagnata da

⁵¹⁰ Si deve sottintendere una simbologia politica nel contrasto cromatico? Certamente Edipo e il Popolo non abbisognano di mediatori. L'allusività scoperta del messaggio potrebbe rispecchiare la temperie politico-culturale di Marcello Caetano, sotto la reggenza del quale (27 settembre 1968 – 25 aprile 1974) l'*Estado Novo* andò sgretolandosi fino alla Rivoluzione dei Garofani.

⁵¹¹ Il Popolo è convinto che essa sia stata inviata dagli "dèi del male".

⁵¹² "Ao terror da esfinge, opus a inteligência do homem! Ao vosso medo opus a minha coragem! Porque a esfinge não era senão o terror em cada um de vós!" (p. 2). Risuonano qui gli accenti di Castro Osório (cfr. *supra* II.3).

⁵¹³ "Foi o medo dos homens que inventou os deuses. A sua necessidade de justificar a cobardia e o amolecimento perante os infortúnios".

⁵¹⁴ In Sofocle (*O.T.*, episodio I, 287-9) invece era Creonte a promuovere la consultazione, esponendosi così alla taccia di collusione con l'indovino.

⁵¹⁵ In tal modo, il Coro avalla autorevolmente il punto di vista ideologico rappresentato dal sovrano.

⁵¹⁶ La variazione strutturale storna la diffidenza del re da Creonte, già risparmiato, al Servo.

Edipo imputa al destino la morte del primo marito (p. 8). Edipo è scosso non solo dalla scoperta del ricercato, ma anche dalle oscure parole di Tiresia riguardanti le sue origini: la veridicità della prima accusa rivaluta la seconda e lo riempie della “*paura*” (“*medo*”) che finora ha criticato negli altri. Nella topica *rhexis* sulla crisi di identità, l’insulto dell’ubriaco corinzio è corredato di un’indicazione misteriosa circa Tebe; in tal modo, Teles sopprime il passaggio di Edipo dall’oracolo delfico (cfr. Soph. *O.T.*, episodio II, 787 ss.), in linea con l’approccio laico dell’autore alla materia (p. 9). Il Coro denuncia il turbamento interiore di Giocasta (“*Giocasta presagisce la verità*”: p. 10), mentre esalta l’innocenza e la “*forza immensa*” dell’amore della coppia. Creonte perora la causa di Edipo, seguito dallo stesso imputato, davanti al Popolo giudicante; il verdetto proclamato per bocca del Vecchio, pur attestando devozione per Giocasta ed Edipo, ribadisce la priorità della volontà divina, con scandalo blasfemo di Giocasta per l’abbandono del benefattore dei Tebani che *si è reso uguale* a loro. La discussione è interrotta da un Messaggero; questi, scambiato un abbraccio con Edipo (i due si riconoscono, diversamente dall’archetipo sofocleo), riferisce della morte di Polibo e dell’invito a tornare a Corinto rivolto da Merope al figlio; indi riporta al re un messaggio di Polibo (dopo la morte di lui, secondo le consegne), sempre all’esterno della reggia, nonostante l’avviso di Tiresia e di Giocasta, che tentano anche, senza successo, di far desistere Edipo dall’indagare. L’*anagnorismos* non presenta novità di rilievo (non mancano citazioni letterali, per es. di Soph. *O.T.*, episodio IV, 1169-70: p. 13), a parte la giustificazione razionalistica della superiore cognizione dei fatti di Tiresia (il Servo gli aveva confessato tutto: p. 13). Appresa la verità, Edipo scandalizza ancora una volta Tiresia con la considerazione che Laio ha punito sé stesso proprio stimando le “*nefande parole*” oracolari trasmesse dai sacerdoti più del proprio amore per il figlio. Il Vecchio e il resto del Popolo giudicano esaudita la prescrizione divina circa la punizione dell’assassino di Laio e glorificano Edipo (come poi il Coro: pp. 14-5) quale “*redentore degli uomini*” (p. 14). Entra un Araldo ad annunciare la morte di Giocasta e l’autoaccecamento di Edipo (p. 15; senza novità rilevanti). Rientra anche Edipo, che al pensiero del Popolo si è ripreso dallo smarrimento e ora, maledicendo gli dèi (il mito dei quali va distrutto), è pronto a continuare la lotta contro il destino. Al Popolo accorato che lo esorta alla moderazione Edipo consegna il suo testamento: “*coraggio*”, “*lotta*”, “*amore*” (p. 16). Edipo parte per l’esilio, ma – messianicamente – non abbandonerà mai i Tebani, in quanto rimarrà sempre nella loro memoria (*ibid.*). Antigone si offre di accompagnare il padre, ma Edipo stabilisce che rimanga a Tebe con Ismene e i due fratelli che si alterneranno al trono; solo Antigone però si comporterà da sua erede spirituale (p. 17). Al canto di Antigone, del Vecchio e del Popolo⁵¹⁷, Edipo si allontana.

PARTE II (pp. 1-14)

Si odono gli stessi suoni non diegetici della Parte I e in aggiunta raffiche di mitragliatrice, che introducono brutalmente la modernità, insieme con immagini mute di guerra (per es. Hitler che arringa le truppe) e di tortura (per es. i roghi dell’Inquisizione) o inerenti a discorsi politici o religiosi, a significare lo scorrere di duemilacinquecento anni di storia, non necessariamente in ordine cronologico⁵¹⁸. Il Coro constata la permanenza dell’uomo nella condizione di schiavo degli dèi e nella miseria della paura e della alienazione; tuttavia profetizza che l’“*eredità di Edipo*” rinascerà nell’umanità e trionferà; al riscatto contribuirà la morte di Antigone. Quest’ultima, al levarsi del sipario, esalta gli esseri dei tre regni naturali – benché ormai parzialmente contaminati dall’uomo – quali suo unico “*rifugio*” e quali *autentici amanti* (il suo *amato*, infatti, non la possiederà mai⁵¹⁹). La discussione che si svolge tra Antigone e Ismene configura

⁵¹⁷ In didascalia si parla di un “*Hino à Glória do Homem*”; non è dato sapere se vi siano rapporti con il celebre stasimo I dell’*Antigone* sofoclea (332-83).

⁵¹⁸ È nella lunga didascalia incipitaria che l’autore menziona il pontificato di Paolo VI e la guerra del Vietnam, detta “*attuale*” (“*a actual guerra do Vietnam*”, p. 1).

⁵¹⁹ Si tratta proprio di Emone (cfr. p. 3)? La prossimità di Antigone al mondo naturale è tematizzata da Sofocle con i topici paragoni ornitologico (*Ant.*, episodio II, 423-5) e ofidico (*ibid.*, 531) e valorizzata variamente nelle rivisitazioni; basti pensare all’Antigone di Anouilh, peraltro ambigua verso gli animali, con la cagna *Douce* (cfr.

un'opposizione, ormai classica, tra una femminilità militante e barricadiera e una borghese, passiva e paga della tranquillità domestica⁵²⁰. Antigone assume l'“eredità” (*ibid.*) del padre Edipo, per mezzo di una lotta ben diversa da quella ingaggiata fino alla morte dai due fratelli (prende le distanze anche dal movente meramente personale di Polinice: *ibid.*). Ella non obbedirà a Creonte, ma al proprio sovrano: l'umanità. Alle sorelle si avvicina con circospezione un Giovane, mentre il Coro accusa Ismene di non comprendere Antigone in quanto dominata dal proprio egoismo e poi rivolge la medesima critica a sé stesso (p. 4). Una volta congedata Ismene, Antigone può ricevere le tristi notizie che le reca il sopraggiunto: nuovi arresti di seguaci di Polinice e condanne a morte dei capi (lo stesso fratello del Giovane sta per essere fucilato), tra le ottuse ovazioni che i Tebani tributano a Creonte, “*un fanatico della religione*” (con lampante allusione a Salazar)⁵²¹. Poiché sono al momento precluse altre forme di lotta efficaci, Antigone morirà con il fratello del Giovane per l'umanità, maledicendo il mito degli dèi e i tiranni. Creonte beneficia i sacerdoti di tutte le religioni per servirsene come di un *instrumentum regni*, ai fini della sua “*guerra santa*” (p. 5) contro il mondo corrotto dal peccato e Polinice l'“*ateo*”⁵²²; ha reintrodotta la fucilazione e non esiterà a condannare la nipote, dopo che sarà stato informato del discorso funebre da lei pronunciato presso la fossa di Polinice (p. 6) circa la disparità delle sepolture⁵²³. Accorre spaventata la Nutrice per avvertire dell'arrivo di Creonte, furibondo verso la nipote, che ha convocato; pertanto Antigone congeda subito il Giovane, per lei “*fratello*” (“*irmão*”, pp. 5 e 6)⁵²⁴; il Coro si chiede se il Giovane “*avrà il coraggio di comprendere*” (p. 6) dopo la fucilazione che lo coinvolge. Antigone raccomanda all'affranta Nutrice di prendersi cura di Ismene, della quale è abbozzata la frivola femminilità, e di stare allegra; poi raggiunge Creonte all'interno del palazzo. Creonte non vuole punire la nipote per la disobbedienza, ma ricattarla, per ottenere da lei i nomi dei collaboratori di Polinice non ancora catturati (p. 7). Antigone reagisce con sarcasmo e disprezzo (“*Mi fai schifo, Creonte*”: p. 8)⁵²⁵. Il re fa allora leva sul carattere utopistico e sedizioso del pensiero di Edipo che ispira la donna e sul ben diverso comportamento della sorella, che potrebbe imitare unendosi serenamente a Emone; nemmeno le chiederà i nomi dei cospiratori, ma solo una ritrattazione, in un'apposita conferenza stampa (avrebbe agito accecata dall'amore per Polinice). Antigone, esasperata dalle torbide strategie di Creonte, esclama che non desidera morire, ma esorta il re, sbigottito, a compiere il suo dovere. Quando Creonte ribadisce di non volerla condannare a morte, Antigone gli propone come soluzione del dilemma l'abdicazione. Dopo averlo invitato a inginocchiarsi davanti a lei con tante preghiere, gli chiede solo una morte rapida, preferibile alla sua prossimità, dandogli del “*maiale*” (p. 9). Creonte fa arrestare Antigone, disponendo che sia trattenuta nella sua stanza (il tempo del tragitto è occupato dal Coro che constata il massimalismo di Antigone, mentre ad accontentarsi delle mezze misure sono i “*mediocri*”: *ibid.*). Ismene è già sul posto in attesa; si riaccende sostanzialmente il confronto del primo dialogo, sulla falsariga di Sofocle, *Ant.*, episodio II (non manca una ripresa letterale: “*Tu hai scelto la vita, io ho scelto la morte!*”⁵²⁶, p. 10; cfr. *Ant.* 555); tuttavia, presto Antigone si corregge riguardo alla

Anouilh 1944, p. 8 *et al.*). Secondo l'interpretazione che Steiner 2003² (1984¹) offre del testo sofocleo, i richiami al mondo animale, come pure il turbine che a mezzogiorno cela temporaneamente il cadavere alla vista delle guardie, sono elementi che si pongono “*al di là della ragione civica*” e della “*logica immanente*” di Creonte (p. 254).

⁵²⁰ L'attualizzazione si spinge fino all'anacronismo della “*televisione*” e del “*calcio*”: p. 3.

⁵²¹ La bibliografia sul “cattolicissimo” dittatore è sterminata; si veda per un primo orientamento Rivero 2006. Vale la pena riportare il passo più pregnante del dialogo: Antigone – “*E é meu tio, um fanático da religião, quem ordenou uma injustiça dessas?*” Giovane – “*Os reis fazem as leis divinas à sua conveniência!*” Antigone – “*E os homens de Tebas, o que pensam fazer?*” Giovane – “*Os homens não pensam! Agora todos dão vivas a Creonte*”.

⁵²² Si noti che Antigone non ha mai prediletto Polinice (p. 6).

⁵²³ Il decreto di Creonte proibisce gli onori funebri, non la sepoltura (cfr. p. 8). Comunque nel dramma esso non viene mai dettagliato, forse per non investire la trasgressione di Antigone di valenze religiose.

⁵²⁴ Antigone ha spiegato al Giovane (p. 5) che morirà al fianco dei *loro fratelli* (non di Polinice – come interpreta il Giovane – che combatteva per il potere personale). Si riscontra qui uno sradicamento del personaggio dall'ambito privilegiato della consanguineità a uno elettivo, fondato su un sistema di valori ereditato dal padre.

⁵²⁵ “*Metes-me nojo, Creonte*”. Antigone è tentata di sputare in faccia allo zio (p. 8).

⁵²⁶ “*Tu escolheste a vida, eu escolhi a morte!*”.

vanità di Ismene, per lei vittima della società (nel frangente, appena si avvicina alla porta per andare in cerca di Emone, Ismene è fisicamente bloccata dalla Guardia 1: pp. 10-1); anzi, consola la sorella in lacrime, chiedendole di non rendere penosa la sua vittoria su Creonte e anzi di sorridere; quanto a Emone, Antigone morirà per un amore superiore a quello che nutre per lui; se a sua volta la ama, il fidanzato saprà proseguire la lotta (p. 11). La Guardia 2 traduce Antigone alla prigione in cui verrà eseguita la condanna capitale (p. 11). Intanto Creonte, preoccupato, riceve la visita di Emone, che è stato appena aggiornato da Ismene (p. 12). La discussione rivela un Creonte meno astioso di quello sofocleo e invece più combattuto tra il ruolo familiare e quello istituzionale, che alla fine deve prevalere. Dopo avere distinto il vero popolo dal manipolo irrisorio dei sostenitori del monarca, Emone notifica al padre di avere accantonato la prospettiva del suicidio: ha capito infatti che è lui l'erede di Edipo e di Antigone, al fianco del popolo (p. 13). Dopo l'uscita di Emone, il Popolo affluisce a poco a poco sulla scena, fino alla fine. Segue un intervento del Coro che si interroga sull'opportunità della morte di Antigone, sulla nomea storica di Creonte e sulla propria scelta di vita tra Antigone e Ismene. Dalla sua prigione, Antigone va fissando "quasi uno per uno" gli spettatori in sala, in modo interrogativo. Conversando con la Guardia 1 la condannata smaschera l'assurda brutalità del sistema di potere vigente. Rimasta sola in scena per un momento, Antigone lamenta teneramente il legame spezzato con l'amato Emone, il figlio che avrebbero potuto concepire, la felicità; lamenta altresì il distacco dalla diletta Ismene⁵²⁷. Con un gioco di luci e una postura opportuna, Antigone appare come Cristo in croce, proferendo evangelicamente la battuta seguente: "O Edipo, padre mio, perché mi hai lasciato un'eredità così gravosa? Aiutami a vincere!..." (p. 14)⁵²⁸. Antigone viene scortata fuori scena dalle Guardie, mentre il Coro in platea, il Popolo sulla scena e gli altoparlanti replicano l'inno della Prima parte; una scarica di fucili ne segnala la morte. A questo punto escono dalle quinte i sei Rappresentanti della società, per mescolarsi con il Popolo; Emone è in testa al gruppo. Tenendosi tutti per mano, sorridenti, essi attraversano la platea e scompaiono (p. 14).

Attraverso efficaci modificazioni strutturali, che compensano a profusione qualche incertezza di costruzione all'inizio della vicenda edipica e qualche intemperanza stilistica, la riscrittura di Teles da un lato ipostatizza in Edipo, tra forze avverse, i principi del proprio umanesimo, considerato sul piano ontologico; dall'altro, con Antigone ed Emone cimenta quei principi nella concretezza della storia contemporanea, specialmente di un Portogallo anestetizzato dal regime di Salazar. Il passaggio dalla teoria alla prassi è segnalato anche dalla disomogeneità estetica tra le due Parti, come anche da sottili variazioni di contenuto; per es., se nella Parte 1 la religione entra in dialettica con il laicismo edipico distribuendosi per strategia teoretica fra vari attanti, nella flagrante attualità della Parte 2 essa si riduce all'*instrumentum regni* di Creonte (non a caso Tiresia scompare). La dilogia di Teles scompone le istanze che António Sérgio gestiva in un unico dramma; a mio avviso, peraltro, spie di un'influenza sergiana su *A Herança de Édipo* sono la cristianizzazione figurata di Antigone, congegnata con il suo illuminismo (cfr. il frammento del 1958), e il ruolo egemonico alla testa del Popolo assunto da Emone nel finale, dove per giunta Creonte non è più richiamato⁵²⁹.

II.13. HÉLIA CORREIA, *Perdição. Exercício sobre Antígona, Relógio d'Água*, Lisboa 2006 (Dom Quixote 1991¹)

(V. anche *supra* I.11 e *infra* III.17)

⁵²⁷ Non escluderei una reminiscenza di Anouilh 1944 nella malinconica riflessione della protagonista intenta a scrivere una lettera per Emone (cfr. pp. 30-1), ovviamente prescindendo dagli esiti drammatici, diversi o addirittura opposti.

^{528c} "Oh Édipo, meu pai, porque me legaste tão pesada herança? Ajuda-me a vencer!..." Il testo qui sembra condensare liberamente Mt 26, 39 (cfr. Mc 14, 36; Lc 22, 42) e Mt 27, 46 (cfr. Mc 15, 34-5).

⁵²⁹ Si tratta di un forte indizio per la fissazione del *terminus ante quem* al 25 aprile 1974.

Il dramma debutta nel 1993 alla *Comuna Teatro de Pesquisa* di Lisbona, con la regia di João Mota.

I personaggi sono i medesimi dell'archetipo sofocleo: oltre alla protagonista troviamo Euridice (*Eurídice*), Ismene (*Ismena*), Emone (*Hémon*), Creonte, le Guardie (*Guardas*), Tiresia (*Tirésias*) e un Messaggero (*Mensageiro*); a loro si aggiunge una Nutrice (*Ama*), che come la protagonista assume un'identità da viva e una da morta, e un Servitore (*Criado*) di Creonte, che fa le veci del Coro sofocleo in quanto consigliere, mentre le funzioni canore e orchestriche sono esercitate da un vero e proprio Coro di Baccanti, che scioglie un ditirambo a Dioniso “*nei cambi di scena, nei silenzi o come sfondo di certi dialoghi*”⁵³⁰. La didascalia iniziale distingue tre piani spazio-temporali di recitazione: quello dei vivi, ambientato nella reggia di Tebe; quello di Antigone e della Nutrice che da morte, vagando sempre più fioche per un umbratile campo di asfodeli, chiosano le vicissitudini proprie e dei congiunti mentre vengono rappresentate sulla scena; quello dell’“*indovino cieco*” Tiresia, che commenta l'azione da una posizione extradiegetica. Di fatto però sussiste un quarto ambito scenico: quello definito dal raggio d'azione del Coro, che avvia altresì l'azione con un grandioso inno (centosettanta versi raccolti in otto strofe irregolari: 27 + 13 + 26 + 16 + 42 + 16 + 12 + 18). La danza corale, eventualmente regolata da un *Exarchôn*⁵³¹, è circolare, “*almeno nelle intenzioni*” (didascalia, p. 17), e mira allo stordimento, al rapimento e alla perdita dei sensi⁵³². Dioniso, immanente alla natura, è divinità ossimorica: “*il più terribile / e il più dolce degli dèi*” (p. 21); è divinità del caos (p. 21) ma anche dell'ambiguità⁵³³, dell'estasi senza storia, della vita che si ricrea ogni momento. Acutamente Silva 1998, p. 990 coglie in Correia la relativizzazione della polarità religiosa dell'archetipo sofocleo operata attraverso il filtro delle *Baccanti* euripidee, più nettamente centrate sull'antitesi φύσις – νόμος. La scelta di un inno ditirambico, comunque, potrebbe anche alludere alla fase aurorale (dunque pre-sofoclea) del tragico e quindi all'esigenza di indagare genealogicamente le premesse dell'identità dell'eroina classica, come poi nell'ottica oltremondana se ne scrutano gli esiti postumi⁵³⁴. È anche lecito, a mio avviso, chiedersi fino a che punto una sezione dionisiaca così imponente – e programmaticamente reiterabile, come si è detto – si giustifichi nell'economia del dramma⁵³⁵. Tanto più colpisce l'amplificazione in quanto, come giustamente osserva Silva 1998, p. 989, Dioniso risulta l'unica divinità della tragedia, per giunta esperita da Antigone solo indirettamente, in quanto osservatrice esterna dei segreti riti muliebri e uditrice della zia Euridice (p. 36); anzi, il fatto che Antigone rimanga sempre ai margini dell'esperienza bacchica produce una divaricazione rispetto al motivo della βύκχα νεκύων euripidea (*Phoen.* 1489-90)⁵³⁶. La soppressione di ogni riferimento alle altre divinità (inferi e supere), dell'appello alle *leggi non scritte*, della stessa giurisdizione di Tiresia (che alla fine si ritira con i magi, gli sciamani ecc.) determina la concentrazione di ogni istanza religiosa in una divinità dell'effimero, destituita di ogni potestà sotterrica⁵³⁷.

⁵³⁰ Cfr. la didascalia iniziale: “*Um hino a Dioniso será entoado ao longo da peça, nas mudanças de cena, nos silêncios, ou como fundo em certos diálogos*” (p. 15). Gil 2006, p. 68 ritiene giustamente che le morte e Tiresia rappresentino la funzione del Coro tragico nella misura in cui commentano e presentano l'azione dei vivi.

⁵³¹ In proposito l'autrice si rimette alla discrezione della regia.

⁵³² L'espressione “*perdição dos sentidos*” non a caso occorre nel ditirambo (p. 19); i movimenti circolari (“*À roda, à roda, à roda*”: pp. 18, 19, 22) ricordano l'analogia enfasi pasoliniana in *Medea* (1969), in connessione al tempo ciclico dei riti agrari e alla spiritualità correlata, di contro alla linearità del tempo storico e al suo sviluppo borghese. La “*perdizione*” (le accezioni del portoghese coincidono con quelle italiane) più rilevante, però, mi sembra quella che va subendo la protagonista: esclusa dal rito dionisiaco (per quanto insoddisfacente), Antigone nella *polis* si dimostra una disadattata; nell'Ade, infine, è figura evanescente. Quanto al tempo ciclico implicato dal dionisismo, v. Gil 2006, pp. 64, 72 e 76.

⁵³³ Cfr. per es. p. 20: “*Ó deus, tu que enlouqueces a quem amas / tanto como a quem queres / aniquilar*”.

⁵³⁴ Cfr. Silva 2017, p. 267 ss.

⁵³⁵ Peraltro nell'*Antigone* sofoclea su Dioniso è incentrato lo stasimo V (1115-54).

⁵³⁶ Invero, Dioniso è collegato ad Antigone (e a Emone) anche nell'*Antigone* euripidea, in qualità di divinità salvatrice *ex machina*: v. il fr. 20 (= fr. 177 Kannicht) in Jouan (a cura di –)1998, pp. 191-212.

⁵³⁷ Per ben tre volte (pp. 18, 19 e 22) il Coro, dopo le evoluzioni circolari, si chiede se l'esperienza che sta vivendo sia l'amore. Si tratta di un punto cruciale che meriterebbe più attenzione critica: se il Coro è veramente posseduto dalla divinità, come può sorgere un simile dubbio? Ogni elaborazione categoriale è incompatibile con lo spirito

Ecco una sintesi dei contenuti salienti. Dopo l'Inno, Tiresia (p. 22) contrappone l'ottimismo degli spettatori refrattari alle più profonde sollecitazioni del teatro (borghesi, direi) ad Antigone. Da questo momento si attivano il piano scenico dei "vivi" e quello delle "morte", invisibile dal primo (nelle pagine a stampa, i dialoghi occupano rispettivamente la metà di sinistra e quella di destra). Su entrambi i piani, Antigone parla con la Nutrice dell'amata cagnolina⁵³⁸ che aveva dovuto abbandonare durante l'esilio vissuto con Edipo; ma solo nella colonna di destra emerge la verità (l'uccisione dell'animale da parte della Nutrice)⁵³⁹. Dalla rievocazione dell'infanzia si ricava che era stata la Nutrice ad allattare Antigone, provocando la gelosia di Giocasta (nella colonna di destra la giovane accenna al concubinaggio della Nutrice con Edipo: p. 25). Nel corso dell'esilio è "l'odio che ha alimentato" Antigone (contro Soph., *Ant.*, episodio II, 523), votata altresì alle *dee della vendetta* (le terribili, eppure accoglienti Erinni). Dall'esperienza penosissima ed estenuante al fianco del padre la giovane ha riportato una visione assai cruda della realtà, che l'affettuosa zia Euridice la invita a dimenticare, per riacquisire costumi urbani come l'igiene personale (p. 26 ss.)⁵⁴⁰. Entra in scena Emone, un bellimbusto che suole spiare le fanciulle nude al bagno e che desidererebbe contemplare Antigone come già la sua fidanzata Ismene. Ad Antigone, compiaciuta del fatto che su Tebe governino ad anni alterni i fratelli, Emone annuncia scherzosamente (per ironia tragica) una previsione: finiranno per uccidersi l'un l'altro (p. 30) e lui, Emone, regnerà non con Ismene, ma con Antigone, che desidera anche solo come concubina coatta (p. 31). Nella colonna di destra, Antigone si chiede perché Emone sia la prima persona che vada dimenticando (p. 32). Trascorrono uno o più giorni (p. 32)⁵⁴¹; Antigone sembra rifiorita, mentre Ismene, soppiantata dalla sorella negli affetti di Emone, è precipitata in una crisi. Euridice, favorevole alla svolta sentimentale, minimizza lo screzio. Alla zia Antigone chiede istruzioni sull'amore e sul sesso⁵⁴²; ne riceve anche dalla Nutrice, l'una e l'altra perfettamente disincantate persino sulla possibilità di una comunicazione autentica nel rapporto di coppia. Antigone confessa che ha seguito la zia nottetempo e ha appreso qualcosa sui rituali di Dioniso, così come da mendicanti consultate durante l'esilio (per es. – freudianamente – sull'orgasmo che "scuote il corpo come in pulsioni di morte": p. 38). Euridice ricusa di approfondire l'argomento, data l'età dell'"animaleto da domare" (p. 39), poi precisato come *cavalla brada* (nel testo "éguas bravas", *ibid.*) come quelle che piacciono a Emone. Un secondo intervento di Tiresia introduce la tematica orrenda della guerra sopraggiunta. Nella Sala del Trono Creonte, uomo mite e riflessivo, si lamenta con il Servitore dell'incombente politica che gli è toccata dopo il mutuo assassinio dei nipoti; certo di essere odiato dai cittadini entro pochi mesi, Creonte si chiede *se esista sulla terra una regione in cui gli uomini non abbiano governanti né leggi né ordine alcuno*⁵⁴³. La novità sul cadavere di Polinice che timorosamente gli annuncia un Messaggero (qui in sostituzione della Guardia sofoclea) lo turba profondamente, tanto più che il decreto è l'unico da lui emanato, per aggradare i cittadini (p. 47). Interviene Ismene, in lacrime, a perorare la causa della sorella presso l'amato zio che non la intende; entra finalmente anche Antigone, scortata dalle Guardie, che subito

orgiastico (cfr. Arist. *Eth. Nic.* 1152 b, 16-8). A mio avviso, mancando qui l'epifania del sommo bene, il Coro lascia trapelare la propria frustrazione.

⁵³⁸ Una reminiscenza della cagna *Douce* dell'Antigone di Anouilh (1944), parimenti oggetto di conversazione della padroncina con la Nutrice? Cfr. *Antigone*, p. 8 *et al.* (<http://french.chass.utoronto.ca/as-sa/editors/antigone.htm>) <ultimo accesso: 8 agosto 2017>.

⁵³⁹ Gil 2006, pp. 67-8 ravvisa acutamente un ipotesto nei *Nekrikoi dialogoi* di Luciano, dove il discorso dei morti destabilizza quello dei vivi.

⁵⁴⁰ Fialho 2006 c, pp. 52-3 ritiene che questa Antigone, peregrinando con il padre in ambienti selvaggi, abbia assunto tratti propri di Elettra.

⁵⁴¹ La cesura temporale evidentemente coincide con la fine di un Atto che l'autrice non vuole formalizzare, forse per non spezzare il ritmo dell'azione articolata.

⁵⁴² Quando parla delle donne che si stendono a lato dell'uomo "sulla pelle di montone" ("sobre a pele de carneiro", p. 33), Antigone forse cita la *Lunga notte di Medea* di Corrado Alvaro (Tempo II, Scena 6, p. 219), dove la protagonista rievoca con orrore le nozze consumate sopra il Vello d'oro.

⁵⁴³ Al Creonte non desideroso del potere di Sofocle (*O. T.*, episodio II, 583 ss.) e di Seneca (*Oed.* 671 ss.) si aggiunge qui una sorprendente caratterizzazione filoanarchica (cfr. Soph. *Ant.*, episodio III, 672). Intanto, nella colonna di destra la Nutrice inaugura una controstoria pettegola accennando al costante "mal di pancia" di Creonte.

chiedono e ottengono il permesso di ritirarsi⁵⁴⁴. Interviene anche Euridice, più efficace e coerente di Ismene – perché priva di remore – nel difendere l'imputata. La giustificazione della trasgressione da parte di Antigone non si basa sulla “grande pietà” (“grande piedade”, p. 46) di cui parla la zia, ma è tautologica: “È qualcosa che andava fatto”⁵⁴⁵; il corpo già corrotto di Polinice reclamava l'inumazione⁵⁴⁶. Euridice invoca clemenza in nome del sacro dovere⁵⁴⁷, e così anche Ismene (ma per una ragione smalzata: lo zio rovinerà con la pietà l'ostilità che la sorella nutre verso i suoi parenti). Antigone rifiuta l'apologia di Euridice e le possibili soluzioni incruente; Ismene e poi Euridice intuiscono la manipolazione di Antigone perpetrata dalla Nutrice (intenta a vendicarsi, a loro insaputa, delle angherie subite da parte di Giocasta). La stessa Antigone è sfiorata dal timore di essere stata plagiata; in effetti la Nutrice fa leva sull'orgoglio della giovane perché non si pieghi per sottrarsi alla morte (p. 52). Ora inebriata di una sorte analoga a quella delle baccanti sul Citerone, Antigone insiste perché venga condannata, a vantaggio dello zio stesso. Entra Emone; anche a lui Creonte – sorprendentemente – chiede consiglio. Il giovane propone al padre di arrestare Antigone; lui ucciderà la scorta e fuggirà con lei⁵⁴⁸. La soluzione però arrecherebbe disdoro, obietta Creonte, all'immagine pubblica della famiglia reale. Quando Emone ribatte che attuerà comunque il suo piano, la fidanzata gli ingiunge di desistere e di dimenticarla; ormai nessun uomo potrà soddisfarla, come ha compreso Euridice e come affermano la Nutrice e la stessa Antigone, sfiduciata circa la perennità dell'amore (p. 55). Fedele alla sua missione (anche di vendetta) fino alla fine, la Nutrice accompagna Antigone nella morte⁵⁴⁹. Il terzo e ultimo intervento di Tiresia sul ritiro di coloro che hanno collegato cieli e terra chiude il dramma (p. 57).

Sull'Antigone di Correia mi sembra del tutto condivisibile il giudizio complessivo di Silva 1998, pp. 990-1: “La nuova Antigone è il semplice frutto di un'esperienza frustrante, che le distrugge a poco a poco l'anima, che la lascia sola in quanto risentita verso tutto e tutti e, per questo stesso odio, capace di ribellione incrollabile”⁵⁵⁰.

Tra le evocazioni dotte mi limito a una battuta del Servitore (p. 41): “E, chiaramente, un esercito di lusso che brilli da lungi e atterrisca i nemici al punto di scoraggiarli dall'attaccare” (cfr. Hom. *Il. 2*, 455 ss.; 17, 735 ss.)⁵⁵¹.

II.14. FONSECA LOBO, *As Suplicantes*, Plátano Editora, Lisboa 1991

(V. anche *infra* III.11)

Dramatis personae: Donna anziana 1 (*Mulher velha 1*), Donna anziana 2 (*Mulher velha 2*), Donna anziana 3 (*Mulher velha 3*), tre Bambini (*três Crianças*), Monsignore (*Monsenhor*), Frate (*Frade*), Sacrestano (*Sacristão*), Dolores, Paco, Presidente, Ispettore della Sicurezza (*Inspector de Segurança*), Segretario (*Secretário*), Madre (*Mãe*), un Uomo (*um Homem*). Sebbene sia segnalata solo nella didascalia incipitaria, agisce in entrambi gli Atti nel dramma (otto volte nel primo e ben ventuno nel secondo) una giovane in abiti neri, indicata con l'espressione *una Voce (uma Voz)*, a fungere da Coro; è lei a recitare il prologo (non segnalato come tale: p. 9), dove per la Peste che infuria in Argentina suona l'ora della vendetta.

⁵⁴⁴ Con l'allontanamento delle Guardie, si enfatizza la dimensione privata e familiare della vicenda e se ne permette la trattazione in un registro informale.

⁵⁴⁵ “Qualquer coisa que tinha de ser feita”.

⁵⁴⁶ Mancano allegazioni trascendenti. Giustamente Silva 1998, p. 997 ravvisa nelle parole di Antigone difficoltà nel giustificare l'atto trasgressivo.

⁵⁴⁷ Non invocato come tale da Antigone, si noti.

⁵⁴⁸ Cfr. Dantas, Atto IV (v. *supra*, II.2.).

⁵⁴⁹ Le ultime parole di Antigone morta, concernenti la sua cagnolina, recuperano anularmente l'inizio.

⁵⁵⁰ “A nova Antígona é o simples fruto de uma experiência frustrante, que lhe destrói hora a hora a alma, que a deixa solitária porque ressentida com tudo e com todos, e, por esse mesmo ódio, capaz de uma rebeldia inabalável”.

⁵⁵¹ “E, é claro, um exército de luxo que brilhe ao longe e assuste os inimigos a ponto de os desanimar do ataque”. Sul *topos* della contemplazione di un esercito in armi v. Medda 2006, p. 14 ss.

Mentre disambigua il titolo (potenzialmente anche di matrice eschilea), l'esergo di Fonseca Lobo (Murça, 1919 – 1 ottobre 2009), corrispondente a Eur. *Suppl.* parodo, 48-53, offre un primo esempio di transcodificazione attribuendo alla *Madre (a Mãe)* una battuta che nell'ipotesto intona il Coro delle Supplici rivolto a Etra, madre del re di Atene Teseo; con un duplice depistaggio però: la Madre del dramma è in realtà la nobile genitrice del Presidente dell'Argentina (il Creonte della situazione) che persuaderà il figlio come Etra fa con Teseo, seppure sul fronte antagonista; le Supplici invece sono tre contadine, come anche le *Madri della Plaza de Mayo*.

ATTO I (pp. 9-53)

Tre Donne anziane accompagnate dai nipotini vengono sorprese dal Sacrestano a dormire negli ultimi banchi di una chiesa, nei dintorni di Buenos Aires. La Donna anziana 1 presenta sé e le compagne come “*tre Supplici di Los Toldos, un piccolo villaggio della pampa*”⁵⁵²; come spiegano anche al Frate cappuccino che le ha raggiunte, per un voto (“*promessa*”: p. 16⁵⁵³) hanno percorso a piedi più di cento chilometri trascinando una carretta sgangherata, dove contano di caricare i corpi dei loro figli per consegnarli alla sepoltura in terra consacrata, a Los Toldos. Il Frate chiede come i figli siano morti; *una Voce* sembra rispondergli fuori campo, parlando di *centinaia di innocenti “sacrificati sugli altari dei vecchi e sanguinari dèi nuovamente resuscitati”* (p. 12)⁵⁵⁴; in realtà i tre contadini deportati nella capitale non sono morti nella guerra delle Malvinas⁵⁵⁵, bensì in quella “*di Abele e Caino*”, ovvero quella che oppone i militari ai civili, come chiosa il Frate (p. 13)⁵⁵⁶; il loro arresto è conseguito all'accusa di avere imboscato il grano perché non fosse prelevato sottocosto da Buenos Aires (pp. 18-9); le tre donne hanno altresì subito l'espropriazione del terreno più fertile (p. 22). Pertanto, le Supplici si rivolgeranno al Presidente⁵⁵⁷, recando nelle mani un ramo di olivo. Nell'intento di aiutare concretamente le donne, il Frate sottopone il caso al Monsignore, con il quale viene progressivamente a contrasto: il superiore tergiversa, preoccupato solo della sicurezza della Chiesa (p. 49) in una questione che ha implicazioni politiche (pp. 35 e 48); le sue allegazioni teologiche vengono efficacemente rintuzzate dal Frate, per vocazione proclive a una carità pratica e immediata⁵⁵⁸. Alla fine, il Monsignore risolve di rivolgersi al Patriarcato; ma dopo una decina di telefonate infruttuose, desiste (p. 46). Intanto Dolores, conversando con il Sacrestano suo cugino e con Paco, suo collega alla redazione del giornale *Heraldo*, estende l'appellativo di Supplici alle Madri della Piazza di Maggio (p. 42), anche se dubita che il direttore oserà pubblicare articoli sul caso delle tre anziane. L'Atto si conclude con l'allontanamento dalla chiesa delle donne e del Frate, intimamente ispirato dalla sua missione.

⁵⁵² “*Três Suplicantes de Los Toldos, uma pequena aldeia da pampa*”.

⁵⁵³ Qui, come nella tensione con il Monsignore e nell'echeggiamento mediatico, la vicenda rischia di appiattirsi sul celebre precedente del *Pagador de Promessas* di Dias Gomes (cfr. *supra* II, 8); da quel modello si emanciperà solo l'Atto II.

⁵⁵⁴ L'intervento sentenzioso del Coro è una superfetazione disturbante per più ragioni: nuoce alla fluidità dei dialoghi, di per sé robusti e ben congegnati, allunga spropositatamente le pause in un quadro estetico naturalistico (vale a dire, non brechtiano), non fornisce contributi significativi nemmeno sul piano della riflessione. Purtroppo le interpolazioni spesseggiano proprio nell'Atto II, attendando alla *klimax*.

⁵⁵⁵ Vinta contro l'Argentina del generale Leopoldo Galtieri dal Regno Unito di Margareth Thatcher, la guerra delle Falkland / Malvinas si combattè tra il 2 aprile e il 14 giugno 1982.

⁵⁵⁶ Quando invita a guardare le Supplici che “*sono venute (...) a gridare la loro rivolta contro il sacrificio inutile dei loro figli*” (p. 14), il Coro fraintende o comunque non recepisce le intenzioni delle tre anziane, animate – con maggiore verosimiglianza – non da propositi ribellistici, bensì da cristiana pietà: cfr. per es. la Donna anziana 2: “*Noi appena desideriamo che ci consegnino i nostri sfortunati figli defunti*” (p. 23); e quando si accorgono del disappore che la loro istanza ha causato, le Donne si ritraggono umilmente (pp. 50-1).

⁵⁵⁷ Nella realtà storica, considerati gli sviluppi del dramma, si tratta del generale Reynaldo Benito Antonio Bignone Ramayón, in carica dal primo di luglio 1982 al 10 dicembre 1983.

⁵⁵⁸ Per es., all'immobilismo che il Monsignore coonestava con Gv 18, 36 (“*Il mio regno non è di questo mondo*”), il Frate ribatte: “*Ma Lui è venuto fino noi. A che scopo?*”.

ATTO II (pp. 55-107)

Nel suo palazzo istituzionale, il Presidente alterna sfoghi con l'Ispezzore della Sicurezza e realistiche meditazioni sulla crisi in corso, rammentatagli continuamente dalle grida dei manifestanti (“*Vogliamo i nostri figli!*”⁵⁵⁹: p. 61). Il dittatore è urtato altresì dalla stampa estera (incluso il *Corriere della Sera*⁵⁶⁰), che lo equipara al Creonte delle *Supplici* di Euripide (p. 65); secondo l'Ispezzore, i giornalisti stranieri potrebbero venire segretamente informati dalla redazione dell'*Heraldo* (p. 69). Il Presidente incarica l'Ispezzore di silenziare in qualche modo il giornale incriminato, risparmiandone però il direttore, per non suscitare uno scalpore controproducente (*ibid.*); inoltre, lui dovrà essere informato sulle “*famigerate Supplici*”, per smentirle in un comunicato ufficiale (p. 70); si fa intanto illustrare il contenuto della tragedia dal dotto Segretario (pp. 71-2). Quanto agli scomparsi, egli non sa, né vuole sapere; anzi, anche le tre *Supplici* dovranno sparire da Buenos Aires, “*discretamente*” (p. 80). La Scena 6 segna la svolta drammatica, con la visita che al Presidente rende sua Madre (p. 90 ss.). Forte della sua autorevolezza, al figlio la donna palesa la propria solidarietà nei confronti delle madri argentine (p. 92) e chiede che *ponga fine allo scandalo che li rende odiosi agli occhi del mondo* (p. 93). Al termine del colloquio, il Presidente si avvede con tranquilla rassegnazione che ormai spirano i venti del cambiamento e simbolicamente ordina al Segretario di aprire la finestra (p. 102). All'alba, il Frate (che ha abbandonato l'ordine) e le tre Donne anziane sono sulla via della pampa, quando sono raggiunti dalla notizia della caduta della giunta militare e del conseguente ripristino della libertà (p. 104); secondo il religioso, se per i figli morti non c'è riscatto, si profila una speranza per i nipoti.

II.15. EDUARDA DIONÍSIO, *Antes que a noite venha*, Cotovia, Lisboa 2005² (1992¹)

V. anche *supra* I.5.

Antigone si rivolge a Ismene: “*Discorso alla sorella rassegnata*”⁵⁶¹ (83 vv., pp. 35-7); a Emone: “*Discorso all'amante (non) dimenticato*”⁵⁶² (65 vv., pp. 39-40); a Polinice: “*Discorso al fratello morto*”⁵⁶³ (62 vv., pp. 41-2). Nessuno dei personaggi è nominato, a parte Antigone nel titolo della sezione: “*Discorsi di Antigone*” (“*Falas de Antígona*”).

Nel primo, Antigone con voluttà martirologica si fa natura (animale o minerale, secondo il tema della “*petrosità*”), mentre si accinge nottetempo a onorare il corpo dell'eroico fratello, dopo avere scacciato a colpi di pietra i cani che lo dilaniavano; evoca Polinice in chiave eminentemente estetica, con sensibilità macabra e addirittura necrofila (“*Adivinho-o mais belo do que sempre foi*”...“*quase podre*”, p. 35: “*Lo indovino più bello di quanto sia stato mai*” ...“*quasi putrido*”; “*a cabeça intacta que beijarei como fazia dantes*”, p. 36: “*il capo integro che bacerò come facevo prima*”), vagheggiando di deporlo nella fossa come un bimbo nella tinozza del bagno⁵⁶⁴; ricorre l'antagonismo con la sorella, preclusa alla giustizia meritata dal morto (p. 36) e tuttavia richiamata da tre appelli fatici (“*Estás a ouvir, irmã?*”: “*Mi stai ascoltando, sorella?*”, p. 35), come anche quello con il *tiranno* (p. 36), parimenti innominato. Nel rigetto della vita presente e quella virtuale che sfuma, bilanciato dal piacere dell'azione in corso, Antigone sembra interiorizzare stoicamente il valore (p. 37).

⁵⁵⁹“*Queremos os nossos filhos!*”.

⁵⁶⁰ Storicamente non sorprende che una testata italiana venga citata due volte (l'altra a p. 69) in un dramma di ambientazione argentina. Del resto, lo stesso Reynaldo Bignone è in parte di origine italiana.

⁵⁶¹ “*Fala à irmã resignada*”.

⁵⁶² “*Fala ao amante (não) esquecido*”.

⁵⁶³ “*Fala ao irmão morto*”.

⁵⁶⁴ Un'analogia delicatissima, resa tuttavia problematica dal destino incestuoso dei Labdacidi.

L'allocuzione di Antigone a Emone, priva di modelli classici, si alimenta con mirabile naturalezza del contrasto abnorme fra la passionalità nei confronti del fratello e l'algido silenzio sul fidanzato che caratterizza la protagonista dell'archetipo sofocleo⁵⁶⁵ (cfr. l'incipit: "Io l'ho sotterrato e in questo sotterrare ti perdo"⁵⁶⁶, p. 39). Mantenendo della *fala* precedente l'autodesignazione animale ("guaendo di dolore come una lupa", p. 40⁵⁶⁷) e gli appelli fatici (due occorrenze), Dionísio sviluppa il motivo del primato – anche memoriale – e dell'unicità del fratello con tenebrosa morbosità ("Io gli ho baciato le dita che rimanevano"⁵⁶⁸, p. 39; "e gli ho baciato la fronte bianca di gesso e le labbra di alido legno", *ibid.*⁵⁶⁹; "E sullo strato di terra mi sono distesa / e a lui ho dato il calore che ancora possedevo", p. 40⁵⁷⁰), valorizzando Soph. *Ant.*, episodio IV, 905 ss., la paternità dei quali è sancita da Arist. *Rhet.* 3, 1417 a, 8 ss. ("E sappi che ciò che ho fatto per lui / per te mai lo farei", p. 39⁵⁷¹; "Nessun altro rinascerà che possa prendere il suo posto", p. 40⁵⁷²). Nuova è la menzione balenante alla giustizia celeste ("Sono qui nel tuo palazzo / attaccata alla giustizia dei cieli", p. 40⁵⁷³) e nuova l'ironia tragica, nell'auspicio che la morte di Emone non si sovrapponga a quella dell'amata (*ibid.*).

Il terzo discorso è pronunciato da Antigone nella sua petrea prigione, a essa assimilata. Svuotata subito la scorta d'acqua, la reclusa prega il fratello di non lasciarle bere la condensa della grotta buia e intanto lacera il vestito per farne una corda. Tra le estreme, suggestive immagini di una mente senza suono, si affaccia la volontà di *chiamare il principe che l'ha amata, ma il suo nome è un altro*⁵⁷⁴; notevole, insieme con un accenno alla maternità frustrata ("lungi [...] dal sorridere del figlio che non avrò più", p. 41⁵⁷⁵), il motivo del mancato abbraccio del promesso sposo (p. 42: cfr. per contrasto il lungo lamento dell'eroina in Soph. *Ant.*, episodio IV, 806 ss., dove la figura di Emone non trova spazio).

II.16. NUNO JÚDICE, *Flores de Estufa*, 1993

Si tratta di una fantasmagoria erotica in due Atti che scorribandando tra mito e storia coinvolge Ludmila, il suo Fidanzato (*Noivo*), il suo amante Yuppie, i figli Caino (*Caim*) e Abele (*Abel*), Edipo (*Édipo*) e il dio Plutone (*Plutão*). Dei figli che Ludmila ha generato da padre ignoto (non dal Fidanzato, comunque: v. Atto 1, Scena 1, p. 15) Yuppie afferma che uno dei due, il Vecchio (*o Velho*), percuote il Padre; poi il Giovane (*o Novo*) uccide il Padre e si sposa con la madre; viene poi ucciso a sua volta dal Vecchio; questi si chiama Caino, l'altro è Edipo, *alias* Abele. La Scena 2 dell'Atto 1 (pp. 17-22) consta di un dialogo incoerente tra Edipo e Caino, dove conta il significante (rime, paronomasie, allitterazioni, antitesi).

⁵⁶⁵ Conseguenze dell'uno e dell'altro atteggiamento sono rispettivamente l'aneddoto sull'incesto perpetrato dall'eroina con Polinice, secondo uno scolio a Stazio (*ad Theb.* 11, 371), e l'opinabile attribuzione alla protagonista, da parte di alcuni editori, del v. 572, dettata da un'esigenza (moderna) di realismo psicologico. Per utili discussioni v. Paduano 1982, pp. 292-3, nota 39 e Susanetti 2012, p. 266 ss., entrambi schierati per l'assegnazione del verso a Ismene.

⁵⁶⁶ "Eu o enterrei e neste enterrar te perco".

⁵⁶⁷ "Ganindo de dor como uma loba".

⁵⁶⁸ "Eu lhe beijei os dedos que restavam".

⁵⁶⁹ "E beijei-lhe a testa branca de gesso e os lábios de madeira seca".

⁵⁷⁰ "E sobre a camada de terra me deitei / e lhe dei a ele o calor que ainda tinha".

⁵⁷¹ "E sabe que o que fiz por ele / nunca por ti faria".

⁵⁷² "Nenhum outro voltará a nascer que tome o seu lugar".

⁵⁷³ "Aqui estou no teu palácio / presa à justiça dos céus".

⁵⁷⁴ "Queria chamar pelo príncipe que me amou / mas o seu nome é outro".

⁵⁷⁵ "Longe [...] do sorrir do filho que já não terei", con una costruzione ambigua del genitivo che connota reciprocità (cfr. Verg. *Ecl.* 4, 60).

II.17. ARMANDO NASCIMENTO ROSA, *Três peças mitocríticas. Um Édipo – O drama ocultado, mitodrama fantasmático em um acto*, vol. I, Imprensa da Universidade de Coimbra, Coimbra 2012 (il dramma risale agli anni 2002-3)

L'Atto unico di Rosa⁵⁷⁶, ultimato nel luglio del 2002 (cfr. p. 116), debuttò al *Teatro da Comuna* di Lisbona il 4 luglio 2003, con la regia di Miguel Loureiro (v. p. 45).

Dramatis personae: Tiresia, *sciamaio cieco* (*Tirésias – xamã cego*), Giocasta, *fantasma della regina di Tebe* (*Jocasta – fantasma da rainha de Tebas*), Crisippo, *fantasma del figlio di Pelope* (*Crisipo – fantasma do filho de Pélops*)⁵⁷⁷, Pelope, *presenza del padre di Crisippo, evocata da Tiresia* (*Pélops – presença do pai de Crisipo, evocada por Tirésias*), Manto, *figlia di Tiresia* (*Manto – filha de Tirésias*), Edipo, *viandante cieco, figlio di Laio, ex re di Tebe* (*Édipo – viandante cego, filho de Laio, ex-rei de Tebas*), Laio, *fantasma del padre di Edipo, incorporato da Tiresia* (*Laio – fantasma do pai de Édipo, incorporado por Tirésias*)⁵⁷⁸.

Il paratesto, speciosamente ridondante, mi pare concepito per scoraggiare rigorose categorizzazioni esogene. A proposito del titolo del dramma, Carlson 2012, pp. 12-3 ha ravvisato in Paul Valéry e nel Jean Giraudoux del celeberrimo *Amphitryon 38* (1929) due antecedenti dell'autorubricazione implicita di Rosa nella tradizione edipica (*Un Edipo*), insistendo sul pluralismo e quindi sull'intrinseca modestia della formulazione⁵⁷⁹; se sugli ascendenti storici si può sicuramente concordare, non deve sfuggire la discrasia tra i due articoli della titolazione, di cui il secondo (*Il dramma occultato*), una volta inverato dallo sviluppo drammatico, annuncia in realtà una drastica rifondazione (o un restauro ideale) del mito trådito. Ciò vale indipendentemente dall'accezione che si voglia attribuire a "*drama*" (come storia mitica, in senso figurato, oppure come versione teatrale del mito) e "*ocultado*" (come latente, quindi presente ma non percepito, oppure come intenzionalmente celato⁵⁸⁰).

L'epigrafe oppone la tesi della rassegnazione all'impotenza umana espressa da Giocasta in Soph. *O.T.*, episodio III, 977 ss. ("*Que pode um homem temer, / se está sujeito à lei do acaso / e em nada lhe é possível / uma presciência clara?*") all'affermazione del valore della *sapientia*, proclamato invece con formula negativa da Edipo in Sen. *Oed.* 515 ("*O mal não pode ser curado pela ignorância*")⁵⁸¹. L'indagine *mitocritica* condotta da Rosa replica quella giudiziaria della tragedia sofoclea, in chiave però

⁵⁷⁶ Armando Nascimento Rosa (Évora, 1966) è docente presso la *Escola Superior de Teatro e Cinema* dell'*Instituto Politécnico* di Lisbona.

⁵⁷⁷ Per il personaggio nelle fonti antiche v. Bettini – Guidorizzi (in realtà Guidorizzi) 2004, pp. 47-51.

⁵⁷⁸ Non parrà ozioso osservare che, in base alla distribuzione dei ruoli riportata nel volume a p. 47, singoli attori interpretano due personaggi: è il caso di Argene (senza battuta) e Manto, Pelope ed Edipo. Non mi sembra che l'espedito comporti ripercussioni simboliche sui personaggi così abbinati; è probabile invece che si voglia evidenziare l'artificio teatrale di per sé, del resto più volte ribadito metatestualmente, e forse anche omaggiare la norma agonale antica. Quanto agli esseri spirituali, secondo Carlson 2012 (p. 30), la presenza e l'azione anamnestiche di fantasmi è riconducibile tra l'altro alla tradizione giapponese del teatro Nô.

⁵⁷⁹ Nel titolo originario era più marcata la connotazione derivativa: *Reflexo de Édipo* (cfr. Rosa, p. 137).

⁵⁸⁰ Cfr. Bottiroli 2000, p. 68: "*Il latente, in effetti, non è il nascosto; 'il latente è l'implicito, vale a dire il manifesto - presente nella cosa detta e non dietro di essa - che non abbiamo saputo vedere a prima vista. Il latente è un'evidenza che attende di essere posta in evidenza'* (Starobinski, *Psicoanalisi e conoscenza letteraria*, p. 316)".

⁵⁸¹ "*Che può temere un uomo / se è soggetto alla legge del caso / e in nulla gli è possibile / una chiara presciienza?*"; "*Il male non può essere curato dall'ignoranza*". Una prima epigrafe, avverte Carlson (p. 24), era tratta da T. S. Eliot, *The Waste Land*: tre versi su Tiresia con mammelle da donna, sospeso tra due vite (*scil.* 218-20: "*I Tiresias, though blind, throbbing between two lives, / Old man with wrinkled female breasts, can see / At the violet hour, the evening hour that strives*"). Fonte concomitante per il motivo potrebbe essere Guillaume Apollinaire, *Les Mamelles de Tirésias* (1903-17); cfr. p. 70, dove Manto neonata agogna le opulente *mammelle di Tiresia*.

scopertamente psicanalitica, spingendosi ancora una volta sull'incerto limite della razionalità umana e del suo dominio.

L'identità e la natura scenica dei sette personaggi atipicamente convocati sono indice sia dell'ampiezza dello spettro mitologico contemplato sia dell'idea conduttrice del dramma *mitocritico*⁵⁸². Esperto classicista, l'autore costruisce una poderosa macchina drammatica che non può non colpire e anche sconvolgere il fruitore, come vuole Carlson, pp. 12 e 42), ma che va valutata nella misura della sua efficacia trasformativa rispetto al pubblico (per il prefatore, indubbia: p. 42). Rispetto agli eventi edipici della tragedia sofoclea, la riscrittura di Rosa si colloca di fatto e premeditatamente in un *dopo* in cui ricerca un *prima*: una dimensione di senso che supporti o addirittura motivi e giustifichi lo stesso mito tradito e il suo archetipo. Accanto all'esempio della tragedia attica e al magistero di Ibsen e soprattutto di Strindberg (pp. 15-6)⁵⁸³, Carlson coglie la componente freudiana dell'*orientamento retrospettivo* assunto da Rosa (p. 20 ss.); il freudismo è confermato dai processi di negazione o rimozione che ostacolano a più riprese, nelle rappresentazioni di Giocasta, Edipo e Tiresia, l'emersione della verità. Il gioco di Rosa peraltro, coadunando con le loro nevrosi personaggi vivi, morti e sospesi tra vita e morte (v. Carlson 2012, p. 15), applica alla scena anche l'idea hillmaniana della natura *mitica* e *drammatica* degli esseri umani, come esplicita lo stesso autore sin dall'epigrafe nel saggio autocritico *Um Édipo, o drama ocultado*⁵⁸⁴ (pp. 123 e 127 ss.); si comprende pertanto perché Manto si rivolga al pubblico quando pronuncia la battuta seguente: “*Come è strano questo mondo. I vivi e i morti coabitano fianco a fianco gli uni con gli altri e diventa difficile distinguerli*” (p. 87)⁵⁸⁵. Quanto però all'affinità con Euripide che Carlson 2012, pp. 16 e 30 rileva nella valorizzazione di varianti meno vulgate del mito, occorre precisare che rispetto a Rosa mancano nel poeta antico la sindrome dietrologica⁵⁸⁶ e l'ambizione a coordinare le sparse testimonianze del passato in una *fabula* pienamente accessibile, perspicua e totalizzante. Così è possibile che al fantasma di Giocasta le disgrazie familiari impongano di *cogliere i nodi* della tragedia (si noti il valore ultimativo dell'articolo), come lei rivela a Tiresia (p. 62)⁵⁸⁷; e che il medesimo personaggio si permetta di lamentare che in fin dei conti *la storia dei serpenti* (legati alla figura di Tiresia) *era proprio raccontata male*⁵⁸⁸. Alla

⁵⁸² Nel volume l'epiteto, conferito anche a *Maria de Mágdala – Fábula gnóstica* (2005) e *O eunuco de Inês de Castro – Teatro no país dos mortos* (2006), non viene mai definito con nettezza né da Rosa né da Carlson. Esso deve riferirsi in ogni caso alla dimensione metatestuale che investe continuamente la scrittura: quella in cui l'autore pare contemplare la propria opera in complicità con il suo fruitore, ammiccando alla tradizione in cui si inserisce sin dal titolo (v. Carlson 2012, pp. 12-3).

⁵⁸³ Aggiungerei quella di Jean Cocteau, la cui Giocasta fantasmatica – in *La Machine infernal, IV: Oedipe Roi (Dix-sept ans après.)* – mi sembra anzi costituire l'antecedente prossimo del personaggio omologo di Rosa.

⁵⁸⁴ “*Lidar com os mitos é conviver com fantasmas; habitam-nos e não vemos nunca os seus contornos definitivos. Cegamos, edipianamente, no momento de os vermos, e acabamos por ser eles, no lapso improvável da decifração*” (p. 127; “*Affrontare i miti è convivere con fantasmi; ci abitano e non ne vediamo mai definiti i contorni. Diventiamo ciechi, edipicamente, nel momento in cui li vediamo e finiamo per diventare loro nell'improbabile errore della decifrazione*”). Rosa rinvia all'Hillman di *Édipo Revisitado* (1987). Le altre due epigrafi del saggio sono tratte da Eduardo Lourenço, *Espelho sem Reflexo*, 1979 sulla qualità veritativa del teatro, assimilata alla visione di Edipo cieco, e da Natália Correia, *O Progresso de Édipo*, 1957 (v. *supra* II. 5), parimenti sulla cecità e la visione rispetto ai rapporti di potere, al desiderio e al destino.

⁵⁸⁵ “*Como é estranho este mundo. Os vivos e os mortos coabitam lado a lado uns com os outros, e torna-se difícil distingui-los*”.

⁵⁸⁶ L'*Elena* poggiava pur sempre su Stesicoro (v. *infra* la nota 826).

⁵⁸⁷ “*As desgraças do meu lar exigem que eu perceba os nós desta tragédia*”. Il fantasma seguita con una proposizione che denota respiscenza rispetto al pronunciamento della regina in Soph. *O.T.*, episodio III, 977 ss: “*Solo la conoscenza ci salva, amico mio*” (“*Só o conhecimento nos salva, meu amigo*”). Cfr. del resto l'epigrafe senecana del dramma, richiamata da Rosa 2012, p. 126 (traduzione di *Oed.* 515: “*Iners malorum remedium ignorantia est*”).

⁵⁸⁸ Giocasta – “*Esta história de bater nas serpentes está muito mal contada*” (p. 63); le fa eco l'autore stesso nel saggio predetto: “*Afinal, a história das serpentes estava mesmo mal contada, e os dicionários de mitologia andavam a pedir-me um acrescento nos seus verbetes...*” (p. 136).

postulazione di una ragione storica delle cose si accompagna il senso di una giustizia da dispensare ed eventualmente da riparare: il fantasma di Giocasta, dotato di capacità profetica, constatata che Tiresia non ha ancora ricevuto l'attenzione che merita dai poeti drammatici (p. 63; fino a Rosa, appunto). Nel nuovo quadro finzionale il parricidio e l'incesto vengono ricondotti e subordinati alla loro causa remota, il crimine perpetrato da Laio contro Crisippo⁵⁸⁹; la priorità logico-cronologica della materia omosessuale⁵⁹⁰ ipotizza così quella tematica, di cui per giunta è tributaria la storia di Tiresia.

SINOSI⁵⁹¹

Osta a una sintesi equilibrata dei contenuti la grana finissima del testo; quanto segue reca perciò le tracce di un percorso di lettura inevitabilmente soggettivo. La vicenda si colloca diegeticamente tra le *fabulae* dei due Edipi sofoclei.

Preceduto e in parte accompagnato da una melodia intonata da Manto⁵⁹², appare Edipo in cerca di Tiresia: la cecità che si è inflitto “*per vendetta*” (“*por vingança*”, dove la preposizione è causale; non è spiegato verso chi o che cosa: p. 54) e “*per svestire il mantello di tiranno*” (“*para despir o manto de tirano*”, con *para* finale: *ibid.*) non gli ha procurato l'agognata visione interiore: mentre nel mondo esterno i figli si uccidono in combattimento e regna un Creonte, l'“*origine del male*” di Tebe (p. 55) gli è tuttora ignota e la Sfinge, che dimora negli uomini⁵⁹³, vive ancora. Una volta lasciata dunque Antigone nella locanda di Hipnos (*sic*) a comporre ditirambi⁵⁹⁴, errando “*alla deriva come le balene di Gibilterra ingannate dalle navi iberiche*” (p. 54), Edipo si accinge ad aprire una seconda e definitiva istruttoria. A Manto intenta a scrutare il cielo si avvicina Giocasta, in forma fantasmatica, senza rivelarsi; dopo avere presagito fugacemente la prossima fine del padre, Manto parla alla sconosciuta della propria passione per l'intelligenza di Dioniso (“*dio pericoloso e affascinante*” per la stessa Giocasta: p. 57) e per il teatro da cui gli uomini escludono le donne dopo essere stati a loro volta banditi dai riti bacchici (disprezzati, questi, dalla profetessa). Giocasta cerca a sua volta Tiresia, avendo smarrito “*il cammino di casa*”. Rintracciato lo sciamano con l'aiuto di Manto, Giocasta ne è immediatamente identificata; lui peraltro non può aiutare uno spirito che neghi la propria condizione⁵⁹⁵. Il bisogno di sapere dell'interlocutrice è rintuzzato da Tiresia, per il quale la debolezza umana non tollera determinate conoscenze. A questo punto Giocasta rinfaccia allo sciamano l'esperienza della condizione femminile, quella in cui ha generato Manto, segnata dalla *storia assai male raccontata* dei serpenti percossi; lei ne sa tanto da attirare l'attenzione di Sofocle,

⁵⁸⁹ Al figlio di Pelope dedicarono drammi Euripide e Accio (cfr. Carlson, p. 19).

⁵⁹⁰ Il “*peccato iniziale*” e il “*segreto occulto*” consistono dunque nel rapporto trasgressivo di Laio e Crisippo (cfr. Carlson, p. 21).

⁵⁹¹ Rosa nella *Nota di apertura* (p. 9), risalente al dicembre 2011, avverte che le prime due scene sono state composte solo nel 2006 per una rappresentazione londinese.

⁵⁹² In tragedia compare già in Eur. *Phoen.*, episodio III, 834 ss., come personaggio anonimo e muto.

⁵⁹³ Si può scorgere in Sen. *Oed.* 640-1, dove il fantasma di Laio si pronuncia su Edipo (*implicitum malum / magisque monstrum Sphinge perplexum sua*) un primo impulso verso una categorizzazione psicologica della Sfinge (sul motivo mi permetto di rinviare a Cuccoro 2015).

⁵⁹⁴ Forse con remota allusione al ditirambo di Ione di Chio su Antigone e Ismene (fr. 36 Blum) e all'eroina *baccante di morti* (Eur. *Phoen.*, esodo, 1489-90). Si ricordi che anche *Perdição* di H. Correia si apre con un ditirambo (v. *supra* II.13).

⁵⁹⁵ Il testo, qui come altrove, abbonda di riferimenti anacronistici, nonché metateatrali; per es., a p. 60 Tiresia risponde all'interlocutrice che non è un *sofista* e non ha aperto una scuola per i fantasmi di Tebe; a p. 63 “*Hera fez teatro*” (“*fece una sceneggiata*”) per castigare Tiresia; a p. 76 Tiresia afferma che le persone si identificano con Giocasta ed Edipo *come se si trovassero a teatro* e che molti attori e attrici interpreteranno quei ruoli; a p. 92 Tiresia dice a Edipo che *i mortali* come lui “*diventano personaggi di tragedia*”; a p. 94 Edipo, dopo avere attribuito alla vita le maschere alternanti della tragedia e della commedia, fa della vita stessa *la maschera della morte*, mentre per Tiresia a sua volta *la morte è la maschera della vita*; a p. 96 Crisippo apostrofa sarcasticamente Giocasta come la sua rivale che intende espellerlo *dal dramma* e così via.

che eternerà entrambi con la sua poesia (p. 63)⁵⁹⁶. Ora Giocasta assume un ruolo psicoterapeutico: curerà la solitudine di Tiresia con *il farmaco delle parole* (p. 64). La seduta è preceduta da uno scambio di battute sugli *inquilini dell'Olimpo*, ai quali Giocasta non porta rancore, essendo quelli a loro volta soggetti a poteri superiori⁵⁹⁷; e se del resto – secondo la regina – gli esseri umani sono tutti dèi e demoni (p. 66)⁵⁹⁸, Tiresia è tra i pochi in grado di “*invocare la forza sepolta nell’utero dell’anima*”; a tale capacità è legata la punizione di Tiresia, il quale ora, dichiarandosi maestro superato in vita dall’“*alunna defunta*”, si dispone con sollievo a richiamare alla memoria ciò che l’età e l’orgoglio abbiano seppellito. Giocasta, interrotta a tratti dal profeta che invera la narrazione con la propria reviviscenza, ripercorre la biografia di Tiresia in chiave spirituale: devoto a Hermes e ad Atena, egli disdegnava la corporeità e Afrodite, ritenendo che la carnalità non fosse veicolo di conoscenza e che la vita, come il teatro, fosse *essenzialmente una menzogna*⁵⁹⁹. Di conseguenza Afrodite si vendicò di lui (cfr. la vicenda di Ippolito), invitando Zeus a iniziare ai *misteri del tuono* [...] *il più saggio degli uomini* e poi inondando il letto di Tiresia di filtri amorosi. Mentre respingeva disgustato l’amplesso di Zeus nel cuore della notte, Tiresia ferì con uno stiletto “*il serpente eretto di Zeus*” (“*a serpente erguida de Zeus*”: p. 69); invocato il soccorso di Asclepio, Zeus maledisse il giovane scostante, condannandolo a perdere a sua volta il *serpente* e a divenire donna. Dopo la metamorfosi, Tiresia divenne amante della somma divinità e finì per concepire da lui Manto⁶⁰⁰; tradita dai vagiti della neonata, scampò alla vendetta di Era riparando con l’aiuto di Zeus a Creta, dove dimorò per sette anni nell’oscurità del labirinto. Era tuttavia localizzò le fuggitive e scatenò contro di loro due serpenti speciali, che secernevano veleno letale nelle vagine delle vittime. Pur di uccidere il rettile che insidiava la figlia, Tiresia non si sottrasse all’attacco diretto contro di lei; a questo punto, invocò Afrodite per rimanere in vita e poter così allevare Manto; così per grazia divina tornò alla condizione maschile⁶⁰¹. A scorno di Era, Tiresia si lamentò con lei proclamandosi padre di Manto e attribuendo la maternità a una ninfa arcadica⁶⁰². La dea suprema tuttavia si vendicò di Tiresia dopo il celeberrimo responso sull’intensità orgasmica nell’uomo e nella donna⁶⁰³, privando i suoi occhi impertinenti della funzionalità; puntualmente, però, Zeus lo risarcì con la longevità e la chiaroveggenza sciamanica (p. 74), affinché proteggesse Manto – conclude Tiresia – da altri eventuali attentati di Era. Un’analogia costruita da Giocasta tra le vicende di Tiresia e Manto e le proprie con Edipo è censurata dall’interlocutore (“*Agora estás tu a falsear a história do teu drama*”: p. 74); Giocasta rimpiange la felicità della propria incoscienza e aggiunge che fuggirebbe in esilio con Edipo dove mai voce denunciasse il loro incesto⁶⁰⁴. Giocasta ha ora compreso che non valeva

⁵⁹⁶ La sua chiaroveggenza di defunta è superiore a quella dello sciamano. Per l’evocazione teatrale di Sofocle cfr. Pier Paolo Pasolini, *Affabulazione*, episodio VI, Einaudi, Torino 1992, pp. 51-60; Henry Bauchau, *Oedipe sur la route. Opéra en quatre actes*, Actes Sud, Arles 2003, Atto IV, Scena 3, pp. 52-3 (adattamento del romanzo *Œdipe sur la route*, Actes Sud, Arles 1990, p. 274 ss.).

⁵⁹⁷ Cfr. J. Cocteau, *La machine infernale*, Atto II: *La rencontre d’Oedipe et du Sphinx*, dove Anubi alla Sfinge demotivata risponde: “*Les dieux possèdent leurs dieux. Nous avons les nôtres. Ils ont les leurs*” (Cocteau 2003, p. 495).

⁵⁹⁸ A p. 82 Giocasta aggiunge che anche gli dèi *sbagliano e sono imperfetti come la carne umana*, ancorché immortali.

⁵⁹⁹ La castimonia di Tiresia assume tratti da cinico o da predicatore puritano; per es., gli amanti *finiscono avvinghiati a carcasse vive nella macelleria del mondo* (“*acabam agarrados a umas carcaças vivas no açougue do mundo*”: p. 67).

⁶⁰⁰ Rosa approfitta del fatto che il nome della sposa di Tiresia non è tramandato: cfr. Samson Eitrem, s.v. *Manto* in RE 14, 2 (1930), col. 1356.

⁶⁰¹ Con il recupero del *serpente*, registra puntigliosamente l’autore.

⁶⁰² Forse una reminiscenza ironica di Soph. *O.T.*, stasimo III, 1098 ss.

⁶⁰³ L’aneddoto è antichissimo, risalendo alla *Melampodia* di Esiodo (fr. 275-6 M.-W.; cfr. Apollod. *Bibl.* 3, 6, 7 e il commento *ad l.* di Scarpi in Apollodoro 2013¹¹, p. 565 ss.).

⁶⁰⁴ Questa Giocasta, dominata da un irreflesso e oltranzistico principio di piacere tutelato da un corrivo non sapere (“*Era feliz na inconsciência*”: p. 74), qui collima con l’omologo personaggio pasoliniano (cfr. per es. Fusillo 2007, p. 67 ss.). La menzione dell’*esilio* in associazione con il vagheggiato smemoramento (per nescienza o per auto coercizione che sia) è fulgida spia di rimozione.

la pena impiccarsi per un meccanismo naturale che induce gli uomini a cercare nelle amanti il “*mare delle delizie*” prenatale in cui reimmersi e le donne a confondere nel corpo maschile il padre e il figlio immaginato (“*O amor é um incesto universal*”: p. 75). Tuttavia per Tiresia sono altri gli “*amori maledetti*” che hanno causato la catastrofe della famiglia reale. La conversazione vira sul “*crimine di Laio*” (p. 77), occorso dopo che il sovrano aveva ottenuto asilo politico a Pelope re di Pisa a causa di un colpo di Stato, mentre Giocasta si trovava al capezzale della madre morente a Samo⁶⁰⁵. Laio si innamorò del figlio dell’ospitante, l’efebo Crisippo, bello come una statua animata⁶⁰⁶; Tiresia ricorda come il re, alla stregua di un servo, gli detergesse le spalle con mani materne, spaventandolo (p. 78). A proseguire il racconto fa ingresso Crisippo, con una ferita mortale al capo e in vesti lacere, mentre Tiresia esce di scena. Presso un precipizio da cui si scorgeva il fiume Cerbero che “*serpeggiava come una vipera nera*” (p. 79), a una giornata di cavallo dalla reggia⁶⁰⁷, Laio e un sempre più sospettoso e preoccupato Crisippo si rifugiarono in una grotta⁶⁰⁸, dove il re osò approcci fisici come quelli usuali tra il giovane e la schiava Argena; nel tentativo di sfuggirgli, Crisippo cadde nel precipizio. La maledizione del “*fondatore dei pederasti*” (p. 81) da parte di Pelope (ora incarnato da Tiresia) fece tremare le colonne della reggia: Laio non avrebbe procreato; in via derogatoria, un eventuale figlio avrebbe ucciso il padre e si sarebbe congiunto sessualmente con la madre. La pietà con cui Giocasta accolse Laio di ritorno a Tebe, in preda alla disperazione, le costò la furiosa inimicizia di Era⁶⁰⁹; pur adontatasi per la colpa del marito, la regina invocò lo spirito di Orfeo⁶¹⁰ perché la porta sprangata di Tebe si aprisse davanti al re screditato, allegando peraltro la promessa di una punizione (p. 84). La dea dunque inviò la mostruosa Sfinge a divorare chi transitasse dagli ingressi della città. Il resto, prosegue Giocasta, a Tiresia è noto (dal suo riepilogo si ricavano tre circostanze notevoli: la fertilità venne recuperata grazie a sacrifici consumati in onore di Afrodite; come in Soph. *O.T.*, episodio IV, 1173 fu Giocasta a esporre Edipo neonato: p. 85; Laio, infine, era accompagnato da un testimone quando il figlio lo uccise in duello). Entra in scena Manto ad annunciare al padre l’arrivo di un cieco sventurato. Giocasta, scossa dalla notizia, si rivela alla giovane, che confessa di non possedere vocazione per l’ufficio di sciamana essendo lei stessa in cerca della propria identità, in uno strano mondo in cui i vivi e i morti non si distinguono agevolmente (p. 87). “*Competere con le folli sacre di Delfi*” non rientra nei piani della giovane⁶¹¹ quanto invece recitare in Atene all’ombra di Dioniso, dove la finzione “*insegna*”, “*diverte*” e “*cura*” (p. 88; del resto, “*Gli attori sono figli degli sciamani*”: “*Os actores são filhos dos xamãs*”, *ibid.*). Il padre le ricorda però che i teatri non ingaggiano donne⁶¹²; e non servirebbe a lungo travestirsi da uomo, come ipotizza Manto⁶¹³. Entra Edipo; Tiresia lo

⁶⁰⁵ La circostanza non mi risulta altrove attestata.

⁶⁰⁶ Il motivo è diffuso in varie modalità nelle letterature classiche, dalle anelle auree di Efesto (Hom. *Il.* 18, 417 ss.) alla statua eburnea di Pigmalione (v. per es. Ov. *Met.* 10, 243 ss.) alle topiche similitudini romanzesche (per es. Petron. *Sat.* 126, 13-8; Ach. *Tat.* 3, 7, 2; 5, 11, 5; Apul. *Met.* 4, 32; Heliod. *Aeth.* 10, 9).

⁶⁰⁷ Laio e Crisippo si spostano a cavallo, mentre Apollodoro (*Bibl.* 3, 5, 5) e Igino (*Fab.* 85) parlano di un rapimento avvenuto a bordo di un carro nel contesto di una lezione di guida. Per un’interpretazione antropologica v. Bettini – Guidorizzi (in realtà Guidorizzi) 2004, p. 47 ss.

⁶⁰⁸ Luogo classico di seduzione: cfr. Mastromarco 1997, pp. 7-8 (alle fonti elencate dallo studioso si può aggiungere la *spelunca* di Enea e Didone in Verg. *Aen.* 4, 124 ss.).

⁶⁰⁹ Per l’irosa contrarietà di Era all’atto contro natura consumato da Laio a danno di Crisippo v. schol. ad Eur. *Phoen.* 1760, 1, che richiama Pisandro (= *F.Gr.Hist.* 16 F 10), e Dio Chrys. 11, 8. Apollod. *Bibl.* 3, 5, 8 (52) menziona Era in quanto mandante, senza focalizzare la causa.

⁶¹⁰ Rosa non manca di ricordare che Orfeo è a sua volta annoverato tra gli antesignani della pederastia (“*Esse bardo pederasta havia de entender a loucura de Laio*”: p. 84); per le fonti v. Bettini – Guidorizzi (in realtà Guidorizzi) 2004, pp. 194-5 nota 12.

⁶¹¹ Giustamente Carlson 2012, p. 34 rileva l’ironia dell’asserzione, accennando alla tradizione erudita che lega il personaggio all’oracolo delfico o a quello di Claro (cfr. schol. ad Ap. *Rh.* I, 308 sulla *Tebaide* e Diod. *Sic.* 4, 66, 5-6, dove però la figlia di Tiresia si chiama Dafne e diviene la Sibilla delfica). Il fantasma di Crisippo con ironia predittiva apostrofa Manto con il titolo di “*pitonisa*” (“*pitonessa*”), p. 98; a p. 112 però Tiresia negherà che la figlia sia destinata al ruolo di Sibilla. Per le fonti antiche in generale v. Eitrem, s.v. *Manto* in *RE* 14, 2 (1930), col. 1356 ss.

⁶¹² Ritorna nell’intervento di Tiresia il *Leitmotiv* del membro virile (p. 89).

accoglie affettuosamente e permette a Giocasta di abbracciarlo a sua volta, senza che quello percepisca subito la presenza del fantasma⁶¹⁴. Edipo giustifica l'autoaccecamento come mezzo per concentrarsi sul suo vuoto interiore di contaminatore di Tebe⁶¹⁵. L'ex sovrano è ossessionato da un'immagine onirica: si vede sventrare con "piacere" ("prazer") un uomo estraneo, come si fa con le partorienti quando si tratta di salvare almeno il nascituro; lo scontro è imposto dalla "legge dei maschi solitari" ("A voz da raiva é superior à da razão": p. 93⁶¹⁶). Appare inopinatamente il fantasma di Crisippo a sconfessare Edipo, pretendendo che Tiresia gli presti l'energia corporea per potersi palesare; ma lo sciamano si rifiuta di fungere da pietra di Magnesia⁶¹⁷, giacché lo sforzo richiesto riuscirebbe fatale al proprio fisico debilitato. Desiderando comunque ascoltare il giovane, Edipo gli suggerisce di servirsi di Manto; mentre Tiresia e Giocasta lo ostacolano, Crisippo chiama la giovane, "bella come la stella Sirio", che lui usa visitare in sogno (in contesto erotico, a quanto sembra). Manto collaborerà con quello spirito, senza curarsi degli avvertimenti del padre, per il quale è opportuno che certe cose restino ignote (tanto più che il fantasma di Crisippo per volontà divina non è autonomo come quello di Giocasta: p. 99)⁶¹⁸. Finalmente il giovane può dialogare con Edipo; gli rivela di essere lui il testimone del delitto: una divinità – presumibilmente Afrodite – gli aveva restituito la corporeità nel momento in cui lui aveva pensato a Laio in termini nuovi, rimpiangendo di non avere corrisposto alle effusioni del re⁶¹⁹. Laio intanto durante il viaggio era tormentato dalla doppia perdita del figlio Edipo e di Crisippo, somaticamente ipostatizzata nelle fattezze del secondo. A questo punto il fantasma di Laio, a sua volta vanamente contrastato da Giocasta, si incorpora in Tiresia e dopo un abboccamento con Crisippo sulla materializzazione di lui sul carro lo abbraccia, venendone ricambiato (p. 105). È ora Edipo a evocare la storia, in termini sofoclei fino all'inaudita e per lui ripugnante scena di due uomini "attorcigliati come serpenti" (pp. 106-7) presso il fatale crocicchio, uno dei quali avrebbe potuto essere il figlio dell'altro. Adiratosi per lo spettacolo⁶²⁰, Edipo sfidò il più anziano; l'altro invece svanì. Il fantasma di Laio narra la lontana apparizione di Crisippo nei termini del ritorno di un figlio da tanto tempo abbandonato; enuncia poi il principio della rivalità strutturale che ogni padre avverte nei confronti del figlio, prima che essa si sviluppi nel senso inverso⁶²¹. Edipo, incollerito, bolla il padre come "perverso incestuoso" (p. 108)⁶²². Benché Tiresia si sia accasciato per lo sforzo eccessivo e Manto per soccorrerlo abbia troncato la mediazione con il fantasma, Crisippo

⁶¹³ Forse l'autore ha in mente l'episodio famoso del travisamento di Callipatera, a lei necessario per accedere ai giochi olimpici (v. per es. Paus. 5, 6, 7).

⁶¹⁴ A Edipo che ormai ha avvertito la stretta aliena (p. 92) Tiresia spiega che si tratta di una morta che gli è assai affezionata ma che lui non ha mai conosciuto.

⁶¹⁵ Il bisogno di giustificare la tradizione emerge ovunque nel dramma di Rosa, non a caso *mitocritico*. Quanto all'interpretazione autoriale dell'automutilazione di Edipo, v. Rosa 2003, p. 125, che parla di *un atto letterale di castrazione simbolica*; sul tema v. Paduano 1994, pp. 121-2; Bettini – Guidorizzi (in realtà Guidorizzi) 2004, pp. 124-5; Fusillo 2007, pp. 98 e 202-3 nota 177. Un accenno anche in Rosa 2003, p. 125.

⁶¹⁶ Forse una remota eco di Eur. *Med.*, episodio V, 1079-80.

⁶¹⁷ Una sapida allusione allo *Ione* platonico (533 D-E), mi pare, dove è appunto questione di divina ispirazione e di teatro. Invece il gioco scenico tra uno spirito che vorrebbe usare un corpo vivo e il *medium* recalcitrante dipende dalla cultura popolare legata a un fortunatissimo film di Jerry Zucker: "Ghost" (1990); il sincretismo di Rosa è quanto mai inclusivo (il modulo si ripete nella sequenza su Crisippo e Laio).

⁶¹⁸ La circostanza autorizza a imputare l'occultamento del dramma a una deliberata censura divina.

⁶¹⁹ Il manto purpureo di favorito del re che avrebbe indossato alla corte di Tebe richiama forse il *flammeum* di Sporo, amasio di Nerone (v. Svet. *Ner.* 28).

⁶²⁰ L'omofobia incongrua di Edipo insinua come movente recondito del delitto la gelosia. Se così fosse, si configurerebbe un processo convergente con quello dell'eroticismo onirico pasoliniano, che coinvolgeva le figure del padre e del fratello (v. Fusillo 2007, p. 67).

⁶²¹ Nel complesso di Laio si scorgono tangenze con la rielaborazione edipica di Pasolini in *Affabulazione* (1966), citato del resto da Rosa 2003, p. 139 ss., oltre che nel già menzionato "Edipo re" (cfr. Paduano 1994, pp. 204-16; Fusillo 2007, p. 41 ss.).

⁶²² Rosa attua una conflazione di motivi ricavati dagli scolii a Sofocle (cfr. p. 141): Crisippo suicida subito dopo lo stupro (v. schol. ad Eur. *Phoen.* 1760, 3) oppure oggetto di una disputa passionale tra il rapitore Laio ed Edipo, che nel frangente uccide il padre (schol. ad Eur. *Phoen.* 26 e 60).

prosegue sfidando Edipo a trovare la spiegazione di tutto in sé stesso, in base al fatto che la vita è molteplice e non già unica (come pretenderanno i monoteisti facendo scorrere sangue: p. 110). Giocasta sembra voler riportare ordine nella concatenazione degli eventi; prima che Crisippo esca di scena meditando, la regina dichiara di essersi data la morte forse non per avere sposato Edipo, bensì per il rimorso di avere attentato alla sua vita. Edipo vorrebbe ascoltare ancora il padre, ma Tiresia lo informa che Laio si è avviato all'Ade. Lo sciamano, placata la collera maledicente di Manto verso Laio che ha fiaccato mortalmente il padre, perde i sensi. Giocasta, mentre aiuta lo spirito di Tiresia a muovere i primi passi nella nuova condizione⁶²³, invita Manto a non stupirsi se del corpo del padre resterà in un momento solo polvere, data l'età avanzatissima⁶²⁴. Con voce ancora troppo fioca e perciò amplificata da Giocasta, Tiresia chiede alla figlia di partire per Lesbo, dove potrà coronare la sua vocazione di attrice e trovare l'armonia sul palco tra i riti di Dioniso. Manto, emozionata, corre ad abbracciare il fantasma del padre e si congeda da Giocasta; questa bacia per l'ultima volta Edipo ("Adeus meu filho, amor terrível que o frio do Hades não consome": p. 115), prima di uscire di scena con Tiresia. Edipo, che ha indovinato con la conferma di Manto l'identità di quel fantasma, saluta a sua volta Giocasta: "Adeus minha rainha! Até ao dia em que a morte nos encontre!" (*ibid.*). Manto accompagna Edipo alla locanda in cui alloggia Antigone; l'indomani si imbarcherà per Lesbo (p. 116).

Come si vede, nella virtuosistica riscrittura di Rosa il tema del delitto e quello dell'incesto⁶²⁵ si intersecano con quello della pederastia nel medesimo episodio della fatale *encruzilhada* (con implicita metaforizzazione della topografia), contro la dualità della struttura sofoclea (dove però la materia incestuosa è secondaria o comunque meno rilevata: cfr. Paduano 1994, p. 58 ss.; Fusillo 2007, pp. 88-9), per giunta inglobando il tema moderno del complesso di Laio. Nonostante l'impegno esaustivo, il dramma presenta ammorsature per ulteriori sviluppi⁶²⁶; si può parlare però di un finale indefinitamente aperto, come vuole Carlson in relazione all'evocazione di Lesbo (p. 42)? Uno scioglimento siffatto, in quanto esito di una radicale risistemazione della materia, a mio avviso si esporrebbe al rischio dell'insignificanza; lo stesso prefatore, del resto, non esita a formulare più ipotesi interpretative (pp. 41-42). Personalmente ritengo che la vocazione eccentrica e la scelta di Manto sul piano dell'arte veicolino un'istanza di diversità su quello dell'identità sessuale, in senso più rivendicativo che pluralistico (Lesbo è pur sempre connotata). In sede di bilancio estetico, inoltre, ci si potrebbe chiedere in che misura l'effetto trasformativo del dramma riscontrato da Carlson (p. 42) presupponga da parte del pubblico l'adozione di un'ottica idiosincratica.

La postfazione (= Rosa 2012), ricca di suggestioni consentanee al clima finzionale del dramma⁶²⁷, si dimostra fondamentale per sondare il retroterra compositivo del dramma. Con la scorta di Hillman, Rosa considera impossibile osservare il dramma di Edipo prescindendo dalla nevrosi familiare freudiana (p.

⁶²³ Anche la ricomposizione immediata del personaggio dalla vita alla morte ricorda l'immaginario di "Ghost" (v. *supra* la nota 617).

⁶²⁴ Altro richiamo alla cultura popolare: il dileguamento della salma di Yoda in "Il ritorno dello Jedi" di Richard Marquand (1983).

⁶²⁵ A conoscenza di Carlson (p. 28), tra le versioni precedenti della saga edipica solo la riscrittura dell'egiziano Tawfiq al-Hakim (*al-Malik Udib* del 1949, su cui v. Paduano 1994, pp. 186-22) assume un atteggiamento *meno condannatorio* verso l'unione incestuosa di Edipo e Giocasta; io aggiungerei senz'altro almeno quello di Renzo Rosso, *Edipo*, G Edizioni, Roma 1992, Atto II, Scena 5. Già l'Edipo di Gide, peraltro, sconcertava Creonte affermando: "Si mes fils sont aussi mes frères, je ne les aimerai que mieux" (André Gide, *Œdipe*, Gallimard, Paris, 1931, Atto III, p. 102).

⁶²⁶ Si pensi per es. alla svolta artistica di Manto, affine a quella che H. Bauchau immagina per Antigone – e per Edipo – nel romanzo *Œdipe sur la route*, 1990: cfr. *supra* la nota 313.

⁶²⁷ Per es., il Sofocle di Plat. *Resp.* I 329 c-d lamenterebbe ironicamente l'impotenza sessuale causata dall'invecchiamento e dunque verrebbe ormai abbandonato ad Ade da Dioniso, così come il suo Edipo avrebbe espulso Dioniso da sé in una *hybris* autoflagellante (p. 125).

128)⁶²⁸, vale a dire senza una teoria – essa stessa *poiesis* e mito – gnoseologicamente superiore alla Storia (come la Poesia, appunto, in Arist. *Poet.* 8, 1451 a, 37 ss.). Tuttavia, l'autore iscrive la propria opera mitocritica non tanto nella “*turbolenza notturna e indifferenziatrice di Dioniso*”, quanto nel segno di Ermes / Toth, divinità “*esegeta, alata, diplomatica, mercatrice e anche ciarlatana*”; quella “*che cristallizza in forma scritta la fugacità effimera dei discorsi e l'impermanenza della memoria*” (p. 133)⁶²⁹. Al patrono del Coro satiresco (Ermes è amico del *saggio ed ebbro* Sileno)⁶³⁰ Rosa riconduce anche il carattere ludico della mimesi contemporanea (p. 134), conformemente alla natura profana e perciò intrinsecamente parodica del rito teatrale e alla funzione psicopompica necessaria a un esperimento che congiunge vivi e morti⁶³¹. Con la sua ambivalenza il “*dramma ermesiano*” (*ibid.*) si sottrae sia alla disperazione tragica sia all'esaltazione epica, per generare più opportunamente “*le endorfine dell'intuizione gnostica*” (p. 135). Resta il fatto, d'altra parte, che quale nume tutelare del teatro in *Um Édipo* si conferma espressamente quel Dioniso nella sfera del quale si proietta il futuro di Manto. La problematica circostanza prova quantomeno che l'ideale itinerario del personaggio non si sovrappone necessariamente a quello dell'autore.

Quanto alle fonti, oltre a quelle anticipate dalle epigrafi⁶³² Rosa cita Jean Cocteau (*La Machine infernale*, 1934), Bernardo Santareno (*António Marinheiro – O Édipo da Alfama*, 1960)⁶³³ e Pier Paolo Pasolini (*Affabulazione*, 1966); ma esiste anche un versante accademico dell'ispirazione: quello dello scolio ad Eur. *Phoen.* 1760 – noto a Rosa grazie a Maria do Céu Fialho (p. 140) –, secondo il quale Era attraverso la Sfinge avrebbe punito Tebe per non avere reagito al ratto di Crisippo, morto poi suicida, da parte del proto-pederasta⁶³⁴; l'abbrivio creativo invece sarebbe stato duplice: *la singolarità mitica di Tiresia* e *il mistero umano di Giocasta impiccata* (p. 138).

II.18 Edmundo de Novaes Gomes, *Jocasta Tirana*, Prefeitura Municipal de Porto Alegre – Secretaria Municipal Da Cultura, Porto Alegre 2004

(http://lproweb.procempa.com.br/pmpa/prefpoa/dramaturgia/usu_doc/jocasta_tirana.pdf)

(<http://www.yumpu.com/pt/document/view/12781609/jocasta-tirana-procempa>)

<ultimo accesso: 5 settembre 2017 per entrambi i siti >

⁶²⁸ Una posizione affine a quella di Paduano 1994, p. 14 ss. Analogamente, per il drammaturgo portoghese è impossibile vedere Dioniso sprovvisto della maschera nietzscheana (p. 128).

⁶²⁹ Riporto più ampiamente il passo in questione: “*Porém, a tutela mitocrítica da decifração não pertence à turbulência noturna e indiferenciadora de Dioniso; mas antes a um deus exegeta, alado, diplomata, mercador, e também charlatão, que reside no conceito de hermenêutica. Por isso, Um Édipo deve menos à tragicidade dionisiaco-apolínea, do que à especulação inventiva da comunicação hermesíaca (termo que forjo aqui por paralelismo analógico com dionisiaco)*” (p. 133).

⁶³⁰ Cfr. del resto Pozzoli 2004, p. 116: “*Ermes, dio della comunicazione, intermediario tra il mondo dei mortali e quello degli immortali, ha tutte le caratteristiche di una divinità 'satiresca'*”.

⁶³¹ Rosa esclude recisamente, comunque, che il proprio dramma sia concepibile come “*exercício de estilo revivalista*” (p. 137; mi chiedo se l'espressione demarchi un territorio rispetto ai tre lavori classicisti di Hélia Correia, tutti qualificati come *exercizi*).

⁶³² Con particolare enfasi per Hillman, dove l'autore trova la rivalutazione della *pulsione figlicida* nel quadro del complesso di Laio. Come si è già notato, tuttavia, nel dramma a esporre il neonato non è Laio, bensì Giocasta (“*Mas quando Édipo nasceu, o pavor dos oráculos tomou conta de nós todos, a ponto de eu abandonar o bebé que tanto desejava*”): p. 85). Il particolare non viene commentato.

⁶³³ È doveroso ricordare che, pur prescindendo dagli schemi antichi, i temi dell'omosessualità e dell'incesto si erano già intersecati in Santareno.

⁶³⁴ (1) ἰστορεῖ Πείσανδρος ὅτι κατὰ χόλον τῆς Ἥρας ἐπέμφθη ἡ Σφιγξ τοῖς Θεβαίοις ἀπὸ τῶν ἐσχάτων μερῶν τῆς Αἰθιοπίας, ὅτι τὸν Λάιον ἀσεβήσαντα εἰς τὸν παράνομον ἔρωτα τοῦ Χρυσίππου, ὃν ἤρπασεν ἀπὸ τῆς Πίσσης, οὐκ ἐτιμωρήσαντο. [...] (3) πρῶτος δὲ ὁ Λάιος τὸν ἀθέμιτον ἔρωτα τοῦτον ἔσχευ. ὁ δὲ Χρυσίππος ὑπὸ αἰσχύνῃς ἑαυτὸν διεχρήσατο τῷ ξίφει.

Con l'Atto unico *Jocasta Tirana*, Edmundo de Novaes Gomes (Minas Gerais, 1965), docente presso la *Pontificia Universidade Católica* di Minas Gerais, ha conquistato il secondo premio del *5º Concurso Nacional de Dramaturgia - Prêmio Carlos Carvalho*, 2004

Dramatis personae: Edipo (*Édipo*), Giocasta (*Jocasta*). Voci (*Vozes*).

All'ora di coricarsi, in una Tebe tormentata dalla pestilenza, Edipo palesa la propria preoccupazione, condivisa dalla figlia Antigone (fuori campo), per l'oracolo emanato circa la piaga della città, mentre Giocasta ostenta la propria incredulità in termini affini a Soph. *O.T.*, episodio II, 707 ss. ed episodio III, 945 ss.⁶³⁵ ma ancora più marcatamente empi, nel contesto di un approccio sessuale ironicamente tragico: ella protende il seno allo sposo per allattarlo (pp. 4-5; cfr. p. 18. Giocasta apostrofa Edipo con il vezzeggiativo "*filhinho*": "*figlietto*")⁶³⁶. L'oracolo alternativo da lei propugnato esalta, con penetrante intuizione degli eventi remoti e di quelli prossimi, la voluttà della trasgressione erotica e della vendetta.

“Mi ha detto (scil. la divinità) che dovevi poppare come se oggi fosse la tua ultima opportunità. Come se l'aurora stesse per sorgere cieca. Come se, domani, tuo padre si facesse vedere da queste parti e tu lo uccidessi. Tu lo torturassi nelle torture delle morti interminabili che solo i padri senza eredi, i padri disinteressati dei loro virgulti, possono meritare” (p. 5)⁶³⁷.

La regina lascia adito nelle proprie battute all'ironia tragica, per es. quando chiasticamente paragona il corrucciato consorte a un "*impiccato*" e definisce sé stessa "*cieca*", evidentemente di passione (p. 6). L'autorevolezza morale che Edipo accredita ad Antigone ingelosisce Giocasta, che non lesina stoccate sui rapporti troppo esclusivi tra padre e figlia (p. 7). Lo stesso Laio, del resto, era attratto contro natura dal fanciullo da lui rapito, per disperazione della moglie (p. 15 ss.)⁶³⁸. Giocasta, comunque, professa un credo edonistico che radicalizza la posizione dell'omologa sofoclea in *O.T.*, episodio III, 977-9: vivere ogni giorno come se fosse l'ultimo e ogni notte come se fosse la prima (p. 10). Il gioco amoroso, dopo l'amplesso, si trasforma in una sfida enigmistica: Giocasta propone indovinelli a Edipo che l'ha paragonata a una Sfinge (p. 13). Edipo risponde prontamente ai primi due, ma si arrende al terzo: "*Quem é que dá luz ao cego?*" ("*Chi dà luce al cieco?*"); la risposta, affatto arbitraria, è: "*A mãe do cego*" ("*La madre del cieco*": p. 15). I dialoghi vorticano attorno alla tremenda verità, intravista ma rigettata; attivando un classico meccanismo di negazione, Edipo per es. dichiara di non pensare nelle notti insonni che la donna accanto a lui in intimità possa essere sua madre e di non volerla stuprare, ma di desiderare veramente di uccidere il padre sfondandogli il cranio con il bastone, come fece con gli assalitori del crocicchio prima di approdare a Tebe. La dichiarazione impaurisce Giocasta, smarrita come Edipo riguardo alla propria identità (p. 24). Decisa a soffocare ogni angoscioso dubbio nell'estasi erotica e nell'ebbrezza dionisiaca (con la danza e il vino: pp. 25-8), Giocasta seduce Edipo esortandolo a non lasciar entrare nella camera la luce di Apollo.

⁶³⁵ A p. 23 l'autore recupera dallo stesso dialogo il celeberrimo passo sull'amplesso onirico con la madre (Soph. *O. T.*, episodio III, 980-3).

⁶³⁶ Cfr. *supra* Natália Correia (II.5), Scena 4.

⁶³⁷ "*Ele me disse que tu devias mamá-lo como se hoje fosse tua última oportunidade. Como se a aurora fosse nascer cega. Como se, amanhã, teu pai aparecesse por aqui e tu o matasses. Tu o torturasses nas torturas das mortes intermináveis que só os deserdeiros pais, os pais desinteressados de seus rebentos, podem merecer*".

⁶³⁸ La passione per Edipo si è accesa nella regina con il recupero della virtualità genitoriale: "*Tu me trouxeste de volta aquilo que nem sei se tive. Poder ser mãe novamente. Até de Antígona*" ("*Tu mi hai restituito ciò che non so neppure se ho mai avuto. Poder essere ancora madre. Persino di Antigone*": p. 17).

Successivamente incita Edipo a stuprarla *come ha sempre desiderato fare* (p. 28) e infine si rivela: “*La madre che volevi è questa che qui vedi*” (“*A mãe que querias é esta que aqui vê*”, *ibid.*); la luce di Apollo si avvicina, ma forse per abbagliare. Mentre il chiarore in effetti si fa accecante, si approssimano alla reggia i Tebani in cerca della propria identità; un enigma che questa volta Edipo non decifrerà, non conoscendo nemmeno sé stesso (p. 30).

Il dramma di Gomes espande con intelligenza, nonostante una troppo diffusa e compiaciuta scabrosità, la massima esistenziale suggerita da Giocasta a Edipo prima dell’irreparabile agnizione, in una cornice chiaramente mutuata da J. Cocteau, *La Machine infernale*, Atto III (*La nuit de nocces*), ma originalmente collocata la sera precedente la rivelazione “sofoclea”. Segnalo infine un curioso anacronismo: Giocasta ha imparato ad aspettare Edipo “*senza essere Penelope*” (p. 18).

II.19. PEDRO DE SENNA, *A tragédia de Ismene, princesa de Tebas*, Rio de Janeiro 2013 (ma già ultimato nel 2006⁶³⁹)

Dramatis personae: Ismene, Creonte, Tiresia (*Tirésias*), una Guardia (*Guarda*), un Generale tebano (*General tebano*); Coro di morti di Tebe (*Coro de mortos de Tebas*; la consistenza non è precisata). La tragedia si compone di un Prologo, una Parodo, sei Scene a cui sono intercalate sette Odi corali (in sostanza equivalenti a stasimi) e un Esodo.

Introducendo l’opera, Nuñez 2013 constata giustamente la relegazione storica di Ismene a personaggio secondario e ancillare, fatta eccezione per il monologo di Giannes Ritsos (*Ismene*, 1971)⁶⁴⁰; in effetti, è merito di Pedro de Senna⁶⁴¹ avere intuito che la collocazione umbratile del personaggio acquisiva dignità protagonista con la virata postmodernista della sensibilità e della cultura (cfr. Nuñez 2013, p. 5)⁶⁴². Tuttavia, come sostiene a ragione la studiosa, esplorare la virtuale trasvalutazione della figura mitica nella contemporaneità non è il solo obiettivo dell’autore: c’è anche l’intento, forse ancora più ambizioso, di “*dissigliare questioni subliminari e persino di difficile identificazione nel dramma sofocleo*”⁶⁴³ (Nuñez 2013, p. 7), al quale peraltro si affiancano altre fonti classiche e moderne (dai *Sette contro Tebe* di Eschilo a Chekov, secondo la prefatrice, *ibid.*).

All’originalità mitopoietica si aggiunge, a mio avviso, la qualità straordinaria della forma espressiva, che di fatto si compenetra inscindibilmente con il piano semantico: i versi liberi, franti e all’occorrenza atrofizzati fino al monosillabo, mai scanditi dall’interpunzione⁶⁴⁴ e dunque soggetti a feconde ambiguità⁶⁴⁵, conferiscono alla progressione drammatica un andamento meditativo od onirico, sospeso fra tragico e lirico.

⁶³⁹ Dopo avere conseguito il primo premio al concorso di esordienti “*Seleção Brasil em Cena 2006*” il dramma debutta il 5 dicembre 2007 presso il Teatro III del *Centro Cultural Banco do Brasil* di Rio de Janeiro, con la regia di Moacir Chaves.

⁶⁴⁰ “*Ismene jazeu ignorada, objeto de indiferença, incapaz de sugerir uma nova trama, fornecer algum sentido para suas ações ou despertar qualquer interesse para novas plateias do teatro sério ou paródico*” (p. 5).

⁶⁴¹ Pedro de Senna (Rio de Janeiro, 1975) è traduttore, attore, drammaturgo, regista e, dal 2012, docente di Teoria e pratica del teatro contemporaneo presso la Middlesex University di Londra (v. anche Nuñez 2013, p. 6).

⁶⁴² Spiega la studiosa, pp. 5-6: “*A vida em negativo, como significante ao qual não se agregou nenhum significado, traduz a patética insignificância, a imagem da nulidade absoluta que a promoveu à exata situação de protagonista da atualidade*”. Al recupero assiologico corrisponde una motivazione segnica: l’etimologia (< rad. ĩc: “*vigorosa*”, “*impetuosa*”) riscatta ora a buon diritto la paradossale difformità del nome dall’indole del personaggio classico, sotto l’egida nientemeno che di Edipo (Scena 6, p. 100; cfr. Nuñez 2013, p. 14).

⁶⁴³ “*Desselar questões subliminares e mesmo de difícil identificação na peça sofocliana*”.

⁶⁴⁴ L’autore si serve però di maiuscole che implicano la presenza di punti fermi.

⁶⁴⁵ Cfr. per es. la Guardia nella Scena 5, p. 80: “*Cheia de vida sua irmã morte / parecia ansiar por ela / uma morte heróica*” (“*piena di vita sua sorella morte / sembrava agognare per lei / una morte eroica*”). Il personaggio ha appena evocato l’interesse curioso ma non morboso di Ismene per i morti; se *Cheia de vida* si riferisce a Ismene e

L'azione presuppone l'esodo dell'*Antigone* sofoclea, di cui il dramma costituisce un *sequel*: davanti alla reggia tebana, in un clima di tempesta, Creonte recita il PROLOGO (pp. 21-3)⁶⁴⁶; inebetito dalle sciagure familiari e tormentato dai fantasmi del Coro⁶⁴⁷, egli non regge più la “*nave dello Stato*”⁶⁴⁸ (p. 21) in quanto è stato destituito dai suoi generali, che debbono fronteggiare l'incombente minaccia degli Epigoni⁶⁴⁹. Dialogando con muti fantasmi, Creonte rievoca la morte dei figli, dichiarandosi “*non tanto patriota*” (p. 22)⁶⁵⁰, e infine accenna su Tebe a una possibilità di salvezza riposta nelle mani della nipote superstite (p. 23). Il Coro intona una PARODO sui cari defunti e antitetiche visioni sul frangente e sull'esistenza (pp. 24-5. Visioni aporetiche e commenti sulle Scene saranno gli ingredienti delle Odi). Nella SCENA 1 Ismene, bisognosa di consigli (non di profezie: p. 27)⁶⁵¹, ha convocato Tiresia, fiaccato dall'età ed esausto anche moralmente dopo essere stato emarginato dai generali⁶⁵², il quale aspetta la fine di tutto con accenti nichilistici (cfr. Nuñez 2013, p. 11). Come nel caso della sorella, anche qui è in questione un editto (p. 28): i generali della città assediata premono su Ismene perché sposi il comandante di Argo (dovrebbe trattarsi di Alcmeone: cfr. per es. Apoll. *Bibl.* 3, 7, 2) e suggelli così la pace, con vantaggio di entrambe le parti. Tiresia, sempre ascoltato da Ismene, constata che lei sola tra i Labdacidi è stata risparmiata dalla maledizione; del resto, *ha sempre saputo quando fermarsi* (p. 26). La principessa è atterrita dal perpetuarsi della maledizione della stirpe nell'eventuale prole regale (p. 30; cfr. per es. SCENA 3, p. 52); nella Scena successiva inoltre la sua sensibilità moderna equiparerà il matrimonio coatto a uno stupro; anzi, a una profanazione del corpo analoga a quella di Tebe (v. per es. p. 39, la SCENA 3, pp. 45-6, 51 ecc.). Tiresia tuttavia non può interferire in una decisione che compete solo all'interrogante. Nella SCENA 2 Ismene discute delle condizioni di pace con il Generale; si trova in una situazione affine a quella di Giocasta obbligata a nuove nozze (p. 39; cfr. in soliloquio la SCENA 4, p. 63), ma lei non ha mai aspirato a diventare un'eroina⁶⁵³ e del resto è *dovere di un uomo difendere la sua città* (p. 38). La morte ventilata dalla principessa⁶⁵⁴ è secondo il Generale un'alternativa al matrimonio che però comporterebbe anche la fine della città (p. 39). Nella SCENA 3, p. 46 ss. Ismene trova conforto affettivo nello zio, che le chiede

non ad Antigone, perché *sua* incomincia per minuscola? *Morte* è complemento oggetto di *ansiar*, ma il nesso *irmã morte* è fortissimo, soprattutto se gli si aggancia *Cheia de vida*.

⁶⁴⁶ L'attacco è magistrale: “*Eu sei / quando se está morto e quando se vive*”; Creonte *sa* perché *ha appreso* (Soph. *Ant.*, esodo, 1272. L'incipitario *Eu sei* ritorna nell'*explicit*, p. 111). Tuttavia proprio l'ontologia e il valore del sapere saranno revocati in discussione nel corso del dramma, dalla prima dichiarazione della demenza del re detronizzato alle sconsolte esternazioni di Tiresia (si pensi al fatalismo che accomuna l'indovino al Generale alle pp. 32-3; Tiresia può pertanto sentenziare: “*Só os deuses têm a chave do futuro*”, p. 33; nella Scena 3, p. 56 Ismene enuncia a Creonte una massima inquietante: “*A dor ensina às mentes mais fortes fraqueza / rei*”; cfr. il soliloquio della Scena 4, p. 64). Un tema connesso è quello della libertà, che Ismene declina anche in senso femminista: “*Que liberdade temos / mulheres num mundo de homens / homens num mundo de deuses / eles nos tomam domam / prendem*” (Scena 3, p. 49; cfr. Scena 6, p. 88).

⁶⁴⁷ Dal Coro (Parodo, p. 24) e da Ismene (Scena 1, p. 29; Scena 4, p. 64; Scena 6, p. 89) è detto più volte “*pazzo*” (“*louco*”) o simili; lui stesso *teme di non avere la testa proprio a posto* (“*temo / não estar muito bem / da cabeça*”: p. 22); in un'allocuzione rivolta ad ascoltatori indefiniti (i generali al comando? I fantasmi? I lettori?), giunge a implorare rispetto: “*Per favore, non burlatevi di me / sono un vecchio sciocco e senile*”, p. 21 (“*Por favor não caçois de mim / sou um velho tolo e senil*”).

⁶⁴⁸ Il fortunatissimo motivo trova i riscontri più puntuali e significativi in Soph. *Ant.*, episodio I, 163-4, 190; episodio V, 994.

⁶⁴⁹ Si noti che nessuno dei nemici è individuato.

⁶⁵⁰ Cfr. la Scena 3, p. 50, dove Creonte rifiuta l'eroismo se esso esige la perdita di un figlio e si dice pronto a morire lui stesso (cfr. Eur. *Phoen.* episodio III, 915 ss., ma con accento affatto diverso).

⁶⁵¹ A p. 27 Ismene parla di una possibilità che il suo nome entri tra quelli dei grandi di Tebe e che lei ottenga vita eterna; dai dubbi angosciosi della donna si comprenderà che tale considerazione va intesa in senso ironico.

⁶⁵² Il Generale esprime sprezzante scetticismo verso l'arte di Tiresia quando lo definisce “*velho falastrão*” (“*vecchio cialtrone*”: p. 31; cfr. p. 32).

⁶⁵³ Nella Scena 3, p. 52 aggunderà che non ha mai aspirato alla corona; la risposta di Creonte (“*Nenhum homem de juízo quer ser rei / muita inquietude*”, *ibid.*) discende evidentemente da Soph. *O. T.*, episodio II, 583 ss. e Sen. *Oed.*

671 ss.

⁶⁵⁴ “*Não serei a puta da cidade / prefiro morrer*”: p. 39.

perdono delle morti di cui è responsabile; “Abbi pazienza / per favore / dimentica e perdona / sono vecchio e sciocco / loro sono tornati / io ho imparato sai”⁶⁵⁵ (cfr. ESODO, p. 108). Dalla conversazione con Creonte su Antigone scatta in Ismene la consapevolezza della superiore difficoltà del vivere rispetto al morire: Ismene (allo zio) – “Avresti dovuto uccidermi allora / mia sorella non si rassegnava / Perfino oggi non so / se lei volesse tutta la gloria per sé / o se cercasse magari di salvarmi / gloria a buon mercato quella / non ci credo che l’abbia fatto / sopravvivere è tanto più difficile” (p. 55)⁶⁵⁶. La rimemorazione di un passato familiare felice reca il perdono di Ismene: “Ti prendesti bene cura di me / caro zio / due volte mi hai arrestata / ma anche così / vigilavi su di me”⁶⁵⁷. Allo zio, anzi, Ismene chiede di non lasciarla sola con i suoi fantasmi; Creonte promette alla nipote di prendersi cura di lei come un tempo e di salvarla, facendosi carico lui di tutti i fantasmi. (SCENA 3, p. 58). Dopo il febbrile monologo di Ismene nella SCENA 4⁶⁵⁸, non potendo più attendere la decisione ufficiale della prigioniera, il Generale dispone che la Guardia spacci la notizia di una risposta positiva, così che nottetempo la popolazione possa abbandonare la città ormai indifendibile (SCENA 5, pp. 82-3); se tanti sono morti per Tebe, come obietta sobriamente la Guardia, per il Generale “il tempo dell’orgoglio ormai se ne è andato” (p. 84). Nella SCENA 6 Ismene informa Tiresia della decisione maturata pregando al tempio di Apollo (p. 87): accetta la proposta di matrimonio, ma ucciderà il figlio per stornare la maledizione, pur tra tanti dubbi (p. 90), o anche il marito (p. 94); suo figlio sarà il popolo. Entra però Creonte (*ibid.*) ad annunciare la fuga dei Tebani; contestualmente, chiede perdono dei propri errori anche a Tiresia e ne è soddisfatto (p. 97). Ora Creonte è di nuovo re, ma in una città deserta (pp. 97-8)⁶⁵⁹ che non potrà abbandonare perché abitata dai suoi morti e inesorabilmente legata a lui nella memoria (p. 98). E anche se *non sta molto bene di testa* (p. 99), enuncia una massima “revisionista” (e certamente allusiva ai tempi moderni): “Lo Stato è il re / Sì / se lo Stato è un deserto / La ragione è il dono più grande di dio all’uomo”⁶⁶⁰. Ismene si tormenta per la tardività della sua decisione (pp. 99-101); alla fine, però, opta ancora per la vita paziente; Tiresia la accompagnerà. Creonte recita anche l’ESODO, che offre quattro diverse versioni popolari della sorte di Ismene e Tiresia (pp. 109-10): l’indovino sarebbe morto in coincidenza con l’ingresso in Tebe del primo straniero; oppure entrambi sarebbero morti lottando eroicamente ma anche pateticamente contro gli invasori; Ismene si sarebbe uccisa per i sensi di colpa e di inadeguatezza; per altri, però, Ismene sarebbe viva, “anonima felice forse” (pp. 110); per Creonte, comunque, “Ogni morte è vana” (p. 110), “Ogni vita è vana” (p. 111)⁶⁶¹.

II.20. ARMANDO NASCIMENTO ROSA, *Antígona Gelada*⁶⁶², José Ribeiro Ferreira, Coimbra 2008

V. anche supra, II.17.

Dramatis personae: Mutantes Mortos (Fantasmas de soldados de Tebas 9); Polinices (irmão de Antígona, morto num atentado falhado contra Creonte); Antígona (militar de carreira em Tebas 9); Hémon (filho de Creonte e de Eurídice, performer no Sileno Bar); Creonte (Chefe maior da estação espacial Tebas 9, em Caronte); Ismena (irmã de Antígona, directora de informação e imagem); Jocasta 2 (clone de Jocasta,

⁶⁵⁵ “Tem paciência / por favor / esquece e perdoa / sou velho e tolo / eles voltaram eu aprendi sabes”.

⁶⁵⁶ “Devas ter-me matado então / minha irmã não aceitava / Até hoje não sei / se ela queria toda a glória para si / ou se queria me salvar talvez / glória barata aquela / não acredito que ela fez isso / sobreviver é tão mais difícil”.

⁶⁵⁷ “Cuidaste bem de mim / tio querido / duas vezes me prendeste / ainda assim / zelavas por mim”.

⁶⁵⁸ Apprendiamo qui che Giocasta è morta suicida sui corpi di Eteocle e Polinice: p. 66 (cfr. Eur. *Phoen.*, esodo, 1349 ss.)

⁶⁵⁹ È così recuperato con fine ironia l’insultante auspicio rivolto da Emone al padre in Soph. *Ant.*, episodio III, 739.

⁶⁶⁰ “O Estado é o rei / Sim / se o Estado é um deserto / A razão é o maior dom de deus ao homem”.

⁶⁶¹ “Toda morte é vã”, “Toda vida é vã”.

⁶⁶² Tradurrei con *Antigone Ghiacciata*, per conservare la punta di impertinenza del titolo portoghese. Si crea una simpatica risonanza con l’acrobazia pocillatoria di Emone, che forse non a caso chiude l’opera, come un camuffato sigillo autoriale.

técnica de hibernação humana); *Tirésias (engenheiro genético transexual, que já foi Eurídice)*; *Jocasta (mãe e ex-mulher de Édipo, antiga primeira dama de Tebas 9)*; *Crisipo (mutante, filho da Esfinge, companheiro de Jocasta)*; *Meteco (guarda do Instituto de Hibernação de Tebas 9)*; *Dois Guardas*⁶⁶³.

Questa volta non si tratta di risalire agli archetipi del mito, bensì di adattare la *fabula* tradizionale a un immaginario fantascientifico già canonizzato.

L'opera debuttò ufficialmente presso il *Teatro da Comuna* di Lisbona il giorno 11 dicembre 2008, con la regia di João Mota.

Nei due Atti di *Antígona Gelada*⁶⁶⁴ i personaggi, le azioni e le situazioni paradigmatici dell'antichità vengono isolati e riassortiti in combinazioni inedite e sovente eccentriche ed esasperate, secondo una prospettiva attualizzante che riduce il modello classico a dato aproblematico. Conformemente a tale ispirazione, la composizione mantiene una forte valenza metatestuale nel rinvio alla poetica della perpetua riproducibilità dell'oggetto (anche letterario), per es. attraverso la metafora della clonazione (qui si tratta di preservare il DNA di Polinice, non di inumarne la salma). Il canovaccio sofocleo, drasticamente rimaneggiato, si caratterizza sostanzialmente per due aspetti: l'ambientazione in un futuro distopico alla maniera di Philip K. Dick (omaggiato dallo stesso Rosa: "*Nota de Abertura*", p. 18 e citato nel testo come autore prediletto di *Giocasta 2*: p. 91)⁶⁶⁵ e l'amplificazione del tema erotico, specialmente in chiave incestuosa (Ismene, per es., è nel contempo amante del clone di *Giocasta* e dello zio *Creonte*, a sua volta già molestatore di *Antigone*; *Emone* e *Polinice* formano una coppia omosessuale; *Tiresia* è un ingegnere genetico transessuale ecc.), e del tema della tecnocrazia (dove la definizione di "*Antígona transgénica*" coniata per il dramma da Rosa: *Nota de Abertura*", p. 18 e Atto I, p. 27 per bocca di *Tiresia*).

Assai suggestiva la prima epigrafe (p. 20), dove una battuta dei Vecchi coreuti (*The Elders* "[...] *Oh, violence is in need of a miracle and gentleness is in need of a little wisdom*") tratta dall'*Antigone* brechtiana del 1948 risulta basata sulla versione di Friedrich Hölderlin del 1804 e a sua volta tradotta in inglese da Judith Malina nel 1966, a significare l'incessante stratificarsi della tradizione e la straniante deriva del senso.

SINOSSI

⁶⁶³ Mutanti morti (Fantasmi di soldati di Tebe 9); Polinice (fratello di *Antigone*, morto in un attentato fallito contro *Creonte*); *Antigone* (militare di carriera su Tebe 9); *Emone* (figlio di *Creonte* e di *Euridice*, performer del *Sileno Bar*); *Creonte* (Comandante in capo della stazione spaziale Tebe 9, su *Caronte*); *Ismene* (sorella di *Antigone*, direttrice di informazione e immagine); *Giocasta 2* (clone di *Giocasta*, tecnico di ibernazione umana); *Tiresia* (ingegnere genetico transessuale, già *Euridice*); *Giocasta* (madre ed ex moglie di *Edipo*, un tempo *first lady* di Tebe 9); *Crisippo* (mutante, figlio della *Sfinge*, compagno di *Giocasta*); *Meteco* (guardia dell'Istituto di Ibernazione di Tebe 9); due *Guardie*.

⁶⁶⁴ Il titolo si riferisce alla condanna all'ibernazione inflitta da *Creonte* ad *Antigone* nell'atmosfera plumbea (e mortuaria) di Tebe 9, stazione spaziale di *Caronte*, satellite di *Plutone*, pianeta declassato (cfr. Atto I, Scena 1, p. 27). Nella *Nota de Abertura*, p. 17 lo stesso Rosa dà risalto al particolare, che indubbiamente contribuisce a connotare lo spaesamento e la precarietà delle presunte certezze scientifiche.

⁶⁶⁵ Cfr. Atto II, p. 91: *Giocasta 2* – "*Como se os dois tivéssemos saído de uma história de Philip K. Dick*"; *Tiresia* – "*Nunca li nada dele, ou se li não me lembro*"; *Giocasta 2* – "*É o meu escritor favorito. Profetizou coisas que são hoje realidade. Criaturas assim como eu. Um clone que guarda o que todos esqueceram ou quiseram esquecer*". Particolarmente rilevante risulta il Dick di *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (1968), a cui è ispirato un capolavoro cinematografico di Ridley Scott: "*Blade Runner*" (1982). Secondo *Maria do Céu Fialho* (*Prefácio*, pp. 7-8), il mito di *Antigone* è proiettato da Rosa in una "*distopia del futuro*", giustamente individuando in *Aldous Huxley*, *Brave New World* (1932) e *George Orwell*, *Animal Farm* (1945) il correlato moderno della costruzione drammatica. Alle fonti letterarie e filmiche segnalate da *Fialho* (*Prefácio*, *passim*) aggiungerei la suggestione cinematografica di "*Atto di forza*" di *Paul Verhoeven* ("*Total Recall*", 1990, parimenti da Ph. K. Dick) per il tema dei mutanti e del loro "*bairro*" (p. 65); quanto a "*Blade Runner*", basti notare che la *Sfinge*, concepita per scopi militari, ha guidato un'insurrezione di mutanti impiegati nelle miniere (nel film le corrisponde il "*modello da combattimento*" *Roy Batty*) e che la memoria di *Giocasta 2* è frutto di innesti.

Tiresia pronuncia un prologo programmatico in chiave metateatrale, come si riscontra in alcune tragedie attiche e nelle commedia latina⁶⁶⁶ (pp. 27-8). Antigone, sedata da potenti droghe, è tormentata da incubi che concernono mutanti morti sotto la sua responsabilità. Polinice, ucciso dalle guardie di Creonte dopo un fallimentare attentato, costato la vita invece al fratello gemello (cfr. p. 65) Eteocle che difendeva lo zio, appare in sogno alla sorella perché gli presti aiuto⁶⁶⁷ diventando sua madre. Come riferisce ad Antigone in un dialogo inaudito, Emone, “vedovo” di Polinice (p. 37), aveva cercato di dissuadere il compagno dall’azione eroica (p. 39)⁶⁶⁸. Creonte, scampato all’attentato, tributa onori funebri al fido Eteocle (la salma sarà tumulata in Europa; ma qui sapidamente il nome designa il natio satellite di Saturno: p. 43); per Polinice decreta invece la disintegrazione genetica, prevenendo così qualunque tentativo di clonazione. Antigone però è decisa ad attuare il piano insufflatole da Polinice, nonostante lo scetticismo di Emone circa la possibilità di una reincarnazione anziché una replica distintamente individuata (qual è il clone di Giocasta con cui convive Ismene: p. 47). Antigone gli chiede di intercedere presso Tiresia, già Euridice, perché le fornisca il suo insostituibile supporto tecnico; si reca poi da Ismene, al momento concentrata in una sessione di sesso virtuale. Dal dialogo di Antigone con Giocasta 2 e poi con la stessa sorella si apprende che Edipo è in stato di ibernazione per sua volontà⁶⁶⁹ e che Ismene è anche amante dello zio

⁶⁶⁶ Vale la pena riportare integralmente il suo discorso: “*Esta história já foi contada muitas vezes. Mas nunca como hoje. É uma fábula que arranjei para me distrair da cegueira. A minha mãe pôs-me o nome de Tirésias porque nasci cego. Mas não sou adivinho. Ela era professora de línguas mortas. E adorava ler-me em voz alta os mitos gregos. Quando se cansava deles, alterava-os. Tudo se tornava imprevisível. Deixava-me sem fôlego. Aprendi com ela a fazer o mesmo. Não esperem aqui pelos enredos do costume. Estão bastante modificados. Sou engenheiro genético. Esta é uma Antígona transgênica. Gosto de fabricar monstros. Híbridos reconhecíveis. E o primeiro monstro em que apliquei as pesquisas fui eu mesmo. Enxertei células de mocho e de morcego nos meus olhos cegos, e agora detecto as coisas com a luz e o radar dos seres noturnos. Estamos em Caronte, a maior das luas de Plutão, planeta despromovido; o astro mais longínquo do sistema solar, também o mais frio e inóspito. Caronte está coberto de água gelada. Por isso se instalou aqui uma colônia humana. Os fundadores deram-lhe o nome de Tebas 9. Não deviam tê-lo feito. Isso despertou fantasmas antigos. Caronte e Plutão são nomes que chamam a morte. Nesta Tebas do espaço, regressam no futuro os rostos do passado. Creonte governa. Édipo está em hibernação, numa vida suspensa. Antígona dorme o primeiro sono desde a morte dos irmãos. Precisou de tomar comprimidos. Em Caronte os mortos povoam o sono dos vivos. Desejo-vos um bom espetáculo...*” (“*Questa storia è già stata raccontata molte volte. Ma mai come oggi. È una favola che ho rimediato per distrarmi dalla cecità. Mia madre mi impose il nome di Tiresia perché ero nato cieco. Ma non sono un indovino. Lei era professoressa di lingue morte. E adorava leggermi ad alta voce i miti greci. Quando se ne stancava, li alterava. Tutto diventava imprevedibile. Mi lasciava senza fiato. Ho imparato da lei a fare la stessa cosa. Non aspettatevi qui intrecci consueti. Risultano parecchio modificati. Sono ingegnere genetico. Questa è una Antigone transgenica. Mi piace fabbricare mostri. Ibridi riconoscibili. E il primo mostro a cui ho applicato le ricerche sono stato io stesso. Mi sono inserito cellule di gufo e di pipistrello negli occhi ciechi e adesso distinguo le cose con la luce e il radar degli esseri notturni. Siamo su Caronte, la più grande delle lune di Plutone, pianeta declassato; il corpo celeste più lontano dal sistema solare e anche il più freddo e inospitale. Caronte è ricoperto di acqua gelata. Per questo si è installata qui una colonia umana. I fondatori le diedero il nome di Tebe 9. Non avrebbero dovuto farlo. Ciò ha destato antichi fantasmi. Caronte e Plutone sono nomi che richiamano la morte. In questa Tebe dello spazio, ritornano nel futuro i volti del passato. Creonte governa. Edipo si trova in ibernazione, in una vita sospesa. Antigone dorme il primo sonno dalla morte dei fratelli. Ha avuto bisogno di prendere compresse. Su Caronte i morti popolano il sonno dei vivi. Vi auguro un buono spettacolo...*”).

⁶⁶⁷ Maliziosamente Rosa fa dire ad Antigone: “*Um morto que pede ajuda a um vivo. Conheço a situação, mas não me lembro de onde*” (p. 35), alludendo a precedenti illustri come W. Shakespeare (*Hamlet*, Atto I) e a J. Cocteau (*La Machine infernale*, Atto I: *Le Fantôme*).

⁶⁶⁸ Il dialogo è analogo al prologo dell’*Antigone* sofoclea. Polinice curiosamente non aveva informato Antigone del suo piano tirannicida perché non era sicuro della sua reazione, conoscendone l’attaccamento all’etica militare (p. 41). Quanto a Emone, l’omosessualità sembra qui motivare l’anerotismo della coppia immaginata da Sofocle.

⁶⁶⁹ Nemmeno Giocasta è morta: ridotta pressoché allo stato vegetativo dagli aguzzini di Creonte, ella vive “*abbracciata al suo Crisippo, nel quartiere dei mutanti*” (così Antigone, p. 61). Crisippo, violento figlio della Sfinge, alato e munito di zampe leonine, che vive sotto trattamento farmacologico e incatenato alle colonne di casa sua, era

Creonte, oltre che del clone della madre; del resto, constatata giudiziosamente Ismene, la loro famiglia “è nata dall’incesto” e per loro “non v’è rimedio” (p. 53); a lei, inoltre, piace “fornicare con il potere” (p. 54)⁶⁷⁰. Quanto al piano trasgressivo di Antigone, Ismene non collaborerà, per l’assurdità delle speranze della sorella, per le ambizioni pubbliche che nutre in quanto direttrice della maggiore impresa mediatica di Tebe 9 e per avversione al fratello “terrorista” (p. 56). Antigone tuttavia ottiene segreto appoggio da parte di Giocasta 2, che da tecnico di ibernazione ha accesso alle spoglie di Polinice. Tiresia cerca di dissuadere Antigone per un motivo di cui non ricorda nulla, avendo subito un parziale lavaggio del cervello da parte di Creonte⁶⁷¹. Antigone visita Giocasta e Crisippo; quest’ultimo le rivela, con suo sconcerto, che Edipo non ha ucciso il padre, essendo nato dall’unione adulterina di lui, amasio dello sterile Laio, con Giocasta (p. 66); accortosi poi dell’incipiente trasformazione ferina dei piedi e delle scapole, il re ha preferito farsi ibernare; l’incesto ha funto da alibi mediatico (pp. 67-70)⁶⁷². Polinice stesso, trovandosi nelle medesime condizioni metamorfiche (come accadrà alla stessa Antigone), preferì consegnarsi a Creonte dopo il fratricidio. Emone intanto cerca inutilmente di convincere Ismene a intercedere presso Creonte. Turbata dalle rivelazioni di Crisippo, Antigone agogna riscontri precisi dal padre, ma è frenata da Giocasta 2, secondo la quale un scongelamento troppo rapido causerebbe cecità (p. 82); secondo il clone, inoltre, la testimonianza di Crisippo è totalmente falsa. Antigone riceve infine campioni del DNA di Polinice (p. 84).

ATTO II (pp. 87-131)

Antigone, provata da tante sorprese⁶⁷³, confessa a Emone il turbamento che investe la propria individualità (“*Ho paura di essere ciò che sono*”: p. 87⁶⁷⁴). Emone, intenerito, si offre di diventare il padre adottivo di Polinice redivivo; il rifiuto di Antigone però lo irrita e lo induce a credere che la donna si trincerò in una “*fobia affettiva*” tollerante solo del fratello (p. 88); Antigone replica infastidita che non ha bisogno del “*divano dell’analista*” (p. 89)⁶⁷⁵. Giocasta 2 visita Tiresia per rivelargli che ha scoperto di essere depositaria di informazioni affidatele dallo stesso ingegnere perché non fossero distrutte dal regime (si tratta tra l’altro di documenti incriminanti su Creonte); le ha scaricate su un *chip*. L’ingegnere commenta stupito: “*Il creatore ha custodito segreti nella sua creatura, segreti che lui stesso ignora. È un buon argomento per un thriller teologico*” (p. 92)⁶⁷⁶. Mentre verifica l’attendibilità delle asserzioni di Crisippo, Tiresia esamina l’utero di Antigone mediante ecografia, prima di affidarla al collega Chirone (*Quíron*)⁶⁷⁷,

già stato amante della regina (p. 63). La Sfinge invece è il risultato di un’ibridazione genetica patrocinata dal Ministero della Difesa al fine di generare un soldato ideale (p. 69); anche per questo motivo sovviene la cultura popolare, attraverso le vicende fumettistiche di *Hulk* e *Captain America* rinfrescate dal cinema; cfr. per es. “*Hulk*” (2003) di Ang Lee. La genealogia di Crisippo proposta da Rosa non mi risulta altrove attestata; la madre classica è una Ninfa, di nome Axioche o Danais: v. Erich Bethe, s. v. *Chrysippos* in RE 3, 2 (1899), col. 2499.

⁶⁷⁰ Ismene risulta qui la primogenita, come in Anouilh 1944 (p. 5: Ismene – “*Je suis l’aînée*”) e in Brecht 1948-51 (nel *Preludio* della sua *Antigone* la Seconda sorella, identificabile con Antigone per le generose intenzioni verso il fratello, dipende psicologicamente dalla Prima), ma contro la tradizione (v. per es. Eur. *Phoen.*, prologo, 57-8).

⁶⁷¹ L’oblio dunque è dovuto a cause meccaniche, non psicologiche come nel dramma edipico del 2003.

⁶⁷² Oltre allo scagionamento dal reato di parricidio, si noti la parziale derubricazione dell’altra imputazione classica, qui adombrata da una nuova e più clamorosa circostanza.

⁶⁷³ La tragicità del dramma, se pure è ammissibile in tale forma, consiste tutta negli *aprosdoketa* ansiogeni che si susseguono senza un termine certo, al di fuori di ogni paradigma di contenimento. Quando però Tiresia sentenzia: “*Tudo é possível acontecer em Tebas 9*”, ogni tensione si placa nell’euforia comica (p. 94). Nemmeno l’inquietante sentenza solipsistica pronunciata da Creonte (“*Vocês são a minha fantasia cerebral*”, p. 131) si può considerare autenticamente tragica, in quanto l’enunciato non è dimostrato sulla scena.

⁶⁷⁴ “*Sinto medo de ser o que sou*”.

⁶⁷⁵ Di nuovo maliziosamente Rosa formula, per bocca di Emone, l’etimologia da lui preferita del nome della protagonista: “*Por que é que negas a vida, como se fizesses eco do nome que te deram?*” (p. 89).

⁶⁷⁶ “*O criador guardou segredos na sua criatura, segredos que ele próprio desconhece. É um bom argumento para um thriller teológico*”.

⁶⁷⁷ Le competenze mediche di Chirone sono attestate sin da Hom. *Il.* 4, 218-9; 11, 830 ss.

non avendo il coraggio di esporre il referto. A Emone però confida che Antigone non può concepire, possedendo un “*utero infantile*”, pre-adolescenziale (p. 96)⁶⁷⁸. Il problema sarebbe facilmente risolvibile se non urgesse l’operazione di impianto per l’incarnazione dello spirito di Polinice⁶⁷⁹. Inoltre, gli esami confermano le parole di Crisippo. Antigone, non vista, ha intercettato la conversazione; come ha compreso Emone, esclusa dalla maternità ella diviene sensibile all’“*appello irresistibile*” della morte, cui soggiacque lo stesso Polinice per scongiurare la trasformazione del proprio corpo. Una volta sola, Antigone si denuncia in forma anonima alle autorità (p. 102); durante l’incontro con Creonte, dichiara mendacemente di essere incinta del clone di Polinice; lo zio la condanna pertanto all’ibernazione (la quale comunque non nuocerà né a lei né al presunto embrione: p. 107). Giocasta 2 attira Creonte in una trappola: con il pretesto di volergli svelare il retroscena della cospirazione, lo spingerà a compromettersi davanti alle telecamere nascoste di Ismene. Giocasta 2 sa che Creonte violentò Antigone quando era bambina, dopo averla ubriacata, e cancellò dalla memoria di Euridice (poi Tiresia) e Giocasta 1 le tracce del suo misfatto (p. 113). Creonte uccide Giocasta 2 con un veleno dall’effetto istantaneo, ma ormai Ismene ha registrato tutto. Rifiutando un farmaco preparatorio indispensabile, Antigone si vota alla morte; a Meteco spiega che percepisce ormai la futilità della vita: “*Sentire che ciascuno di noi è il passatempo futile di un dio folle, che se la ride a nostre spese*” (p. 119)⁶⁸⁰, sbottando in espressioni truculente e spietate contro la natura corporea dell’uomo; poi, registrato un messaggio di congedo in cui dichiara di cercare non la morte, ma la libertà, entra nel congelatore (p. 123). Nel corso di una conferenza stampa, Ismene si candida alla presidenza di Tebe 9 (accuse sarcastiche le giungeranno da Emone: pp. 126-7); si batterà perché i mutanti siano accettati. Le ultime parole di Creonte, apparentemente dettate da spirito di vendetta, denunciano la natura fattizia, derivata e indefinitamente riproducibile dei personaggi mitici (e allusivamente l’identità mitica di ogni essere umano):

“Siamo tutti imitazioni dozzinali di altri prima di noi. Ci sono già stati altri Tiresia e altre Antigoni, altre Ismeni e altri Creonti a vivere farse e tragedie simili alle nostre, in altri scenari e indumenti. La nostra vita non è originale. È una copia tardiva. Facciamo parte di un gioco programmato. Antigone muore sempre alla fine. Io ho bisogno che mi odino per essere Creonte. Tiresia è un saggio indeciso, che cambia sesso come si cambiano i calzini. Emone e Ismene, mi spiace dirlo, sono figure secondarie. Qualcuno inventa la nostra vita online e si diverte a giocare a palla con i nostri neuroni. Ci piacciono i giochi virtuali e non ci accorgiamo che siamo il gioco di altri che ci manipolano. Voi siete dei buzzurri. Prendete sul serio la finzione che interpretate” (p. 130)⁶⁸¹.

I temi salienti sono l’alienazione dell’uomo (e in generale della natura) nell’artificio, fino allo smarrimento dei confini tra creatore e creatura (cfr. *ibid.*, p. 9), il disincanto circa la controllabilità del destino umano e nel contempo la persistenza del modello tecnocratico (con risvolti frankensteiniani), il totalitarismo. Lo stile

⁶⁷⁸ Altra possibile declinazione etimologica del nome della protagonista, nel segno della sterilità.

⁶⁷⁹ La battuta che Emone pronuncia sulla caparbietà di Antigone tradisce la tetraggine della cronaca contemporanea: “*Mas esta faceta dogmática é para mim novidade. Parece uma fundamentalista*” (p. 97).

⁶⁸⁰ “*Sentir que cada um de nós é o passatempo fútil de um deus louco, que se ri à nossa custa*”.

⁶⁸¹ “*Somos todos imitações baratas de outra gente antes de nós. Já houve outros Tirésias e outras Antígonas, outras Ismenas e outros Creontes, a viverem farsas e tragédias parecidas com as nossas, noutros cenários e roupagens. A nossa vida não é original. É uma cópia tardia. Fazemos parte de um jogo programado. Antígona morre sempre no fim. Eu preciso que me odeiem para ser Creonte. Tirésias é um sábio indeciso, que muda de sexo como quem muda de peúgas. Hémon e Ismena, lamento dizê-lo, são figuras secundárias. Alguém inventa a nossa vida online e diverte-se a jogar à bola com os nossos neurónios. Gostamos de jogos virtuais e desconhecemos que somos o jogo de outros que nos manipulam. Vocês são uns parolos. Levam a sério a ficção que interpretam*”.

dissacrante, principalmente a causa della componente salace, neutralizza tuttavia le virtualità propriamente tragiche, corroborando di riflesso quelle comiche. La preservazione inedita di Edipo, Giocasta (1), Emone e addirittura Crisippo accanto a Ismene sembrerebbe aggettare verso un *sequel*, già propiziato dalle comuni aspettative in una manipolabilità tecnologica del reale più ardua di qualsivoglia fantasia degli antichi.

II.21. RODRIGO ESTRAMANHO DE ALMEIDA, *Maria das Almas (Adaptação livre da Antígona de Sófocles)*, B4 Editores, São Paulo 2014⁶⁸²

Il punto di vista dell'autore (v. *Nota introdutória*, p. 9) si colloca espressamente – e provocatoriamente – nella dinamica dei “*processi coloniali*”, ai fini di una (auto)costruzione operata attraverso l’appropriazione del passato. L’*esergo*, ricavato dal drammaturgo e poeta portoghese Gil Vicente (ca. 1465 – ca. 1536)⁶⁸³, sanziona l’intenzione etica, morale e forse anche spirituale della riscrittura, rimontando agli incunaboli della civiltà brasiliana, quasi a evocare la necessità di un ripensamento radicale dei suoi esiti attuali, specificamente in relazione alla dimensione politica (cfr. la *Nota introdutória*, p. 10: “*quase tudo é política*”). L’afflato autoriale si sostanzia nelle forme e nei modi espressivi della *literatura de cordel*, consentanea a un trattamento della materia dotta disinvolto fino all’impertinenza, a cominciare dalle coordinate spazio-temporali approssimative che trascolorano nel fiabesco (nel Prologo si accenna a una *ipotetica civiltà tropicale* che sarebbe esistita *tra Cinque e Seicento all'incirca*: p. 13). L’adattamento conserva tutti i personaggi sofoclei, pur sotto nomi diversi, senza introdurne altri: la protagonista, Maria Avis das Almas⁶⁸⁴ (p. 37), dà il titolo all’opera; la sorella conserva il nome antico: Ismene (*Ismênia*); il re, Don Creontino (*Dom Creontino*), è discendente di Sebastião I di Avis⁶⁸⁵ (nell’Atto II, p. 27 dal Coro viene apostrofato *Coronel*, secondo la denominazione dei latifondisti che la leggenda popolare contrapponeva ai *cangaceiros*); Emone diventa *Hermógenes*, Tiresia *João de Ifá* (*Ifá* in lingua yoruba e nel culto afrobrasiliiano è l’*oracolo*), Euridice *Joana*; restano anonimi la Guardia (*Guarda*) e il Messaggero (*Mensageiro*), mentre il Coro, rappresentato dal Corifeo (*Corifeu*), perde la denotazione sociale conferitagli da Sofocle. L’opera consta di un Prologo (*Prólogo*, p. 13), di tre Atti in versi e in prosa di estensione crescente (Atto I: pp. 16-23; Atto II: pp. 27-47; Atto III: pp. 50-78) e di un Epilogo (*Epílogo*, p. 79). I versi sono prevalentemente settenari variamente rimati o assonanzati; in prosa sono i due interventi del Narratore, nell’Atto III e nell’Epilogo. Le battute sono modulate in forma strofica e organizzate prevalentemente in distici, terzine e quartine, per lo più rispettando il criterio della corrispondenza binaria. L’intonazione *naïve* e vernacolare⁶⁸⁶, mirabilmente illustrata da tavole macabre dell’artista e sociologo Toni D’Agostinho (le ultime due ritraggono rispettivamente Estramanho e D’Agostinho con il tipico copricapo di *cangaceiro*), non compromette la varietà dei registri espressivi, la quale mentre dinamizza l’azione drammatica plasma con perfetta coerenza l’*ethos* di ciascun personaggio (un capolavoro è la

⁶⁸² Ringrazio vivamente il Prof. Estramanho de Almeida (docente presso la *Fundação Escola de Sociologia e Política* di São Paulo e ricercatore presso il *Núcleo de Estudos em Arte, Mídia e Política* della PUC-SP) per avermi cortesemente messo a disposizione il suo dramma e il Prof. Carlos Morais (Università di Aveiro) per avermi generosamente segnalato la pubblicazione in questione.

⁶⁸³ “*Vigiai-vos, pecadores*” ecc. (da *Auto da Barca do Inferno*, 1571).

⁶⁸⁴ Il cognome ricorda Jorge Andrade, *Pedreira das Almas* (v. *supra*, II.6.). Avis è il casato del sovrano portoghese Sebastião I (v. la nota seguente).

⁶⁸⁵ Nella *Nota introdutória*, p. 9 Don Creontino è immaginato come discendente del sovrano portoghese Sebastião I, detto *o Desejado* (il *Desiderato*) oppure *o Adormecido* (l’*Addormentato*), scomparso nel corso della disastrosa battaglia di Alcácer-Quibir (4 agosto 1578) e quindi divenuto figura messianica nella dottrina mistica denominata *sebastianismo*.

⁶⁸⁶ Per es., Maria a colloquio con Ismene depreca la “*Lei da puta que o pariu*” emanata dallo zio (p. 18). Gli avvoltoi sono qui i popolari *urubus* (p. 27); le Guardie che presidiano il cadavere di Polinice restano, dopo una tempesta notturna, “*prostrate come piante di caffè*” (p. 36). *Fariseu* è un insulto (pp. 31 e 71).

caratterizzazione della Guardia, personaggio frequentemente deputato all'esercizio del controcanto comico nelle riscritture sofoclee⁶⁸⁷).

Il Prologo procura all'azione un retroterra mitico e fanta-storico: un re soprannominato “*padre di nessun figlio*”⁶⁸⁸, essendo stato “*scacciato*” (“*expurgado*” allude alla condizione di capro espiatorio) dal Vecchio Mondo, avrebbe generato quattro figli (*Francisco, Felinto, Ismênia e Maria*); sarebbe poi morto in battaglia, *in una fase remota della civiltà cristiana* (p. 13). I figli, dopo lunga permanenza in Africa, sarebbero stati destinati “*in una grande flotta*” a una terra subequatoriale; nasce così nel cosiddetto “*paradiso terrestre*” il regno di Teobá (Tebe), all'insegna del sincretismo culturale (anche religioso, dato che si parla di “*dèi africani e cristiani*”: “*deuses africanos e cristãos*”)⁶⁸⁹. L'azione decorre dal momento in cui Felinto (Eteocle) si rifiuta di cedere il trono al fratello Francisco secondo il prestabilito criterio dell'alternanza a ogni lustro⁶⁹⁰. Il Coro interviene all'inizio dell'Atto I, prima dei personaggi (contro la convenzione classica), per informare della morte dei due fratelli e del diverso destino delle salme dei combattenti (p. 16). La vicenda segue all'ingrosso lo sviluppo del dramma sofocleo; sono riconoscibili persino gli stasimi, con aggiunte e soppressioni (i versi sono mediamente più brevi di quelli greci); la tecnica compositiva si attiene a due idee di fondo: la semplificazione strutturale e l'amplificazione. Durante l'interrogatorio a cui la sottopone Don Creontino, per es., Maria si dimostra ligia alla “*verità di Ifá*” (p. 39), contro il silenzio dell'eroina sofoclea sul prestigioso profeta di Tebe, mentre viene soppressa la sezione che indisponeva Goethe (episodio IV, 904-12)⁶⁹¹. Il celeberrimo verso del *συμφιλῆϊν* di Antigone (episodio II, 523) si dilata: “*Sono stata fatta per amare! E sono stata fatta per lottare!*” (Atto II, p. 42)⁶⁹²; un'altra *amplificatio* si genera nella battuta di Hermógenes corrispondente ad *Ant.*, episodio III, 739: “*Secondo il tuo discorso, / Si può solo governare / Una città deserta / O un mare senza brezze*”⁶⁹³ (Atto III, p. 57).

Subito dopo la sentenza di condanna spiccata da Don Creontino, entra in scena per convenzione avanguardistica anche un Narratore, non elencato tra le *dramatis personae*, al fine di evidenziare il ruolo significante, ma scomodo, che giocano la “*passione*” e il “*desiderio*” nella storia in questione (p. 63). Manca la dissonanza tra il lamento dell'eroina e il pronunciamento del Coro avvertito come canzonatorio dal personaggio sofocleo (episodio IV, 834-41); anzi, l'autore risalta la solidarietà affettiva attraverso la ripresa di Maria del termine “*pianto*” (“*pranto*”) appena pronunciato dal Coro (p. 66). Quando un Messaggero riferisce della morte del figlio minore di Creonte, Dom Martim (p. 73)⁶⁹⁴, secondo la previsione di João de Ifá (p. 72), Creontino si precipita fuori scena. Di nuovo colpito – al suo rientro con il

⁶⁸⁷ Non rinuncio a trascrivere la sua prima battuta (Atto II, pp. 29-30): “*Dom Creontino, meu Rei: / Vinha pra cá e vindo vim, / Parava com medo de mim / E da notícia que vim dar. / E pra cá, pela estrada, / Vinha pra cá e vindo vim Vinha pra cá e vindo vim, / Mas parava e pensava, / Parava com medo de mim / E da notícia que vim dar*”.

⁶⁸⁸ Il soprannome perifrastico sottende ovviamente l'incestuosità della relazione parentale.

⁶⁸⁹ Così si spiega come Maria possa appellarsi alla “*legge di Oxalá*” (un *orixá* identificato con Gesù nel culto afro-brasiliano: Atto I, p. 20; cfr. Atto II, p. 37 e p. 40, dove è menzionato dallo stesso Creontino) e nella sua battuta seguente (p. 21) invocare la “*Legge suprema di Cristo*”. Cfr. il Corifeo a p. 31 (“*orixá*”). Ambiguo invece il sacrificio di un gallo da parte di João (Atto III, p. 70): praticato in Grecia per es. nel culto di Esculapio, come nel finale celeberrimo del *Fedone* platonico (118 a 7-8), e comunissimo nel *candomblé* (p. 70).

⁶⁹⁰ Non ad anni alterni, come nella tradizione classica. La Camera dei Deputati brasiliana il 10 giugno 2015 fissò in cinque anni il mandato di tutte le cariche elettive; mi chiedo se un anno prima l'autore potesse sfruttare simbolicamente il disegno di legge. La carica militante del prologo mi sembra provata dal monito finale: “*Que sirva de lição*” (p. 13).

⁶⁹¹ Cfr. Eckermann 2008, p. 472 (28 marzo 1827).

⁶⁹² “*Fui feita para amar! / E fui feita pra lutar!*”.

⁶⁹³ “*Seguindo o que dissestes, / Só é possível governar / Uma cidade deserta / Ou um mar sem nenhum ar*”.

⁶⁹⁴ Dovrebbe corrispondere al Meneceo delle *Fenicie* euripidee, ripreso in Brecht nella sua *Antigone* (1948-1951) con il nome di Megareo in chiave di intrepido combattente (mentre Meneceo è il padre di Creonte, come in Soph. *Ant.*, parodo, 156): v. Ciani (a cura di –) 2000, p. 152 *et al.*

corpo di Hermógenes⁶⁹⁵ – dalla notizia del suicidio di Joana (p. 77)⁶⁹⁶, ammette pienamente le proprie responsabilità: “*Io sono proprio il colpevole / Di tutto...*”⁶⁹⁷ (p. 77; cfr. p. 78). La dimensione politica persiste nel finale (cfr. le pp. 78-9), dove Don Creontino chiede di essere condotto via perché non trascini con sé Tebe nella morte (p. 78), evidenziando una preoccupazione che trova riscontro nell’esodo dell’*Edipo* senecano (975 ss.), di contro alla dislocazione dall’ambito pubblico a quello privato che, pur secondo dinamiche diverse, caratterizza la tragedia sofoclea (in proposito v. Viansino 2007, 1993¹, p. 14 ss.; Paduano 1994, p. 78 ss). La desoggettivizzazione dell’Epilogo è assicurata dall’ultima esternazione del Narratore, per il quale il potere e la libertà si presuppongono reciprocamente come la vita e la morte (p. 79).

APPENDICE II a (nella pagina seguente)

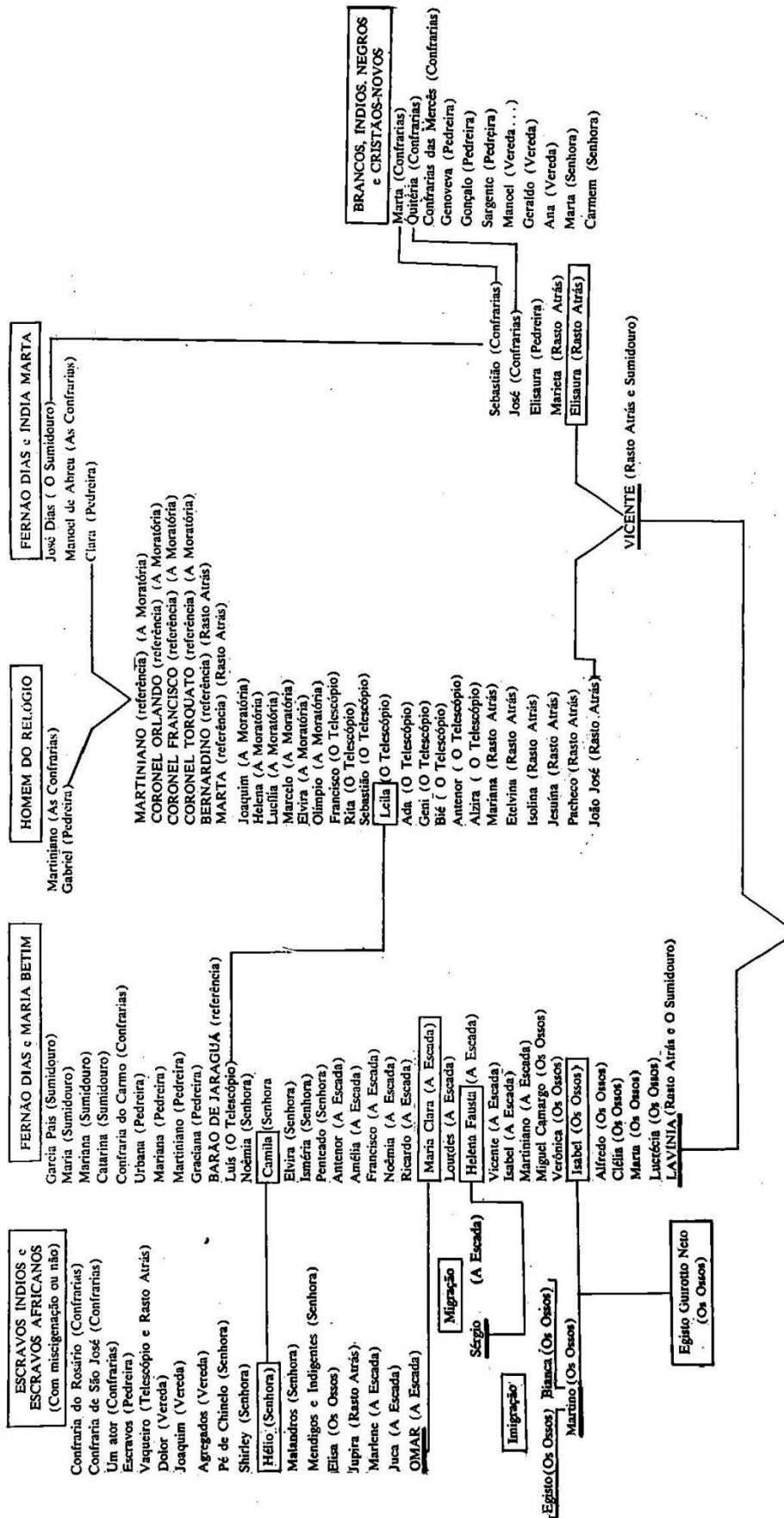
Panorama del Ciclo di Jorge Andrade (da *Marta, a Árvore e o Relógio*, Editora Perspectiva, São Paulo 1986², p. 595)

⁶⁹⁵ Nella grotta dove Maria si è impiccata, il giovane non si avventa contro il padre prima del suicidio (p. 75).

⁶⁹⁶ Semmai si chiede se abbia commesso errori nell’educazione, da lui curata, di Maria e Ismene (p. 43).

⁶⁹⁷ “*Eu sou mesmo o culpado / De tudo...*”.

PERSONAGEM DO CICLO



MARTINIANO (O menino com o rosto de cada um)

APPENDICE II b

Entrevista a Rodrigo Estramanho de Almeida su *Maria das Almas* (25 agosto 2017)⁶⁹⁸

a)

CUCCORO – Professor, o nome da protagonista visa a sugerir uma continuidade com outra Antígona brasileira, *Pedreira das Almas* de Jorge Andrade? Apesar da enorme diferença entre as peças, encontra-se nas duas a sensibilidade por uma civilização que vai se desenvolvendo de um passado colonial...

ESTRAMANHO DE ALMEIDA – Interessante sua comparação. Eu mesmo nunca tinha pensado nisso, de forma que não há de minha parte nenhuma pretensão de continuidade com a obra de Jorge Andrade; em todo caso essa afinidade que você elegeu é instigante.

CUCCORO – A forma expressiva adotada pelo Senhor é fruto de uma estratégia estilística entre outras possíveis, ou possui uma força peculiar em si?

ESTRAMANHO DE ALMEIDA – Ao adotar a redondilha a minha preocupação era emular uma forma antiga para tentar preservar algo do tempo em que a estória se passa. Em todo caso, evidentemente, os tempos se cruzam e ora ou outra aparece muito – creio – da minha leitura de poetas da língua portuguesa. A verve jocosa das canções de escárnio e mal-dizer, coisas assim... Algo dos modernistas. Algo de mim que não sei onde está... (Risos)

CUCCORO – O sincretismo religioso que de vez em quando assoma na peça veicula uma instância espiritual?

ESTRAMANHO DE ALMEIDA – Eu tinha, de fato, a preocupação de elaborar um plano sincrético, tributando à cultura africana parte da formação do reino de Teobá e por isso, naturalmente, o drama acaba por ter um subsolo espiritual que está o tempo todo se relacionando com a superfície política. A ideia era criar um plano de cultura política onde o elemento espiritual e religioso se misturasse não só no plano das entidades – santos e orixás – mas, também, com as possibilidades e impossibilidades da política e da 'realidade'.

CUCCORO – A componente política em *Maria das Almas* resulta muito mais presente que na tragédia de Sófocles, até no final, onde o autor grego enfoca a catástrofe familiar de Creonte. Mas para quais leitores principalmente a peça deveria servir de lição?

ESTRAMANHO DE ALMEIDA – A todos nós. O plebeu e o tirano... Como o narrador diz ao final.

CUCCORO – *Maria das Almas* já foi representada?

ESTRAMANHO DE ALMEIDA – Foi feita uma leitura dramática em certa ocasião. Nada público. Vontade de vê-la representada não falta.

CUCCORO – Na página 46 Maria pronuncia uma frase sobre Hermógenes (“*Hermógenes, tão querido*” etc.), que os filólogos modernos geralmente atribuem a Ismênia; qual edição da tragédia de Sófocles o Senhor utilizou? Pergunto só por curiosidade: é claro que cada autor tem todo o direito de modificar qualquer coisa.

⁶⁹⁸ Ringrazio vivamente l'autore per la preziosa opportunità che mi ha concesso. La traduzione italiana dell'intervista è mia.

ESTRAMANHO DE ALMEIDA – Utilizei várias edições brasileiras e em espanhol; mas me concentrei muito na tradução de Donald Schuller (Editora Lp&M; Brasil) e uma outra de Millor Fernandes (Editora Paz e Terra). A primeira tradução para segui-la; a segunda para saber o que não fazer (Risos).

CUCCORO – Na página 63 o Narrador diz: "*Amar não é, em definitivo, uma boa empreita: seja para os súditos, seja para os tiranos*". Isso significa de certa forma a impossibilidade de uma política cooperativa e solidária?

ESTRAMANHO DE ALMEIDA – Boa pergunta! Será que uma política cooperativa e solidária depende do amor? Acho que sim! Mas não do amor burguês típico, culpado – esse que busco anacronicamente desconstruir. Acho que o amor para uma política solidária não está preocupado com o poder como está o amor em geral.

CUCCORO – Seria correto enxergar em Dom Creontino um ícone do político sem escrúpulos e demais seguro de si em matéria ética?

ESTRAMANHO DE ALMEIDA – Não o vejo assim. Ele quer apenas cumprir a lei. Está, pois, seguindo a ética da sua convicção de que a lei serve para todos, inclusive sua sobrinha. Mas, claro, a peça tem essa ambiguidade. É tirania fazer cumprir a lei? Sim e não. Maria é heroína? Sim e não, pois ela por um motivo privado coloca em risco a paz pública. A crise entre o público e o privado é central na peça e cria essas ambiguidades éticas. Assim é a vida, não!?

b)

CUCCORO – Professore, il nome della protagonista mira a suggerire una continuità con un'altra Antigone brasiliana, *Pedreira das Almas* di Jorge Andrade? Nonostante l'enorme differenza tra i drammi, si trova in entrambi la sensibilità per una civiltà che si sta sviluppando da un passato coloniale...

ESTRAMANHO DE ALMEIDA – Interessante il suo confronto. Io stesso non vi avevo mai pensato, sicché non c'è da parte mia alcuna pretesa di continuità con l'opera di Jorge Andrade; in ogni caso questa affinità che Lei ha ravvisato è intrigante.

CUCCORO – La forma espressiva da Lei adottata è frutto di una strategia stilistica tra altre possibili, oppure possiede una forza peculiare di per sé?

ESTRAMANHO DE ALMEIDA Nell'adottare la *redondilha*⁶⁹⁹ la mia preoccupazione era quella di emulare una forma antica per tentare di preservare qualcosa del tempo in cui la storia si svolge. In ogni caso, evidentemente, i tempi si intersecano e talora appare parecchio, credo, della mia lettura di poeti di lingua portoghese. La verve giocosa delle canzoni di scherno e maldicenza, cose così... Qualcosa dei modernisti. Qualcosa di me che non so dove stia... (Ride).

CUCCORO Il sincretismo religioso che di tanto in tanto affiora nel dramma veicola un'istanza spirituale?

ESTRAMANHO DE ALMEIDA In effetti, io avevo la preoccupazione di elaborare un piano sincretico, attribuendo alla cultura africana parte della formazione del regno di Teobá e perciò, naturalmente, il dramma finisce per avere un sottosuolo spirituale che si correla continuamente con la superficie politica. L'idea era creare un piano di cultura politica in cui l'elemento spirituale e religioso si mescolasse non solo

⁶⁹⁹ Verso di cinque o sette sillabe (rispettivamente, *redondilha menor* e *maior*) adattato a contenuti giocosi; nel Cinquecento fu praticato anche dal principe dei poeti portoghesi: Luís Vaz de Camões (n.d.r.).

sul piano delle entità – santi e orixás – ma anche con le possibilità e impossibilità della politica e della “realtà”.

CUCCORO – La componente politica in *Maria das Almas* risulta molto più presente che nella tragedia di Sofocle, anche nel finale, dove l'autore greco focalizza la catastrofe familiare di Creonte. Ma per quali lettori principalmente il dramma dovrebbe servire di lezione?

ESTRAMANHO DE ALMEIDA A tutti noi. Il plebeo e il tiranno... Come il narratore dice nel finale.

CUCCORO – *Maria das Almas* è già stata rappresentata?

ESTRAMANHO DE ALMEIDA – È stata fatta una lettura drammatica in una certa occasione. Niente pubblico. La volontà di vederla rappresentata non manca.

CUCCORO – A 46 Maria pronuncia una frase su Hermógenes (“*Hermógenes, tão querido*” ecc.) che i filologi moderni generalmente attribuiscono a Ismene (si tratta di *Soph. Ant. 572*, n.d.r.); quale edizione della tragedia di Sofocle ha utilizzato? Lo chiedo solo per curiosità: è chiaro che ogni autore ha tutto il diritto di modificare qualsiasi cosa.

ESTRAMANHO DE ALMEIDA – Ho utilizzato varie edizioni brasiliane e in spagnolo; ma mi sono concentrato molto sulla traduzione di Donaldo Schuller (Editore Lp&M; Brasil) e un'altra di Millor Fernandes (Editore Paz e Terra). La prima traduzione per seguirla; la seconda, per sapere che cosa non fare (Ride).

CUCCORO – Alla pagina 63 il Narratore dice: “*Amare non è, in definitiva, un buon affare: sia per i sudditi, sia per i tiranni*”. Questo significa in un certo modo l'impossibilità di una politica cooperativa e solidale?

ESTRAMANHO DE ALMEIDA – Bella domanda! Non sarà che una politica cooperativa e solidale dipenda dall'amore? Credo di sì! Ma non dal tipico amore borghese, colpevole – questo che cerco anacronisticamente di decostruire. Credo che l'amore per una politica solidale non si preoccupi del potere come l'amore in generale.

CUCCORO – Sarebbe corretto scorgere in Don Creontino un'icona del politico senza scrupoli e troppo sicuro di sé in materia etica?

ESTRAMANHO DE ALMEIDA Non lo vedo così. Egli vuole appena ottemperare alla legge. Dunque segue l'etica della sua convinzione che la legge serva per tutti, compresa sua nipote. Ma, è chiaro, nel dramma c'è questa ambiguità. È tirannia far rispettare le leggi? Sì e no. Maria è un'eroina? Sì e no, poiché lei per un motivo privato mette a repentaglio la pace pubblica. La crisi tra il pubblico e il privato è centrale nel dramma e crea queste ambiguità etiche. Così è la vita, no!?

III. CICLO TROIANO (22 opere)

Portogallo

Fernando Amado	<i>A Caixa de Pandora</i>	1947	
Augusto Abelaira	<i>O Nariz de Cleópatra</i>	1961	
Ruben A.	<i>O fim de Orestes</i>	1963	
David Mourão-Ferreira	<i>O Irmão</i>	1965	
João de Castro Osório	<i>Trilogia de Tróia (Helena, Aquiles, Apoteose)</i>	Prima del novembre 1970	Edizione postuma (1999). Cfr. il ciclo tebano.
António Aragão	<i>Desastre Nu</i>	1981	
Fiama Hasse Pais Brandão	<i>Ensaio Mortal</i>	1988	
Fonseca Lobo	<i>As mulheres de Tróia</i>	1989	Cfr. il ciclo tebano.
João Padrão	<i>Ítaca</i>	1989	
João Padrão	<i>Pessoa(s) etc.</i>	1989	
Norberto Ávila	<i>O marido ausente</i>	1997	
Paulo José Miranda	<i>O Corpo de Helena</i>	1998	
Hélia Correia	<i>O Rancor – Exercício sobre Helena</i>	2000	Cfr. il ciclo argonautico e il ciclo tebano.
Rui Sousa	<i>Guerra de Tróia - A Vitória dos Espectros</i>	2002	
José Tolentino Mendonça	<i>Perdoar Helena</i>	2005	
Jaime Rocha	<i>Agamemnon – A Herança das Sombras</i>	2011	
Jaime Rocha	<i>Filoctetes – A Condição do Guerreiro</i>	2011	
Tiago Rodrigues	<i>Ifigénia – Agamémnon – Electra</i>	2015	

Brasile

Carlos Henrique Escobar	<i>Ramon, o Filoteto Americano</i>	1977	L'opera risale al 1975. Cfr. il ciclo argonautico e il ciclo tebano.
Carlos Henrique Escobar	<i>Ana Clitemnestra</i>	1986	Cfr. il ciclo argonautico e il ciclo tebano.
Ivo Bender	<i>Trilogia perversa 1826-1941</i>	1988	
Schnoor, Fernanda – Wotzik, Eduardo	<i>Tróia</i>	1994	

OSSERVAZIONI

Non ho incluso Anabela Mendes, *Uma conversa sobre Ifigénia na ausência do Senhor Goethe e do Senhor Berg*, dramma pubblicato in *Runa*. n 1, 1984, pp. 83-88, in quanto verte su *Iphigenie auf Tauris* (1787) di J. W. Goethe, senza diretti richiami alla letteratura greca e latina.

III.1. Fernando Amado, *A Caixa de Pandora. Capricho teatral em 1 acto*, Institut d'Etudes Ibériques et Ibéro-Américaines Bordeaux, Lisboa 1947 (pp. non numerate)

Il vasto Atto unico è dedicato al pittore António Dacosta e al poeta Rui Cinatti, il primo scenografo e costumista, il secondo interprete di Arlecchino nella prima rappresentazione avvenuta al *Teatro do Ginásio* di Lisbona la sera del 16 giugno 1946 (la regia in quell'occasione fu curata dall'autore, impegnato anche come attore nel ruolo di sé stesso). Ecco le *Dramatis personae*: Clitemnestra (*Clitemnestra*), Cenerentola (*Gata Borracheira*), Mofina⁷⁰⁰ (*Mofina*), Desdemona (*Desdemona*), Tamerlano (*Tamerlão*), Arlecchino (*Arlequim*), Don Giovanni (*D. João*), P. B. Shelley (*Shelley*), Pulcinella (*Polichinelo*), il Pubblico (*o Público*), l'Autore (*o Autor*), il Critico (*o Crítico*), l'Impresario (*o Empresário*). Già dal prospetto emerge la promiscuità contaminatoria di estro carnevalesco che caratterizza l'opera⁷⁰¹, in concomitanza con la carica metateatrale dell'impianto⁷⁰². Il testo è stampato in pagine non numerate e disposto su due colonne asimmetriche: quella di destra, più ampia, riporta tutte le didascalie tecniche e le battute (quanto di norma costituisce un dramma nel suo versante scrittoriale), mentre quella di sinistra funge fondamentalmente da cantuccio lirico, dove l'autore si produce in un profluvio apparentemente incondito di commenti (annotazioni integrative sulla messinscena, osservazioni psicologiche sui personaggi, apostrofi, spunti critici, considerazioni divagatorie o cripticamente idiosincratice ecc.⁷⁰³), lasciandone peraltro indeterminata l'incidenza sulla realizzazione scenica. Il *capriccio* così si estrinseca anche nell'inusitato sdoppiamento di una scrittura che coaduna *telling* e *showing*, peraltro non senza ambiguità funzionali; per es., come interpretare nella colonna di destra la qualità eburnea del braccio levato da Clitemnestra (*"Clitemnestra ergue o braço eburneo"*: p. 4⁷⁰⁴)? Prescrizioni pragmatiche e indicazioni psicologiche occorrono sovente in modo confusivo. Il Pubblico si ritrova tra i nove personaggi dopo essere entrato dalle quinte, anziché dal canonico ingresso principale, e interagendo estasiato con quelli li rivela agli spettatori; i personaggi seguono ciascuno la propria traiettoria fabulistica, incontrandosi solo a tratti, grazie all'azione catalizzatrice del Pubblico, con scarti rubricati a sinistra. L'insieme si regge su un canovaccio, piuttosto che su una trama; ma poco prima dell'ingresso dell'Autore, del Critico e dell'Impresario (p. 27) si precisa un'istanza collettiva – analoga a quella pirandelliana – dei personaggi, che aspirano, coadiuvati dal Pubblico, alla libertà dalla *prigione* in cui vagolano e dai *tiranni* a cui l'Autore *per cecità o debolezza* li abbandona (pp. 22-3); così, l'Autore, definito dal Pubblico *"insopportabile borghese"* (*"insuportável burguês"*, p. 24), secondo Clitemnestra prolunga l'assedio di Troia per impedirle di fare giustizia con le proprie mani (pp. 24-5). In realtà la conclusione sancisce

⁷⁰⁰ Mofina Mendes fa parte del gruppo dei pastori che in un *auto* del proto-drammaturgo portoghese Gil Vicente a lei intitolato (1534) si reca a Betlemme per visitare Gesù bambino; qui la donna è conseguentemente connotata, anzitutto sul piano linguistico.

⁷⁰¹ Il bizzarro sistema sembra materializzare sulla scena la fantasia culturalmente insolente delle statue ornamentali di Villa Pallagonia (Achille e Chirone con Pulcinella ecc.) che indignarono Goethe durante il soggiorno siciliano: v. Goethe 2007², *"Palermo, lunedì 9 aprile [1787]"*, p. 248 ss.

⁷⁰² Cfr. per es. l'*incipit* della prima didascalia di destra: *"Sobe o pano. Está uma cena armada em cena"* (*"Si alza il sipario. In scena c'è una scena montata"*, con due rampe di scale che, *come nell'antica commedia*, danno accesso frontalmente al palcoscenico ecc.).

⁷⁰³ Per es., Arlecchino ricorda (quello di) Picasso e non (quello di) Cézanne (p. 2).

⁷⁰⁴ *"Clitemnestra aderge il braccio eburneo"*; cfr. Shelley, che secondo una didascalia nella colonna di destra dovrebbe *scuotere la fronte apollinea* (p. 20).

piuttosto l'allontanamento del Critico e dell'Impresario (p. 43)⁷⁰⁵, emblemi della coercitiva pedagogia dello Stato (il Critico vorrebbe rinserrare i personaggi nella “*cassa di Pandora*”⁷⁰⁶, ma l'Autore glielo impedisce vittoriosamente: p. 42). In particolare Clitemnestra, subito presentata in posa statuarica⁷⁰⁷, rappresenta il retaggio classico⁷⁰⁸; declama irrelatamente una minaccia all'indirizzo dello sposo, introducendo note estranee alla saga classica: l'erotismo (“*Vieni, eroe, ad appoggiare la tua augusta fronte sul mio seno, a baciarmi con codesta medesima bocca che ben presto sarà pallida e fredda!*”)⁷⁰⁹, l'artificio del manto (“*véu*”) con cui Agamennone sarà avvolto dopo il bagno, frutto del proprio lavoro di tessitrice (p. 4), l'uso di un pugnale (anziché di uno ξίφος; cfr. Aesch. Ag., esodo, 1351; 1528), a vendicare l'immolazione di Ifigenia, la visione orrida e inebriante del sangue che sprizza dalle ferite della vittima e irrorla la veste della regina, corrispondente per la funzione predittiva all'allucinazione di Cassandra (Aesch. Ag., episodio IV, 1072 ss.) e accostabile per il contenuto al resoconto di Clitemnestra al Coro (esodo, 1382 ss., con il riferimento alla “*rugiada sanguinolenta*”: 1390)⁷¹⁰. A un certo punto la recita del personaggio si intreccia erroneamente con quella di Tamerlano, come il Pubblico interrompendo non manca di segnalare (p. 6); quando poi le battute casualmente collimano (Tamerlano – “*La legge del vincitore, a cavallo, nella solitudine della steppa – questa è la mia legge!*” Clitemnestra – “*Serás condenado, herói, pela minha justiça!*”: p. 9)⁷¹¹, il Pubblico applaude entusiasta. Più tardi (p. 20), “*epica e dignitosa*” (in didascalia, p. 22), Clitemnestra domanda se “pubblico” significhi “popolo”, “*la moltitudine che accompagna il Teatro*” (quesito notevolmente impegnativo nella temperie liberticida dell'Estado Novo); il Popolo, “*lieto dell'opportunità di una risposta*” (in didascalia, p. 22), sentenza: “*All'incirca*”.

III.2. Augusto Abelaira, *O Nariz de Cleópatra (Comédia em três actos)*, 1961 Livraria Bertrand, Lisboa 1962

La fantasmagorica opera di Abelaira mobilita sedici disparati personaggi, tra i quali Ettore (*Heitor*), Ulisse (*Ulisses*), Paride (*Páris*), Zeus (*Zeus*) e un Soldato troiano (oltre alla Voce di Priamo e alla Voce di Ecuba), in un'avventura spazio-temporale compresa tra il secolo XXIII d.C. e l'XI a.C., di gusto luciano⁷¹², forse pletorica e non priva di oscurità⁷¹³ ma certo geniale, che verte sulla questione della fatalità e della libera costruzione della storia, come preconizza la sentenza pascaliana (1670) in epigrafe (cfr. Atto III, p. 165): “*Le nez de Cléopâtre, s'il eût été plus court, toute la face de la terre aurait changé*”

⁷⁰⁵ Il primo, con l'appoggio dell'altro, ha sostenuto l'intollerabilità della tragedia e l'apprezzamento del lieto fine da parte del Pubblico, contro il giudizio espresso proprio da quest'ultimo (p. 32).

⁷⁰⁶ Per il motivo v. Dora ed Erwin Panofsky 1962².

⁷⁰⁷ “*Clitemnestra lembra, pelo porte magestoso, uma coluna dórica*”: didascalia, p. 2; gira come *una statua sullo zoccolo*: p. 3 e a una statua anguicrinata è paragonata dal Pubblico, che non la identifica: p. 4; cfr. le pp. 6 e 25, dove la regina parla della propria “*inteireza de estátua*” e il riferimento di p. 30 al *collo di pietra*. Alla fissità ieratica si alterna la danza di baccante o Eumenide (p. 26).

⁷⁰⁸ Cfr. p. 27, colonna di sinistra: “*Com que altivez ela (scil. Clitemnestra) proclama a imortalidade da Europa!*”.

⁷⁰⁹ “*Vem, herói, apoiar a tua fronte augusta no meu seio, beijar-me com essa mesma boca que logo há de estar pálida e fria!*”.

⁷¹⁰ Qui il personaggio esclama: “*Doce orvalho da morte!*”, mentre la colonna di sinistra esplicita il dilemma: “*Gáudio ou vertigem?*”.

⁷¹¹ Tamerlano – “*A lei do vencedor, a cavalo, na solidão da estepe – essa é a minha lei!*”; Clitemnestra – “*Serás condenado, herói, pela minha justiça!*”.

⁷¹² Arêas 2010-1, pp. 168-9 sottolinea l'ipotesto di Jean Giraudoux, *La guerre de Troie n'aura pas lieu* (1935), del resto citato da Abelaira insieme con Euripide, Kleist e Omero (Atto II, didascalia, p. 85), Lorenzo da Ponte e Racine (Atto III, didascalia, p. 145), Eça de Queiroz (Atto III, p. 151), Camilo Castelo Branco (Atto III, p. 152), La Fontaine (Atto III, p. 208).

⁷¹³ Cfr. Arêas 2010-1: “*O nariz de Cleópatra, excessivamente discursiva, às vezes pouco clara no emaranhado dos tópicos, resultado talvez da urgência de responder de modo cabal ao veto à peça de estréia*” (p. 162); “*O nariz de Cleópatra, se é claríssima nas três longas rubricas introdutórias dos atos da peça, faz-se ambígua no texto*” (p. 167); “*Não é difícil perceber que há coisas demais nessa história*” (p. 168).

(*Pensées*, 162). L'opera va letta, come suggerisce Arêas 2010-1, p. 161 in quanto replica dell'autore alla censura che aveva colpito un dramma precedente, *A palavra é de ouro*, nel 1961; in effetti, pur nell'anomica bizzarria di personaggi e azioni, apparentemente evasiva, l'amara ironia autoriale trapela anche con cruda immediatezza, per es. nelle didascalie⁷¹⁴; analogamente, il Coniglio "per errore" – giacché destinato a diventare un uomo – fuoriuscito inopinatamente da un cilindro provoca una domanda gravida di sottintesi: "E noi, si può sapere? Destinati a essere conigli?"⁷¹⁵ (Atto III, p. 194). Il Coniglio alla fine viene imbandito, compreso il cuore⁷¹⁶, e consumato dagli altri personaggi⁷¹⁷. Quanto alle figure mitiche, come ammette lo stesso autore (didascalia, p. 85), il gioco drammatico consiste nel calare stereotipi (celebri personaggi e versi classici, come *Il. 6*, 490 ss.: cfr. Atto II, p. 117) in contesti stravaganti; Omero, per es., diviene "ministro della propaganda" di Ettore (Atto II, p. 89); Andromaca nell'incontro con Ettore che arieggia *Hom. Il. 6*, 392 ss. cerca di persuadere il marito ad alterare la storia assicurandosi l'appoggio dei visitatori del futuro (Atto II, p. 119 ss.) ecc.; una volta modificato il corso della storia (i Troiani hanno prevalso, conoscendo ormai il segreto del cavallo ligneo), i visitatori del futuro, mutati parzialmente nelle rispettive identità, vagheggiano ancora di invertire il corso degli eventi (Atto III, p. 163 ss.) fuorché Ulisse, unico personaggio, con il Coniglio, a non inforcare gli occhiali della felicità e testimone della verità, il quale invita a correggere il presente anziché il passato (Atto III, pp. 164; 188-9; 207) e disgustato delle squallida ipocrisia dei moderni esclama al loro indirizzo: "Tutti, tutti voi... Morti! Morti! Voi, che siete soddisfatti delle vostre vite, voi che non volete sapere delle vite degli altri!"⁷¹⁸ (Atto III, p. 209); e ancora, dopo avere avvertito dell'inizio, di lì a dieci anni (dunque nel 1971), di una guerra che il Comandante Maia spera di vincere contro gli spettatori (pp. 217-8), grida in chiusura: "Siete morti, siete morti!"⁷¹⁹ (Atto III, p. 219). L'autore ostenta indifferenza alla cronologia delle fonti: tra tante citazioni omeriche (virgolettate, nel testo) Achille per es. dal Professor Maia, diretto a Troia per motivi di studio (cfr. per es. p. 55), è detto vulnerabile nel tallone (Atto II, pp. 128 e 130), secondo l'*Achilleide* di Stazio (1, 133-4).

Con la trasparente allegoria, Abelaira mostra che "i veri agenti della storia (...) sono gli umili, gli anonimi, le masse popolari" (Tabucchi 1976, p. 61).

III.3. RUBEN A.⁷²⁰, *O fim de Orestes*, in: *Id., Um adeus aos deuses. Grécia, Assírio & Alvim, Lisboa 1963, pp. 91-7*

⁷¹⁴ In quella incipitaria Abelaira, parlando di sé in terza persona, finge di adeguarsi all'*originalità* del teatro portoghese contemporaneo, concentrato esclusivamente su una mezza dozzina di temi, e presenta l'opera come una *glossa di motivi ormai triti di Finzione Scientifica* (Atto I, p. 13); nella didascalia che introduce l'Atto II, p. 86 l'autore seriamente si dice consapevole del fatto che "in Portogallo il teatro è destinato alla lettura e non al palcoscenico". Per tutta l'opera inoltre sono disseminate graffianti anfibolie di portata politica; per es., il Professor Maia riguardo ai viaggi spazio-temporali assevera che è proibito alterare il passato e aggiunge: "Pois se até é proibido alterar o Presente!" (Atto I, p. 39); Apolinário, pubblicizzando tra i compagni di viaggio gli occhiali della felicità, conciona: "se com a cabeça para cima [os homens, scil.] são infelizes, com a cabeça para baixo serão felizes" (Atto I, p. 76).

⁷¹⁵ "E nós, se é que pode saber-se? Destinados a ser coelhos?"

⁷¹⁶ Arêas 2010-1, p. 168 ipotizza dubitativamente un'allusione alla storia di Inês. Si tratta comunque di un motivo diffuso: cfr. De Maio 1996.

⁷¹⁷ Il reazionario Comandante Maia, una sorta di maschera di Salazar, secondo la didascalia fissa gli spettatori ponendo il quesito seguente: "Algum de vós pode gabar-se de nunca ter comido uma patinha de coelho?" (Atto III, p. 215).

⁷¹⁸ "Todos, todos vós... Mortos! Mortos! Vós, que estais satisfeitos com as vossas vidas, vós que não quereis saber das vidas dos outros!"

⁷¹⁹ "Estão mortos, estão mortos!"

⁷²⁰ Eteronimo di Ruben Alfredo Andresen Leitão (Lisbona, 26 maggio 1920 – Londra, 26 settembre 1975), scrittore poliedrico, alto funzionario pubblico e docente universitario (v. la *Nota biografica* di Liberto Cruz in *ibid.*, p. 175).

Il geniale frammento drammatico occupa le pp. 91-7 di un libro di viaggio di impostazione complessivamente diaristica, dedicato al poeta e diplomatico brasiliano Murilo Mendes. L'autore legge la trilogia di Eschilo nel teatro di Epidauro, *il più bel teatro del mondo*, che l'ha esteticamente inebriato (p. 89 ss.); al termine di un passo sulla concentrazione estatica esperita in quel sito, incomincia senza soluzione di continuità la sequenza drammatica, mai commentata nel co-testo. L'azione prende le mosse da un dilemma di Oreste che si colloca diegeticamente dopo la sentenza dell'Areopago: “*Adesso è giunto il momento della mia tragedia. Se accetto il voto di Atena abbandono la mia condizione di uomo, se rifiuto, offendo gli dèi. La casa di Atreo disconosce il dubbio*”⁷²¹ (p. 91). Si ripropone così la tensione tra leggi divine e leggi umane che pervade l'*Antigone* di Sofocle. Salvato dall'intercessione di Apollo e Atena, Oreste si riserva di pronunciarsi lui stesso in via definitiva sul proprio caso giudiziario, in forza di un'autonoma e irrimediabile coscienza (p. 92); ascolterà dunque con coraggio la voce di Argo, dopo avere proclamato la sentenza del tribunale di Atene; sopravvivere è la *difficile tragedia* che deve interpretare *nel teatro del mondo* ereditato (pp. 94). La risoluzione di Oreste è altamente elogiata dallo Spettro di Clitemnestra e appoggiata dal Coro delle Eumenidi (p. 94 ss.). La folla di Argo, tra cui si muove Pilade (senza prendere la parola), si interroga sulle motivazioni assolute degli dèi; Oreste riconduce lo sblocco del verdetto di parità alla Provvidenza. Ma si levano Voci che accusano il nuovo re di strumentalizzare gli dèi mirando a un potere assoluto e perciò ne propongono la condanna a morte per tradimento⁷²². Intorno al frammento, il prefatore Raul Miguel Rosado Fernandes (*Nunca se diga adeus*, p. 11) scrive: “*Si rese conto, per intuizione, del fatto che si trattava del primo perdono pagano, prima del perdono cristiano, uno dei fondamenti, non sempre rispettato, del nostro comportamento occidentale*”⁷²³.

III.4. DAVID MOURÃO-FERREIRA, *O Irmão*, Guimarães Editores, Lisboa 1988² (1965¹)

David Mourão-Ferreira (Lisbona, 24 febbraio 1927 – 16 giugno 1996) è un celebre poeta, prosatore, drammaturgo e saggista. Nella seconda edizione i due Atti di cui consta il dramma risultano ancora ritoccati al termine di una tormentata vicenda compositiva, riassunta dallo stesso autore (*Notas do autor*, pp. 97-102). L'esergo (“*Lembra-te de Orestes, / por muito ausente que ele esteja*”) traduce Aesch. *Cho.*, episodio I, 115.

Dramatis personae: Bárbara (di circa trent'anni), Lúcia (di circa cinquant'anni), Juvenal (di circa trent'anni), Germano (di circa cinquant'anni).

L'ultimo titolo scartato, *Orestes*, insieme con l'esergo fissa indubbiamente le coordinate mitiche di sfondo per l'intreccio; la pertinenza al modello eschileo, tuttavia, si riduce a un singolo motivo: Bárbara desidera vendicarsi del torto subito da Lúcia, un'amica più anziana a lei legata un tempo in un rapporto torbido che ora occasionalmente surroga la relazione tra madre e figlia. Mentre a casa sua riceve Lúcia, Bárbara per la resa dei conti attende che le raggiunga un fratello, Marcelo, il quale potrebbe essere solamente frutto della sua immaginazione e che in scena non appare mai.

III.5. JOÃO DE CASTRO OSÓRIO, *A Trilogia de Tróia (Helena, Aquiles, Apoteose)*, Nova Arrancada, Lisboa 1999 (ma composta prima del novembre 1970)

(V. anche *supra* II.3)

⁷²¹ “*Agora chegou o momento da minha tragédia. Se aceito o voto de Atena abandono a minha condição de homem, se recuso, ofendo os deuses. A casa de Atreu desconhece a dúvida*”.

⁷²² Nella rivendicazione della giurisdizione umana e civile sul caso di Oreste si può scorgere una vibrante nota polemica contro il regime di Salazar.

⁷²³ “*Deu-se conta, por intuição, de que era o primeiro perdão pagão, antes do perdão cristão, um dos fundamentos, nem sempre respeitado, do nosso comportamento ocidental*”.

L'opera, pubblicata dopo la morte dell'autore, era almeno in gestazione già nel 1948, quando se ne annunciava la futura pubblicazione (il terzo dramma recava il titolo *Iliupersis*)⁷²⁴. Si tratta di una imponente rivisitazione del mito, piuttosto che di una fonte tragica o epica⁷²⁵, che dall'antefatto del giuramento a Tindaro da parte dei pretendenti alla mano di Elena si estende sino alla conquista di Troia e persino all'inaudito connubio apoteotico di Achille con l'amata (così nella terza tragedia, a figurare una sintesi dei personaggi eponimi dei primi due numeri della trilogia). Il testo si sostanzia di vigorosi rimaneggiamenti della materia nota, nuovi episodi e citazioni dotte. Gli scenari sono grandiosi per vastità di prospettiva e ricchezza paesaggistica; le risorse umane sono del pari impiegate a profusione, come se l'autore non si curasse dei costi di produzione: *Elena* prevede tredici personaggi e cinque gruppi corali; *Achille* quindici personaggi e due gruppi corali; *Apoteosi* diciassette personaggi e cinque gruppi corali. Le idee che la rappresentazione mobilita, tuttavia, non richiedono un'articolazione tanto complessa e perciò verranno compendiate secondo il loro peso argomentativo.

ELENA (HELENA)

Presso la città di Elo (*Hélos*) alla foce dell'Eurota in Laconia, il re Tindaro, comandante supremo dei sovrani di Grecia, in un'apostrofe che già insuffla l'equiparazione degli Achei ai Portoghesi (secondo la visione nazionalista dell'autore⁷²⁶), difende nell'assemblea dei guerrieri le ragioni della pace, ventilando principi democratici (per es., "*La pace è possibile solo se ogni popolo rispetta in tutto gli altri e ne viene parimenti rispettato*"⁷²⁷: p. 18). Gli risponde dapprima Ulisse: "*Ci mancano la guerra e la vittoria che rendano libero il mare intero*"⁷²⁸ (p. 17); per l'Itacense "*la virtù forte del sangue*" rischia di dileguarsi a causa di un *falso limite* impostole; secondo lui, il futuro si iscrive nel solco eroico di Edipo (rivendicato però anche da Tindaro, in senso antitetico) e di Teseo, che combattè contro i Barbari "*adoratori di animali*"; inoltre, "*Il Mare è la patria libera degli uomini forti*"⁷²⁹ (p. 16). Negli interventi di chi condivide la sua posizione echeggiano accenti mistici; per es., Idomeneo parla di una "*guerra di redenzione*" e di "*guerra santa*" (quest'ultima è proclamata subito dopo dai Cretesi concordi: p. 16). Alle motivazioni spirituali se ne aggiungono altre di ordine economico o politico-militare, anche incoerenti fra loro: la ricchezza di Troia non è fondata sull'audacia dei liberi navigatori; la rotta verso oriente e verso le terre sconosciute deve essere libera dall'ostruzione troiana; la terra greca è povera e solo il mare sostiene i Greci (soprattutto Ulisse, pp. 16-7). Inoltre, un'oscura minaccia si profila in oriente, ammonisce Achille, dopo il tracollo dello Stato ittita (p. 17; in questo caso la guerra si raccomanderebbe quale misura preventiva). Idomeneo, seguito da Diomede, Achille e Ulisse, lancia anche un proponimento educativo (p. 18): occorre riscattare dalle tenebre i popoli dominati dagli Dèi Terribili; la Verità è stata consegnata dagli Dèi ai Greci e deve essere diffusa nel mondo (Ulisse, p. 18). Da parte sua, invece, Tindaro vuole avviare negoziati con Troia per la circolazione delle flotte greche nei mari orientali (p. 17); Agamennone si schiera con lui. Tindaro è altresì sconcertato della passione irrefrenabile dei guerrieri per la figlia Elena, che si carica di mistica potenza: per Achille, segnatamente, ella è "*molto più della Vita e della Morte*" (p. 22), tanto che

⁷²⁴ João de Castro Osório, *O Além-mar Na Literatura Portuguesa. Época Dos Descobrimentos*, Edições Gama, Lisboa 1948, p. 5.

⁷²⁵ L'autore tuttavia, nella dedica dell'opera al nonno giurista João Baptista de Castro, si riferisce ai poemi omerici: "*i Poemi della prima grande Guerra Santa*" ("*os Poemas da primeira grande guerra Sagrada*", sic).

⁷²⁶ "*Aqueus! Homens de toda a sagrada terra dos Deuses Humanos! Povoadores das Ilhas, dominadores do Mar!*" (p. 15). Sul messianismo del Portogallo dopo la Grecia e Roma v. il *Requiem* di Domingos Monteiro per Cástro Osório, riprodotto dall'Editore alle pp. 7-10 (in particolare, p. 8).

⁷²⁷ "*A paz só é possível se cada povo respeita, em tudo, os outros, e deles for igualmente respeitado*". Per la comprensione del dramma giova subito sapere che portavoce dell'autore si dimostrerà l'irriducibile avversario di Tindaro: Achille.

⁷²⁸ "*Falta-nos a guerra e a vitória que tornem todo o mar livre*".

⁷²⁹ "*O Mar é a pátria livre dos homens fortes*".

l'eroe *la strapperà* agli dèi stessi se questi la pretenderanno per sé⁷³⁰. Tindaro nega che un mortale possa incarnare la divinità e che Elena sia in realtà figlia di Zeus, come asseriscono i guerrieri (pp. 23-4)⁷³¹. Secondo Ulisse, invece (peraltro senza maggiore attendibilità teologica), il Cielo *soffre negli uomini e lotta contro il Destino cieco* (p. 24)⁷³². Anzi, siccome la morte è inevitabile – argomenta esaltato (“*numa exaltação*”) Ulisse – tanto vale che essa sia “*tributo della forza, della lotta e della via necessaria della volontà degli uomini*” (p. 19); la pace e la sicurezza sono proprie degli schiavi (Ulisse, *ibid.*), mentre la guerra è degli uomini liberi (Achille, *ibid.*). Il patto di pace tra Tindaro e Paride, capo della delegazione troiana, dovrà essere sancito dalla consacrazione sacerdotale della più bella delle donne greche ad Astarte, suprema dea dell'amore (p. 29); l'eventuale rifiuto di tale condizione, comunque, non comporterebbe una dichiarazione di guerra da parte di Troia: semplicemente, non si suggellerebbe alcuna fraterna alleanza (p. 31) e le navi greche in transito dovrebbero pagare un pedaggio a Troia (p. 32). Per gli Achei chiamati a deliberare sulla proposta di Paride Elena è l'incarnazione di Pallade Atena (pp. 33-4); il loro verdetto non può essere che negativo (p. 35). Quanto al giuramento di solidarietà tra pretendenti suggerito da Ulisse⁷³³, il solo Achille ricusa sdegnoso, superbamente insofferente di ogni ostacolo al coronamento del suo unico amore, inclusi gli dèi che non si perita di sfidare (“*Ecco il mio giuramento: Elena o la Morte!*”: p. 36)⁷³⁴. In misteriosa sintonia con tale posizione, Elena sceglie proprio colui che non ha giurato, senza nemmeno chiederne il nome (p. 39). Sconfortato, Tindaro abdica al trono di Sparta in favore di Menelao, che subito attizza l'aggressività di Achille reclamando la mano di Elena (p. 42), quando si annuncia il rapimento della stessa (p. 43); Polidoro morente rivela che l'ambasceria è stata una montatura per coprire l'azione che avrebbe procurato ai Troiani la sacerdotessa agognata (p. 45). Dopo il ritiro di Tindaro, al comando supremo i guerrieri proclamano Ulisse e Agamennone; quest'ultimo spontaneamente immolerà *Efigénia* (Ifigenia) a scopo propiziatorio (p. 48). Achille è assertore del primato antropico assoluto (p. 48)⁷³⁵.

ACHILLE (AQUILES)

Nella piazza d'armi achea presso Troia a un pensoso Agamennone si oppone inalterata la passione guerriera di Achille, Ulisse e Nestore. Interviene il sacerdote e indovino Calcante (*Calcás*), per chiarire che Troia è inespugnabile non per le sue mura, ma per la “*Forza Divina*” (p. 59) della dea offesa, *la dolce voce della quale si confonde con quella di Zeus* (p. 60)⁷³⁶; per lui solo un cuore mondo di ogni passione può udire la divinità, mentre per Achille, che insolentisce contro Calcante con l'appoggio pacato di Ulisse, è vero il contrario (pp. 60-1); del resto, la voce divina rivelata agli eroi è ben diversa (p. 60)⁷³⁷. Calcante ribatte che Troia cadrà solo se si rinuncerà a combattere la volontà della dea (p. 62), accettando l'investitura sacerdotale di Elena nel mondo acheo. Achille inveisce di nuovo contro il sacerdote e indovino, insistendo sulla propria lotta contro Astarte. Agamennone approva la proposta di Calcante, con tutti i capi achei tranne Achille – che fustiga indefessamente la codardia degli avversari, aggravata dalla

⁷³⁰ “*Arrancá-la-ei aos próprios Deuses, se os Deuses a pretenderem*”.

⁷³¹ Si osservi che il suo punto di vista viene inficiato direttamente dall'evoluzione del dramma e indirettamente dal successo della futura prospettiva cristiana (p. 23).

⁷³² Per Ulisse la divinità è immanente nell'uomo oppure è semplicemente il simbolo poetico dell'aspirazione all'ideale?

⁷³³ Cfr. per es. Apollod. *Bibl.* 3, 10, 9.

⁷³⁴ Nella visione dell'autore l'atteggiamento ibristico di Achille, stigmatizzato da Tindaro in quanto “*delirio di orgoglio*”, costituisce tutt'altro che un demerito, come apparirà chiaramente dal secondo dramma.

⁷³⁵ “*E se os Deuses se opuserem à nossa vitória, triunfaremos dos Deuses. (...) Farei triunfar na luta a Beleza do Mundo, a Vontade dos Homens e a Glória de Helena*”.

⁷³⁶ Astarte è presentata nei termini della Venere lucreziana (*De rer. nat.* 1, 4; 7-8): “*Ouvi a voz de Astarté, mãe da Natureza Viva, que faz nascer sob os seus passos a primavera do Mundo e os amores dos homens e de todos os seres*”.

⁷³⁷ Sia Achille sia Ulisse anelano invero alla “*vittoria degli Uomini*”, facendola coincidere con quella degli dèi che li ispirano.

falsità nel caso di Calcante – e Ulisse (pp. 64 ss.). Per placare gli dèi che hanno inflitto agli Achei il castigo di una pestilenza, inoltre, Calcante dispone che al sacerdote troiano Crise Agamennone rimandi la figlia che tiene prigioniera, Astinome (*Astinomé*): p. 67; Agamennone accetta immediatamente, argomentando contro Ulisse che il giuramento prestato a Tindaro può essere superato dalla superiore volontà divina. Su consiglio disincantato di Nestore e per calcolo, Ulisse si adegua alla volontà generale; non Achille, che perseguirà solo e sdegnoso la propria visione (p. 69). All'eroe, che si è ritirato dal combattimento, Patroclo annuncia la disfatta achea (p. 75); i capi, a cominciare da Nestore, ammettono che Achille aveva ragione⁷³⁸. Quando Calcante giustifica l'insuccesso adducendo proprio l'empio orgoglio di Achille, questi “*ridendo con sarcasmo*” finge di stupirsi dell'effetto di una singola colpa⁷³⁹. Segue la morte di Patroclo (p. 84) e il *kommos* di Briseide (*Brizéis*; p. 87); Nestore si interroga sul libero arbitrio dell'uomo nella storia, rispondendosi in modo analogo all'Edipo di André Gide⁷⁴⁰:

“E questo furore umano di combattimento, sono stati gli Dèi a suscitarlo nei cuori? Oppure è l'affermazione di un Destino umano che marcia e ascende finanche attraverso percorsi terribili di crudeltà e di lotta implacabile? Chi lo sa? Ma non possiamo lasciare che sia vinta la nostra eroica e dolorosa speranza di gloria” (p. 88)⁷⁴¹.

Poco dopo, “*in un'affermazione di illuminato*” (*ibid.*), conclude: “*Il maggior crimine dell'uomo è la paura! E tutta la verità – l'unica verità – la sua forza eroica. Un'eterna lotta è la nostra condizione umana, il nostro destino*”⁷⁴². Il duello di Achille con Ettore viene ripasmato all'insegna di una contrapposizione religiosa (cfr. anche la reazione dei guerrieri achei: p. 91⁷⁴³): Achille perdona Ettore morente, disponendo nobilmente che unica sia la lamentazione funebre e che il corpo dell'acerrimo nemico riposi accanto a quello dell'amato Patroclo; Ettore tuttavia, prima di spirare, consacra la propria vita ad Astarte in pegno della vittoria, con la benedizione di Elena. Il voto rimotiva il vilipendio che Achille classicamente destina al cadavere del campione troiano (p. 90).

APOTEOSI (APOTEOSE)

Achille lottando ha cambiato il corso del Destino, come afferma Ulisse: Troia è sconfitta (p. 97). Agamennone, riconosciuti i propri errori, abdica in favore del supremo vincitore, che però declina l'offerta; anche così, Agamennone ormai obbedisce all’*“illuminato Eroe del Destino”* (p. 99)⁷⁴⁴. Sulle mura appare Elena, accanto al re Priamo; Achille esita tra due dubbi (qui schematizzati): da un lato, il

⁷³⁸ A rigore, però, la sconfitta militare confuta l'oracolo di Calcante, senza per questo avvalorare la posizione di Achille.

⁷³⁹ La ragione ideale attribuita all'eroe dallo sviluppo drammatico è piuttosto affermata che organicamente dimostrata.

⁷⁴⁰ André Gide, *Œdipe*, Gallimard, Paris 1931, Atto III, p. 117 : Edipo – “*Sans doute cette offrande de moi était-elle prévue, elle aussi, de sorte que je ne pusse pas m'y soustraire. N'importe! C'est volontiers que je m'immole*”.

⁷⁴¹ “*E este furor humano de combate, foram os Deuses que nos corações despertaram? Ou é a afirmação de um Destino humano que marcha e ascende através, mesmo, de caminhos terríveis de crueldade e de implacável luta? Quem sabe? Mas não podemos deixar que seja vencida a nossa heróica e dolorosa esperança de glória*”.

⁷⁴² “*O maior crime do homem é o medo! E toda a verdade – a única verdade – a sua força heróica. Uma eterna luta é a nossa condição humana, o nosso destino*”. In *Apoteosi*, p. 105 Achille avrà modo di precisare che *non fa guerra agli uomini, ma agli Dèi che comandano nei loro cuori*. È arduo ricavare un senso teologico da questo come da altri asserti simili della trilogia, in comparazione con i passi in cui l'eroe sembra invece muoversi in piena sintonia con la divinità; a meno che quest'ultima perda il primato a vantaggio dell'eroe (divenendo però superflua, ovviamente).

⁷⁴³ Nella terza tragedia, Nestore “*in una illuminazione religiosa*” affermerà che “*il Dio più alto*” è nato “*nella guerra dei mondi*”, forse con ammiccamento alla divinità ebraico-cristiana (privo di plausibilità). Analoga ambiguità rivestono le parole di Penthesilea morente (*Apoteosi*, p. 116): “*É o acaso dos Deuses?... É a vitória de um outro Deus?*”.

⁷⁴⁴ Sarà compenetrato di “*religiosa ammirazione*” per Achille (p. 109).

dubbio etico sull'azione eroica; il fine giustifica i mezzi? Secondo Nestore sì, se l'azione è appunto eroica; ma per Achille la risposta è negativa rispetto all'"eterno Amore" (p. 101). Dall'altro lato, l'eroe sembra lacerato tra la spinta egocentrica ossessiva (distruggerebbe Troia anche se Elena lo supplicasse di risparmiarla: p. 101) e la devozione a un principio esterno a lui superiore (ammetterà a p. 103: "*Il cuore si spacca tra pietà e furore*"⁷⁴⁵). A Priamo che lo prega di restituirgli il corpo di Ettore, scoprendo la propria venalità, Achille palesa tutto il suo odio (p. 106); si lascia però impietosire dal puro amore di Andromaca (p. 107). Al grido di "*Elena o la morte!*" il "*Re dei Mari*" (Achille secondo i guerrieri, p. 111-2 e Penthesilea, p. 115) guida gli "*uomini del Mare*" (così Achille, p. 109) contro l'esercito comandato da Penthesilea, nella battaglia decisiva (p. 109 ss.); la stessa regina muore tra le braccia dell'Eacide, dopo avergli confidato la propria intima dilacerazione tra due immagini del suo vincitore: come sovvertitore materiale e spirituale del mondo orientale, oppure come Uomo da amare nella morte (pp. 115-7). Mentre la città viene incendiata, il sacerdote Paride accompagnato dalla sacerdotessa Elena in una sacra processione invoca Astarte perché operi un miracolo rovesciando le sorti della guerra; Achille esita, insicuro delle intenzioni dell'amata; ma presto provvede Elena a fugare ogni dubbio, rivelandosi una spietata commediante: ha patito l'orrore della sua condizione allo scopo di distruggere Troia con l'odio che è andata alimentando (pp. 121-4); quando per la seconda volta⁷⁴⁶ punta l'arco contro Elena, Paride è abbattuto da un colpo di spada di Ulisse (p. 125). Elena vorrebbe uccidersi a causa della contaminazione della propria vita, ma è dissuasa da Achille, per il quale l'Amore ha tutto redento (p. 126). Ai vinti viene concesso il perdono (per Nestore si tratta di una prerogativa umana, dato che "*gli dèi impassibili non perdonano mai*": p. 128); particolare enfasi viene data alla riconciliazione di Achille, Ulisse ed Elena con Enea (*Eneas*), che si augura di incrociare le rotte con il "*figlio del Mare*" Achille e il "*Re navigatore*" Ulisse, uniti da "*aspirazioni di giusta grandezza*" (p. 129)⁷⁴⁷. Elena, evidentemente non persuasa dall'Eacide, maledice il cadavere di Paride calpestandolo con un piede, così come chiede che non si perdonino gli "*Dèi implacabili*" (p. 129); implora perciò Achille di consumare la vendetta contro di loro (p. 130). In un delirio amoroso e mistico, Achille incendia l'acropoli di Troia, dove sale con la stessa Elena, incurante dei roghi e del crollo dei templi. Dopo una pausa di incertezza sulla loro impresa, i due riappaiono sulla sommità della cittadella, alteri, tra le acclamazioni degli Achei⁷⁴⁸: una scala di fiamme conduce la coppia al Cielo⁷⁴⁹.

Tra le reminiscenze epiche, sempre incorporate senza sforzo nel testo, v. Agamennone, *Achille*, p. 62: "*Entretanto, como o outono faz cair as folhas das árvores, a morte e a guerra ceifarão vidas inúmeras das gerações humanas*"⁷⁵⁰ (cfr. Hom. *Il.* 6, 146 ss.); Aiace, *Achille*, p. 82: "*Há de ser difícil dominar este grande onagro selvagem, matilha reles de Troianos!*"⁷⁵¹ (cfr. Hom. *Il.* 11, 558 ss.); Diomede, *Achille*, p.

⁷⁴⁵ "*O coração parte-se entre a piedade e o furor*".

⁷⁴⁶ Dopo un tentativo sventato dall'"*Immagine Divina*" della donna.

⁷⁴⁷ Viene qui tracciata l'ideale continuità tra la Grecia, Roma e il Portogallo imperialista cara al nazionalismo del drammaturgo. Si ricordi altresì che il leggendario fondatore di Lisbona sarebbe proprio Ulisse (Lisboa < *Ulisipona*: cfr. Gaio Giulio Solino, *De mir. mun.* 23-4 "*Ibi oppidum Olisipone Ulixi conditum: ibi Tagus flumen*"), probabilmente da Strab. 3, 3, 1, 26 (Ὀλυσσιπῶνα).

⁷⁴⁸ Notevole lo scambio di battute tra Idomeneo (*Idomeneu*) e Nestore: al primo che chiede se Achille ed Elena marcino sulla Vita o sulla Morte, il secondo risponde: "*Chi può parlare di Vita e di Morte di fronte all'eroismo senza limiti?*" (p. 132). Si tratta di un'aporia che ricorda la sorte ultima di Ifigenia (cfr. Eur. *I. A.*, esodo, 1615 ss.) ed Edipo (cfr. Soph. *O. C.*, esodo, 1579 ss., 1662 ss.).

⁷⁴⁹ Nella visione estatica degli Achei Achille erge la lancia per ferire gli Immortali (p. 132): cfr. l'*aristia* di Diomede in Hom. *Il.* 5, 330 ss. L'aggressività residua nella condizione apoteotica, antitetica alla trasumanazione di Eracle / Ercole nel processo analogo del suo mito (cfr. per es. ps. Sen. *Herc. Oet.* 1940 ss.), lascia di fatto irrisolta l'antinomia spirituale che innerva l'intera trilogia (almeno entro i confini ideologici tracciati dall'autore).

⁷⁵⁰ "*Nondimeno, come l'autunno fa cadere le foglie degli alberi, la morte e la guerra mieteranno innumerevoli vite delle umane generazioni*".

⁷⁵¹ "*Deve essere difficile dominare questo grande asino selvatico, vile canaglia di Troiani!*".

90, sull'esito del duello tra Achille ed Ettore: "*Ganhou o leão. Ai do javardo vencido*"⁷⁵² (cfr. per es. Hom. *Il.* 7, 256-7, dove si affrontano Ettore e Aiace).

III.6. CARLOS HENRIQUE ESCOBAR, *Ramon, o Filoteto Americano*, MEC – DAC – FUNARTE – Serviço Nacional de Teatro, Brasília, DF 1977

(V. anche *supra* I.9 e II.10 e *infra* III.8)

L'Atto unico, di ampiezza inconsueta, ottenne uno dei due premi di pubblicazione al *Concurso de Dramaturgia – Prêmio Serviço Nacional de Teatro* del 1975 (v. Orlando Miranda de Carvalho, "*Apresentação*", p. 5). Il dramma nella versione a stampa riesce a tratti pletorico o prolisso, anche se non si può escludere che l'edizione comprenda scene facoltative o alternative; a volte, inoltre, l'unica ragione d'essere di certi passaggi pare proprio quella di fornire informazioni al pubblico, anziché promuovere l'azione (v. per es. tutta la SCENA 11: pp. 20-1). Il talento drammatico di Escobar, tuttavia, brilla anche qui in alcune idee portanti, tali da compensare abbondantemente i difetti della scrittura. Il marxismo dell'autore si trasfigura, evidentemente ai fini concorsuali, in una commossa rievocazione epico-tragica della liberazione dell'Alto Perù (l'attuale Bolivia) dal dominio colonialista spagnolo. Artefice dell'impresa, conclusasi il 6 agosto 1825, non è direttamente *El Libertador*, l'aristocratico Simón Bolívar, bensì Ramon Ianaíá, un meticcio indio-ispanico⁷⁵³ di straordinarie capacità militari, che dopo una profonda crisi di coscienza torna a combattere per la causa degli antichi nemici. La vicenda di Ramon, esemplata sul mito di Filottete (senza agganci puntuali però con la tragedia sofoclea), si compenetra così con la realtà storica, esaltando il ruolo delle masse popolari nella rivoluzione, "*americana*" per estensione. L'elevato numero dei personaggi, affiancati da due Cori (di Soldati e di Minatori, meticci e *indios*) e da comparse, è necessario per sostenere sulla scena un intreccio di portata romanzesca, integrato per la medesima ragione anche da proiezioni cinematografiche. Il dramma⁷⁵⁴ si apre appunto con un filmato che documenta uno scontro tra scioperanti e forze dell'ordine (anche contemporaneo, dunque estraneo all'epoca dell'ambientazione)⁷⁵⁵; parallelamente sulla scena soldati spagnoli combattono contro minatori meticci e *indios* (p. 9). Da due Vecchie dialoganti apprendiamo che il meticcio Ramon è il miglior soldato spagnolo, ancorché da sempre malato (soffre infatti di piaghe insanabili), e vive sottoterra, in una miniera (p. 12). Il Vicerè, che ha appena ricevuto un messaggio apprensivo e lievemente intimidatorio del re di Spagna (all'epoca Ferdinando VII) circa un probabile "*golpe*" organizzato da Bolívar (p. 13), discute con il Generale su come far recedere Ramon dal suo intransigente esilio e convincerlo a guidare l'esercito spagnolo fino alla vittoria con il suo immenso prestigio (p. 14). Il Vicerè, senza dissimulare il rinascimento che tanto potere si sia concentrato nelle mani di un meticcio, incarica un ex compagno di Ramon, il giovane capitano Hernández, a far rientrare nei ranghi l'illustre amico; Hernández tergiversa, ricordando come negli ultimi tempi tutti i soldati cavalcassero a distanza da Ramon a causa del fetore delle piaghe, e suggerisce di rilancio la mediazione di un vecchio *cacique* aimará, una sorta di mentore per il guerriero, in quanto suo maestro di tessitura (p. 19); tuttavia il Vicerè, che non si fida degli *indios*, si dimostra irremovibile. In un momento successivo tuttavia l'anziano tessitore si appresta ad accompagnare il giovane capitano, dopo essersi procurato rotoli di fili colorati (argentei, rossi e verdi⁷⁵⁶) da offrire a Ramon per il "*tappeto sacro*" che sta tessendo con le sue due lance leggendarie. L'incontro è preceduto da

⁷⁵² "*Ha vinto il leone. Povero cinghiale sconfitto*".

⁷⁵³ È infatti figlio di un indio aimará e di una bianca (cfr. p. 21).

⁷⁵⁴ La sintesi dell'intreccio qui offerta prescinde dalla suddivisione in scene, che con la sua dispersività potrebbe offuscare l'ossatura drammatica.

⁷⁵⁵ Qui si avverte la premura militante dell'autore, particolarmente significativa in tempo di regime militare.

⁷⁵⁶ Se "*prata*" è un *lapsus per ouro*, Ramon lavora alla bandiera della Bolivia.

una lunga sequenza (SCENA 13, p. 24 ss.) in cui un Nano (*Anão*) imbonisce una folla di curiosi in prossimità dell'ingresso della miniera in cui vive Ramon, sfruttando per lucro il mito dell'eroe: la visione del “*mostro*” da lui promessa è surrettiziamente sostituita (data l'inaccessibilità dell'oggetto) dall'immagine ecfrastica che va componendo, sapientemente corroborata con esperienze olfattive ripugnanti e scenette illustrative. La sequenza, che prefigura la vera trattativa, è mutila della parte finale, inghiottita da una lacuna editoriale di ben sedici pagine: la SCENA 20 è spezzata a p. 48 e la contigua p. 65 apre una porzione sicuramente ampia della SCENA 24⁷⁵⁷. Dopo la lacuna, Ramon rifiuta recisamente la proposta di Hernández: ora è concentrato sulle figure dei suoi tappeti, in senso costruttivo; Bolívar potrà pure sterminare tutti gli Spagnoli d'America così come loro – lui compreso – hanno fatto con gli indigeni (SCENA 24, p. 65); affettuosamente assistito dal Coro dei Minatori, egli lotterà con chiunque voglia allontanarlo dalla pace della miniera e dall'identità depurata. Coadiuvato dal Consigliere e dal Generale, il Vicerè costringe un'antica fidanzata di Ramon, di razza bianca, a scendere nella miniera per commuoverlo con la minaccia di morte che incombe su di lei e i suoi genitori in caso di fallimento (SCENA 29, p. 84); in via subordinata, ai fini della guerra sarà sufficiente che la donna sottragga le lance al proprietario, con l'aiuto di due soldati (SCENA 29, p. 87): le “*magiche*” armi saranno manovrate in battaglia da Hernández (SCENA 30, p. 90). Il penoso dialogo dell'eroe con la fidanzata di un tempo, già allora ricattata nel suo ruolo, focalizza i preconcetti della mentalità coloniale nel considerare i rapporti interetnici e il cambiamento interiore di Ramon, nauseato del suo passato di sanguinario “*Eroe dei bianchi e dei nobili*” (SCENA 31, p. 95). Ora Ramon sceglie la sua parte *indigena e meticciosa* (SCENA 31, p. 96; l'equiparazione contraddittoria delle due identità si spiega a mio avviso con l'eteroclisia di qualunque natura genetica diversa da quella dei colonizzatori)⁷⁵⁸. Ramon ancora non cede; alla donna smarrita concede di rimanere con lui nella miniera, con la promessa di difenderla in caso di attacco. Approfittando di un attimo di rilassamento dell'eroe, i soldati rubano le lance (la donna collabora con loro), provocando la disperazione di Ramon (SCENA 31, pp. 99-100); ecco però che il Coro dei Minatori si impegna a forgiare per lui due nuove lance d'oro, d'argento e di ferro: “*Outrora lanças aimarás, hoje lanças americanas*”⁷⁵⁹ (SCENA 32, p. 102). Intanto Hernández si dimostra inadeguato a manovrare contemporaneamente le due lance del maestro; per giustificarsi il giovane capitano nega che si tratti delle armi genuine di Ramon. Nella SCENA 34 (p. 107 ss.) il Coro dei Minatori si scinde in cinque gruppi: il primo consegna all'eroe le nuove armi, di qualità straordinaria; il secondo trasporta il vecchio *cacique* che gli procurava i fili da tessere, crocifisso dagli Spagnoli per essere intervenuto in sua difesa; il terzo è carico del corpo della fidanzata, che per l'accusa infondata di avere sostituito le lance è stata adattata a una ruota, previa frattura degli arti, e precipitata per una china; il quarto reca le membra sparse del fratello minore di Ramon, parimenti vittima degli Spagnoli. La furia spinge Ramon all'antica virtù guerriera, ma questa volta contro il potere vigente; pur non avendo più piedi, consumati dalla cancrena, imbraccherà le lance nella battaglia decisiva, fino alla vittoria (SCENA 34, p. 114)⁷⁶⁰. Il Coro insiste sull'omogeneità del popolo americano “*senza nome*”, soggetto di una realtà tutta da *tessere* (cfr. SCENA 35, p. 115 ss.).

III.7. ANTÓNIO ARAGÃO, *Desastre Nu (Peça de teatro em quatro episódios)*, Moraes, Lisboa 1981

⁷⁵⁷ Maria Clara Escobar, figlia dell'autore e regista di un emozionante documentario sulla figura umana e intellettuale del padre (“*Os Dias com Ele*”, 2013), da me appositamente consultata, non ha potuto precisare se la cospicua lacuna corrisponda a un intervento censorio, né se esistano copie integrali del dramma. Ringrazio di cuore Maria Clara della cortese comunicazione (9 giugno 2017).

⁷⁵⁸ Ramon – “*Escolho a minha parte índia, mestiça. Escolho a dificuldade*”.

⁷⁵⁹ “*Un tempo lance aimará, oggi lance americane*”. Le nuove armi alludono certamente all'analoga dotazione di cui beneficia Achille grazie a Efesto in Hom. *Il.* 18, 468 ss.

⁷⁶⁰ Si tratta di un municipio di Rio de Janeiro.

Dramatis personae: Militare Superiore (*Militar Superior*), Militare Subalterno (*Militar Subalterno*), Professore (*Professor*), Re (*Rei*), Ministro della Guerra (*Ministro da Guerra*), Meccanico (*Mecânico*), Sacerdote, Penelope (*Penélope*), Miss, Giulietta (*Julieta*), Ragazza (*Rapariga*), Commerciante (*Comerciante*), Aiutante del Commerciante (*Ajudante do Comerciante*).

L'assortimento dei personaggi è rivelatore circa la natura farsesca dell'opera. Nella sua *Breve introdução* (pp. 5-6 n.n.), l'autore⁷⁶¹ prescrive che uno stesso attore interpreti il Militare Superiore e il Re e così per il Militare Subalterno e il Ministro della Guerra. Le quattro figure femminili saranno impersonate dalla medesima attrice. EPISODIO I. Penelope (p. 19) si aggira in cerca del marito Ulisse trasportando una pesante valigia e si imbatte in due squinternati Militari (Superiore e Subalterno: p. 10); per il Superiore è sempre sospetta una donna che pensi sempre al marito; questi, inoltre, potrebbe essere partito per la guerra proprio per allontanarsi da lei (p. 21). Penelope afferma sentitamente che Ulisse partì "per vocazione" e non per lucro (i due militari hanno dimostrato la loro venalità), desiderando solo "fama e gloria". Il Superiore, alieno come il Subalterno ad alti ideali, pensa che Ulisse fosse associato a una qualche multinazionale per speculare economicamente sulla guerra. La valigia contiene prodotti cosmetici, che Penelope intende vendere da piazzista per mantenere la casa e i figli; non poteva certo restare in casa sempre a lavorare all'uncinetto o a maglia (p. 23). Lo shampoo che decanta ai due militari si chiama "Ulisses": "È un nome che solo per sé seduce" (p. 25). Penelope si va convincendo che il Subalterno sia suo marito, per la straordinaria rassomiglianza delle fattezze; quanto alla dissimulazione, lei sa che per ragioni professionali i militari non debbono mai dire la verità. Il Subalterno ricorda che era chiamato *Ulisse* già prima di partire per la guerra (pp. 25-7). Negli Episodi successivi si parla sporadicamente di Ulisse (per es., nell'EPISODIO II il Professore data l'eroe alla scuola peripatetica, "più o meno": p. 30). La satira politica non dimentica il governo dei Colonnelli in Grecia (*ibid.*, pp. 30-1).

III.8. CARLOS HENRIQUE ESCOBAR, *Ana Clitemnestra*, in: *Teatro (vol. 1)*, Moira, Águeda 2007, pp. 115-74 (prima edizione: Taurus, Rio de Janeiro 1986)

(V. anche *supra* I.9, II.10 e III.6)

In una *Informazione preliminare (Informação preliminar*, pp. 117-8) Escobar chiarisce che il titolo si riferisce alla moglie del celebre scrittore brasiliano Euclides da Cunha (Cantagalo, Rio de Janeiro 20 gennaio 1866 – Rio de Janeiro, 15 agosto 1909), l'autore di *Os Sertões* (1902), membro dell'*Academia Brasileiras de Letras* dal 1903, ucciso dall'amante della moglie, Dilermando de Assis, nel corso di un'aggressione⁷⁶². Con scandalo dell'opinione pubblica, la vedova di Euclides, Anna Emília Ribeiro de Assis (Jaguarão, Rio Grande do Sul, 18 giugno 1862 – Rio de Janeiro, 12 maggio 1951) nel 1911 sposò lo stesso Dilermando, di sedici anni più giovane di lei, da cui aveva avuto già due figli durante il matrimonio precedente. Le coordinate simboliche essenziali sono così fissate da Escobar: Ana, che l'autore immagina fine attrice di teatro, è sin dal titolo Clitemnestra; Euclides, Agamennone; Euclides figlio, Amleto; Canudos (cfr. *supra* la *Medeia Masculina*: I.9) e i moti popolari repressi dall'esercito corrispondono alla

⁷⁶¹ António Aragão (São Vicente, Ilha da Madeira, 22 settembre 1925 – Funchal, 11 agosto 2008) è noto come artista e intellettuale poliedrico.

⁷⁶² La dinamica dei fatti non è mai stata completamente chiarita. Dilermando fu prosciolto dall'accusa di omicidio per legittima difesa; il 4 luglio 1916 egli si trovò a uccidere anche l'omonimo figlio di Euclides, non ancora ventiduenne, che cercava di vendicare il genitore; anche questo caso giudiziario si concluse con una sentenza di assoluzione. Si noti che la morte di Euclides figlio non pose fine al matrimonio del militare con Anna (esso entrò in crisi solo nel 1926, a causa dell'infedeltà di Dilermando); ebbene, nella sequenza dell'uccisione del giovane vendicatore artisticamente rielaborata da Escobar risulta determinante l'incitazione di Ana, accostabile all'atteggiamento crudele di Clitemnestra verso i figli (si pensi per es. all'*Elettra* sofoclea).

materia troiana; infine, per implicita ovvietà, Dilermando svolge il ruolo di Egisto. L'azione mobilita più di venti personaggi e ben tre Cori: quello repubblicano, quello dei tinteggiatori e quello dei pulitori di vetrate.

Nella versione di Escobar, il soprannome di Ana deriva da una magistrale interpretazione della sposa di Agamennone in una recita collegiale (cfr. Scena 3, pp. 126-7); a sua volta, *Agamennone* scherzosamente diviene per un attimo la maschera dello stesso Euclides in un colloquio amoroso con Ana (SCENA 4, p. 132) e nell'insinuazione maliziosa di un anonimo scrittore (SCENA 13, p. 145), anodina per la verità, come altri cenni consimili (cfr. per es. SCENA 16, p. 153; il ritorno di Euclides è espressamente e sforzatamente associato a quello di Agamennone; SCENA 19, p. 156 ss.)⁷⁶³. All'ironia tragica si ricorre nella SCENA 16, p. 153: Ana contrappone l'amante al marito repubblicano, prevedendo compiaciuta che *comatterà e ucciderà per lei*.

Bisogna riconoscere a Escobar il merito di avere offerto un quadro interpretativo coerente di buona parte⁷⁶⁴ di una vicenda tragica, atroce e bizzarra insieme, che scuote ancora oggi l'opinione pubblica⁷⁶⁵. L'impresa era ardua anche per via della ricchissima e dispersiva aneddotta fiorita sulla vicenda. Nell'insieme, si può affermare che a sequenze sicure – quelle caratterologiche, eminentemente – se ne alternano di convenzionali o compromissorie, affette cioè dalla discrasia tra la tematica sentimentale e quella intellettuale e politica, dove peraltro si mescolano le idealità dell'autore e quelle di Euclides da Cunha. Infine, ci si può chiedere quanto Anna, quella storica e quella di Escobar, assomigli a Clitemnestra; in ogni caso, tutte e tre incarnano il tipo della donna volitiva e superiore alle convenzioni sociali, compendiabile nell'ἀνδρόβουλον κέαρ che alla sua eroina attribuisce Aesch. Ag., prologo, 11 e negli attributi virili (“*com os meus testículos*”) che Ana sembra rivendicare nel suo formidabile monologo finale (SCENA 24, p. 171).

III.9. IVO BENDER, *Trilogia perversa, 1826-1941*, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre 1988

La drammaturgia di Bender si caratterizza per il nerbo, l'essenzialità, la precisione indefettibile e la varietà degli impianti. Circa il titolo offre spiegazioni convincenti Nuñez 2015, p. 41: il tempo della storia nell'ordine trilogico è regressivo (inverte altresì la cronologia del titolo), come l'ordine dei segmenti

⁷⁶³ I viaggi frequenti di Euclides gli valgono da parte della moglie un accostamento con Ulisse (Scena 9, p. 139), ma chiaramente costituiscono anche un fattore di assimilazione con Agamennone, se si considera la frustrazione affettiva che la lontananza del marito comportò alla Anna storica. È invece opinabile, a mio parere, che tra la vicenda brasiliana e quella argiva sussista una analogia congrua.

⁷⁶⁴ Resta in ombra per es. la sorte di Dinorah, fratello di Dilermando, morto suicida nel 1921 dopo essere rimasto gravemente menomato dal colpo di pistola esploso da Euclides prima di ferire Dilermando ed essere a sua volta raggiunto dal proiettile del militare.

⁷⁶⁵ Il libro di Judith Ribeiro de Assis, figlia di Anna e Dilermando (J. R. de A. – Jeferson de Andrade, *Anna de Assis. História de um trágico amor*, Codecri, Rio de Janeiro 1987) e la miniserie televisiva scritta da Glória Perez e trasmessa da Rede Globo tra il maggio e il giugno 1990 suscitavano roventi polemiche; cfr. per es. l'intervista rilasciata al popolarissimo conduttore televisivo Jô Soares da Judith Ribeiro de Assis, con ogni probabilità nello stesso 1990 (<https://www.youtube.com/watch?v=nV6uM7NMopc>) <ultimo accesso: 25 luglio 2017>. Più recentemente Anna Sharp, figlia di Judith, ha confermato la versione dei fatti fornita dalla madre, sulla base di un diario della nonna Anna reperito nel 2014: cfr. Alice Melo – Angélica Fontella, *Relatos de um desastre anunciado*, in: *Anjovida*, 13 agosto 2016 (<http://act14-anjovida.blogspot.it/2016/08/relatos-de-um-desastre-anunciado.html>) <ultimo accesso: 25 luglio 2017>.

mitici e dei modelli antichi di riferimento: *1941* presuppone chiaramente l'*Oresteia* eschilea (soprattutto *Agamennone* e *Coefore*), 1874 l'*Ifigenia in Aulide* di Euripide, 1826 il mito dei Pelopidi⁷⁶⁶.

L'intreccio è spesso spezzato da analessi, che la seguente sintesi ignora. L'azione si svolge nel Rio Grande do Sul "in una città di colonizzazione tedesca" (p. 7).

1941

Henrique ha abbandonato la scuola di teologia e torna a casa per dedicarsi all'agricoltura; sa che lo zio e la madre non gradiranno la decisione, ma sicuramente la sorella maggiore Ereda ne sarà felice (p. 8). A un amico che gli ha donato un coltello d'argento Henrique lascia un crocifisso dello stesso metallo, appartenuto al defunto padre. Da una conversazione tra Ulrica, madre di Henrique, e Werner, il fidanzato di Ereda, si apprende che anche lo zio Bertold è morto; questi, geloso amante di Ulrica, aveva ucciso il cognato (e cugino, come Egisto rispetto ad Agamennone: p. 27) e acquisito le terre di lui, per perderne la parte migliore (pp. 24-5); aveva poi pensato di fuggire per timore dei figli della vittima⁷⁶⁷, ma Ulrica, definendosi *una ladra innamorata e una cagna affamata che avrebbe divorato i cuccioli per salvarlo* (p. 25)⁷⁶⁸, lo aveva indotto a rimanere. Ereda, mentre osserva per la morte del padre un lutto che ha anche inibito la sua relazione con Werner, è in costante frizione con la madre, a sua volta già in apprensione per il ritorno del figlio, proprio a causa dei rapporti di lei con Bertold. Ereda non vuole onorare in una cerimonia funebre la memoria di un uomo che non considera suo zio. Alle velenose insinuazioni della figlia, Ulrica ribatte che loro sono uguali e che un giorno la comprenderà (p. 27). Ereda attesta al padre, presso la tomba, tutto l'odio che prova per chi lo ha tradito; implora perdono per la sua debolezza e forza per compiere la vendetta (p. 28); a Werner che ha interrotto la sua concentrazione dichiara seccamente che non lo ama più e attende il ritorno del fratello. E a casa Ereda riceve finalmente Henrique; nessuna manifestazione d'affetto però corona l'incontro (ma il rapporto andrà riscaldandosi). Henrique apprende della morte dello zio. Ulrica intanto confida al Pastore che se suo figlio tornerà lei dovrà sparire e che ha paura della figlia; quando il Pastore, intelligente e sensibile ma ignaro della verità, le consiglia di visitare la tomba del marito, Ulrica con *lapsus* sensazionale approva intendendo Bertold (p. 41). Ereda ragguaglia il fratello sulla morte del padre, di cui è stata testimone (p. 37 ss.; scenicamente il ruolo è interpretato dall'attore che impersona Henrique: si determina così una suggestiva sovrapposizione generazionale che fa pensare alla duplicità del *re Plistenide* di Stesicoro, fr. 219 Davies⁷⁶⁹); è stata Ulrica a pianificare l'omicidio del marito mai amato (cfr. p. 45), intento a bagnarsi in una tinozza, mentre Bertold, sempre assalito da dubbi e scrupoli, ha agito in subordine. Alla fine comunque Bertold con una corda strangola il rivale, sul capo del quale la donna aveva gettato il suo scialle, "come una rete" (didascalia, p. 39)⁷⁷⁰.

⁷⁶⁶ "(...) a Trilogia brasileira se 'descola' da matriz grega por meio de dois dispositivos: a cronologia invertida e a reciclagem geopoética do mito. Inverte-se a lógica do trágico grego, na qual o mito prevalece sobre a história; subverte-se a ordenação temporal do modelo grego; historicidade e geograficidade se convertem em elementos que fazem os nexos entre os (suplícios dos) tempos míticos e os da colonização sul-rio-grandense. Com estes três elementos, Bender estipula o princípio gerenciador da toda a trilogia: a perversão – mítica, histórica e poética".

⁷⁶⁷ A Henrique però era stato fatto credere che il padre si fosse ucciso; il giovane era poi stato inviato al seminario in nome del rispetto dovuto alla volontà del defunto (p. 30). Nel lamentare la separazione da ciò che è suo (p. 31), Henrique ricorda la rivendicazione dei beni da parte di Oreste e di Elettra (cfr. per es. Aesch. *Cho.*, episodio I, 301 ss. ed episodio II, 486-8).

⁷⁶⁸ Per l'immagine cfr. *infra* la nota 780.

⁷⁶⁹ L'impressione è rafforzata dal fatto che Henrique ha scelto di riposarsi non nella sua stanza, ma nel letto della madre (p. 47).

⁷⁷⁰ La topica metafora tragica della *rete* in Eschilo, per es., è largamente attestata dai *Persiani* (le reti di Ate: parodo, 99) all'*Oresteia* (*Ag.*, stasimo I, 357-8; episodio IV, 1047-8, 1115; esodo, 1382-3; *Cho.*, episodio II, 492-3). Nella trilogia la portata metaforica del termine è autorizzata dalla designazione alternativa dello strumento dell'assassinio di Agamennone come *peplo* (*Eum.* 634-5: Apollo, ricostruendo il delitto di Clitemnestra, non parla mai di "rete", mentre per un'accezione letterale depone il passo citato delle *Coefore*).

Henrique si mostra scettico verso le rivelazioni tardive e probabilmente non disinteressate della sorella; Ereda risponde che, una volta cresciuta, è riuscita da sola a eliminare Bertold avvelenandolo un po' alla volta con erbe, mentre per la madre ha bisogno di Henrique (p. 43), che lava e accarezza con aria seduttiva. Henrique è perplesso; le sue proposte di abbandonare il posto o di ricorrere alla magistratura sono respinte da Ereda, che nei confronti del fratello assume un ruolo dominante analogo a quello esercitato da Ulrica sull'amante (a p. 46 occorre anche il motivo del riso del nemico: cfr. per es. *Soph. El.*, episodio IV, 1153). Ormai anche Henrique è persuaso. Ulrica torna a casa, dove è attesa per la resa dei conti. Durante il terribile confronto con la figlia, comprende da sola la vera causa della morte dell'amante, prima di essere soffocata da Henrique per mezzo di un cuscino. Henrique è annientato dal rimorso; racconta alla sorella, invero poco interessata, che sul volto silenzioso della madre morente ha letto la propria stessa immagine, come riflessa da uno specchio (p. 49). Ora i fratelli sono legati l'uno all'altro per tutta la vita.

1874

Il dramma, in due Atti, è ambientato in una regione di colonizzazione tedesca del Rio Grande do Sul, in località São Leopoldo, dove la setta pietistica dei Mucker (“*bigotto*”, in Hunsrückisch, dialetto tedesco diffuso nella regione), capeggiata da Jacobina⁷⁷¹, combatte da circa un anno le forze governative.

ATTO I (pp. 53-75)

Teodora⁷⁷², figlia del più autorevole collaboratore di Jacobina, Cristóvão Hagemann, confida alla madre Cordélia un incubo ricorrente: il padre, dolente e con il capo insanguinato, la chiama per ricevere una medicazione; lei lo abbraccia, ma la figura si dissolve⁷⁷³. Nonostante il conforto della madre, Teodora teme per la vita del padre; si chiede del resto chi laverebbe e seppellirebbe la sua salma (p. 55); all'occorrenza, sarebbe persino disposta a raggiungere il campo di battaglia pur di riportare a casa il corpo del padre⁷⁷⁴. Se invece tornerà, magari all'improvviso, la fanciulla si getterà tra le sue braccia e (per ironia tragica) *morirà di allegria* (p. 56). Due Coloni di guardia commentano la cruciale situazione; per il Colono 1 si vocifera che Cristóvão Hagemann intenda abbandonare la lotta, esponendosi così alla condanna a morte per tradimento (pp. 58-9). Jacobina, parlando in *trance* con voce maschile in un'accolta ristretta, impone ai presenti di inginocchiarsi; il Signore degli Eserciti attraverso di lei si adonta dell’“*orgoglio*” e del “*disprezzo*” che dimenticano l'opera divina; perciò non solo non concederà la vittoria alla setta, ma la maledirà fino all'estinzione; rispondendo a Jorge, Dio – tramite la donna – identifica il più orgoglioso membro della comunità nel più autorevole dopo Jacobina; la fede di costui inoltre vacilla, quando per amore di Dio Abramo accettò di sacrificare Isacco (p. 60)⁷⁷⁵. Avvicinato da Guilherme, amico fedele, e poi da Jorge, Hagemann elusivo e avvilito ascolta direttamente da Jacobina, che è tornata in sé, l'interpretazione veritiera del messaggio divino: lui è il prescelto (“*Foste o escolhido*”, p. 66) per il sacrificio, che espierà orgoglio e dubbio spirituale; se si rifiuterà di obbedire, terribili castighi si abatteranno su di lui, sulla sua famiglia e le sue proprietà (p. 67). Alla rivelazione di chi si dovrà

⁷⁷¹ Nella realtà storica si tratta della mistica brasiliana Jacobina Mentz Maurer (1841 o 1842 – 2 agosto 1874) e del marito João Jorge Maurer (qui Jorge) con centinaia di seguaci. Per la storia della setta v. Biehl 1999,

⁷⁷² Etimologicamente il nome calza alla perfezione a questa Ifigenia, in quanto ambiguo “dono divino”.

⁷⁷³ Nel particolare del capo insanguinato, privo di conseguenze drammatiche, scorgerei un'allusione al sogno stesicoreo del re Plistenide. Sull'argomento v. Pattoni 2009, pp. 13-4.

⁷⁷⁴ La preoccupazione funeraria tradisce una sensibilità antica. Il recupero del caduto dalla scena dello scontro è un motivo eroico sin da Hom. *Il. 7*, 323 ss., anche disgiunto da una difesa del corpo in combattimento, come nei casi di Sarpedone (16, 495 ss.) e Patroclo (17, 1 ss.).

⁷⁷⁵ Finemente Bender riesce a intrecciare i due archetipi del motivo.

immolare, Hagemann si chiede perché la terra non si apra sotto i suoi piedi⁷⁷⁶. Mentre appartato maledice Dio, Hagemann è avvicinato da Guilherme, che gli propone di fuggire; ma per lui ormai non c'è scampo (p. 70). Da una lettera del marito Cordélia apprende che Jacobina, ispirata da Dio, esige le nozze di Teodora con un certo Antonio, uomo dabbene e agiato; lei non dovrà però accompagnare la sposa sul posto. A Teodora e a Cordélia la seconda ingiunzione riesce inaccettabile, dal momento che l'accompagnatore designato da Cristóvão è sconosciuto a entrambe (pp. 73-5).

ATTO II (pp. 76-97)

Dalla conversazione dei due Coloni emerge che l'unico Antonio della comunità è morto da tempo in un'imboscata. Accolta con una mestizia che non le sfugge, a contrasto con l'affabilità di Jorge e Jacobina, Teodora confida al padre il sogno che lo riguarda (p. 80); agisce anche qui l'ironia tragica quando Hagemann lamenta che quella sera *perderà* Teodora: un'espressione che la fanciulla recepisce secondo l'isotopia matrimoniale (p. 81). Il primo confronto tra Hagemann e la moglie (pp. 82-3) non presenta elementi notevoli rispetto al modello euripideo (cfr. episodio IV, 1098 ss.). Cordélia è avvertita da Guilherme riguardo all'impossibilità che il futuro genero si chiami Antonio (p. 87); messo alle strette dalla donna, rivela l'inganno. Udita per caso la discussione tra la madre e il padre (pp. 89-91), Teodora fugge⁷⁷⁷; si ritrova con la madre in una radura, dove viene presto catturata da coloni. Teodora è condotta in una gabbia di legno al luogo designato per il sacrificio; rinuncia a implorare il padre, come la invita invece a fare la madre, in quanto in lui non trova soccorso (p. 94; cfr. per contro il possibile baluardo di Achille: episodio V, 1358 ss.); il generoso Guilherme a un tratto tenta di scuotere le coscienze e liberare la vittima sacrificale, ma l'intervento, isolato, è frustrato da Jacobina e dai suoi collaboratori, compreso Hagemann (p. 94)⁷⁷⁸. Per la seconda volta Teodora respinge l'esortazione della madre, con accenti di disperazione: nessun ideale suppletivo coonesto qui la morte della vittima; l'unica azione sensata è abbreviare la pena: *“Se chi mi ha generato si rifiuta di lasciarmi vivere, qualunque amore è inutile, qualunque speranza è follia. (In un urlo) Portatemi alla pietra!”* (p. 95)⁷⁷⁹. Tempo dopo, un Messaggero reca notizie a Cordélia in lutto: quasi tutti i combattenti della comunità sono stati massacrati, compresi Jacobina e Jorge (nemmeno Guilherme è scampato). Cristóvão Hagemann, ferito al capo ma fuori pericolo, è sulla via del ritorno; a casa lo attenderà paziente Cordélia per la resa dei conti (vale la pena trascrivere le ultime parole della donna: *“Ma io resto ad aspettarti, Cristóvão Hagemann. Fedele come sempre. Come una cagna sottomessa, che custodisce la casa e i cuccioli. Io ti aspetto, Cristóvão Hagemann. Presto o tardi, ritornerai. E in quel giorno, non sfuggirai al mio sguardo. Né alla mia mano”*, p. 97)⁷⁸⁰.

1826

⁷⁷⁶ Come l'Edipo senecano dopo la rivelazione della sua identità: *Oed.* 868 (*“Dehisce, tellus”* etc).

⁷⁷⁷ Analogamente in *“Iphigenia”* (1977), capolavoro cinematografico di Michael Cacoyannis, la protagonista fugge dopo avere casualmente ascoltato sul proprio destino le parole disperate di Clitemnestra, straziata dalla rivelazione del suo anziano servitore (71¹). In Eur. *I. A.*, episodio V, 1341 Clitemnestra chiedeva alla figli *perché fuggisse* in una tenda (la risposta rivelava la ritrosia pudica di Ifigenia all'avvicinarsi del mancato sposo Achille).

⁷⁷⁸ Achille viene sconfessato dagli stessi Mirmidoni (Eur. *I. A.*, episodio V, 1352-3) e successivamente il soccorso promesso a Ifigenia su sua eventuale richiesta non ha luogo.

⁷⁷⁹ *“Se quem me gerou se recusa a me deixar viver, todo amor é inútil, qualquer esperança é loucura. (Num brado) Levem-me para a pedra!”*. È probabile che Teodora venga immolata proprio dal padre, come Jacobina dice alla fanciulla riguardo all'*“animale”* sacrificale (Atto II, p. 84).

⁷⁸⁰ *“Mas eu fico à tua espera, Cristóvão Hagemann. Fiel como sempre. Feito uma cadela submissa, guardando a casa e os filhotes. Eu te espero, Cristóvão Hagemann. Cedo ou tarde, retornarás. E nesse dia, não escaparás do meu olhar. Nem da minha mão”*. Il finale sembra parafrasare il tenebroso silenzio di Clitemnestra nell'icastico finale di M. Cacoyannis, *“Iphigenia”* (1977). Per l'immagine della cagna cfr. Aesch. *Ag.*, episodio II, 606-9; episodio IV, 1228. Com'è noto, l'epiteto spregiativo *κυνῶπις* che in Hom. *Od.* 11, 424 lo spirito di Agamennone appioppa a Clitemnestra non è specifico (cfr. per es. l'autoriferimento di Elena in *Il.* 3, 180; cfr. 8, 356).

Pur ambientata – dopo le prime sei Scene tedesche (cfr. p. 143) – in un concretissimo Brasile (nello stesso Rio Grande do Sul dei primi due numeri: cfr. p. 106), la storia si alona di miticità: il Narratore omodiegetico, un bracciante, slontana fatti ed eventi su un secondo livello; il padre e la madre dei fratelli Klaus, Felipe e Cristiano sono indicati solo in quanto tali; tra le *dramatis personae*, inoltre, figura un'entità fantasmatica: l'“*ombra del padre*” (“*sombra do pai*”). Nel Prologo il Narratore precisa che il padre, la madre, i loro tre figli e la nuora (Rosina, moglie di Klaus) vivevano oltremare lavorando la terra (p. 101). Un giorno la madre, avendo sorpreso Cristiano in atteggiamenti intimi con un amico, istigò velatamente gli altri figli a eliminarlo; Cristiano fu dunque soffocato con un cuscino (pp. 104-5). Al capezzale del padre morente l'assenza di Cristiano fu giustificata con un viaggio da lui intrapreso, ma il padre, intuita la verità, maledisse atrocemente i figli⁷⁸¹, che da allora cercarono di dimenticare il delitto in una nuova patria lontana. Klaus, Felipe e Rosina si stabiliscono in Brasile, dove lavorano duramente il terreno che hanno acquistato. Felipe confida a Rosina che vorrebbe chiedere perdono al padre (p. 110). Per attendere alle faticose attività agricole della loro proprietà, Klaus ha ingaggiato – in mancanza di figli suoi (cfr. p. 110) – un bracciante, che si presenta insieme con la figlia Orlanda; questa, esperta di erbe medicinali, cerca di rimediare alla possibile sterilità di Rosina (conforme alla maledizione del padre), mentre Felipe si mostra sempre più interessato a lei, suscitando la gelosia della cognata. Una notte, durante l'assenza di Klaus, i due cognati si uniscono sessualmente (p. 121)⁷⁸². Felipe vuole impalmare Orlanda, che del resto ha già reso incinta (p. 129); il matrimonio, che comporta una spartizione dei beni tra i fratelli, disaggrada a Klaus, nonché a Rosina, sempre possessiva nei confronti del cognato con cui tradisce il marito. Sorgono contrasti quanto ai diritti di proprietà, che formalmente il solo Klaus detiene. Orlanda dà alla luce un maschio, ma muore poco dopo. Rosina accudisce il figlio di Felipe come se fosse suo; Felipe però medita di partire, perché la convivenza con gli antichi complici non gli permette di dimenticare il delitto (p. 143). Mesi dopo, a una lettera inviata da Felipe Klaus risponde con un invito a ritornare, che palesemente entusiasma Rosina. Klaus, geloso del fratello, distrugge la pelle di un feroce lupo da quello abbattuto (una reminiscenza dell'agnella dal vello d'oro: cfr. Apoll. *Ep.* 2, 10-1). Durante una discussione con il marito, Rosina rivela la propria infedeltà; per evitarle la morte, Klaus la scaccia subito di casa, trattenendo però il nipote (p. 148). A Felipe, ritornato dopo tempo, Klaus palesa tutto il proprio odio, mentre l'ombra del padre echeggia la maledizione; al fratello Klaus ha imbandito le carni del figlio. Il Narratore aggiunge che alcuni giorni dopo i fratelli sparirono dalla casa (p. 151).

III.10. FIAMA HASSE PAIS BRANDÃO, *Ensaio Mortal*, in: Ead., *Teatro – Teatro*, Fenda, Lisboa 1990, pp. 139-205

Come già in *Eu vi o Epidauró* (v. *supra* I.5), l'autrice premette al testo, datato 1988, una serie di considerazioni poetiche (p. 140); in sostanza, tutta la rappresentazione dovrà obbedire a un “*duplice principio di realismo e di mistero*”.

Dramatis personae: Dea, “*donna di mezza età; sa trasformarsi*”; Ulisse (*Ulisses*), “*medico delle terme; curioso in senso ontologico*”; Merope (*Méropé*), “*moglie del medico; sogna molto, dentro il reale*”; Selene, “*cinquantenne; cinica, non comprende le immagini del reale*”; Salvo, “*marito di Selene; lettore del mondo, di giornali*”; André, “*l'uomo della caldaia; lavora la materia, vecchio*”; Inserviente (*Empregada*) delle terme.

⁷⁸¹ L'assassinio di Cristiano ricorda quello di Crisippo figlio di Pelope, perpetrato dai fratellastri Atreo e Tieste per ordine della madre Ippodamia (si noti anche l'omeoarcto): cfr. Thuc. 1, 9, 2; Hyg. *Fab.* 85; Paus. 6, 20, 7. Secondo un'altra tradizione (confluita con la prima in Igino, per es.), a Crisippo rapito da Laio è legato il primo caso di pederastia (perpetrato da un essere umano, quantomeno).

⁷⁸² Cfr. l'unione adulterina di Tieste con la cognata Eropé.

Si tratta di una commedia in tre Parti, in cui il contesto borghese e il mondo del mito si mescolano continuamente nel discorso, con esplicita coscienza metateatrale (v. per es. Parte II, pp. 183, 186, 190 ecc.).

III.11. FONSECA LOBO, *As mulheres de Tróia*, Plátano Editora, Lisboa 1989

(V. anche *supra* II.14)

L'epigrafe, ricavata dall'*Ecuba* euripidea (episodio I, 159-63), fissa subito un secondo ipotesto a presidio e parametro della ricreazione di Lobo; le *dramatis personae* di quest'Atto unico in versi liberi, tuttavia, ricalcano il modello delle *Troiane*: Ecuba (*Hécuba*), Andromaca (*Andrómaca*), Elena (*Helena*), Cassandra (*Cassandra*), Ulisse (*Ulisses*) Agamennone (*Agamemnon*), Menelao (*Menelau*), un Soldato (*Soldado*), il Corifeo (*Corifeu*; qui personaggio a tutto tondo e perciò distinto e isolato dal Coro delle donne di Troia: *Coro das mulheres de Tróia*)⁷⁸³. L'innesco drammatico, non a caso preconizzato dalla didascalia iniziale, è indubbiamente, insieme con l'impressionante *lysis*, l'apporto più originale dell'autore: Ecuba, pur detronizzata e destinata con le altre vedove troiane alla schiavitù, *si rifiuta non solo di imbarcarsi, ma anche di lasciare che siano gli Achei a scrivere l'ultima pagina della storia* della città incendiata (cfr. p. 9). L'insieme è frutto dello sviluppo, credo, di Eur. *Tro.*, esodo, 1282-3, dove la regina si esorta – in prima persona plurale, si noti – a precipitarsi nel rogo di Troia (φέρ' ἐς πυρὰν δράμωμεν), compiendo così l'azione più nobile per lei (ὡς κάλλιστά μοι), ma viene fermata da Taltibio.

Contro la prassi attica, nella SCENA 1 il Corifeo, accompagnato dal Coro silente, presenta le donne della *perla d'Oriente* nell'inesorabilità della loro condizione prossima di schiave e di esuli; indi si ritira. Ancor più sorprendentemente, nella SCENA 2 Ecuba esorta le “*sorelle sofferenti*” (p. 10) a ignorare il *fatale presagio* del Corifeo, a coltivare la propria brama di vendetta e a non temere per il futuro, giurando che nemmeno una Troiana salperà alla volta di Argo con i “*barbari Greci*” (p. 11)⁷⁸⁴. Ecuba conta sull'equità di Zeus e sul risentimento di Pallade Atena verso gli Achei, già da lei protetti, per via dell'empio ratto di Cassandra perpetrato da Aiace nel tempio della dea (cfr. per es. Apoll. *Ep.* 5, 22 e l'*argumentum* dell'*Iliupersis*, p. 89 Bernabé). Il Coro rafforza l'ipotesi ricordando il decreto di Poseidone che condanna alla distruzione l'intera flotta greca. Significativamente, per la regina l'omissione forzata delle esequie funebri che accora le compagne non deve turbare perché “*la morte è il Nulla*” (p. 13: “*a morte é o Nada*”). Nella SCENA 3 ad Andromaca, che si sa assegnata a Tebe (dunque non in quanto schiava di Neottolemo, stranamente), sua città natia, il Coro annuncia che i nemici hanno deliberato di giustiziare Astianatte, a prevenire vendette; Andromaca non replica al Coro (l'autore evita ogni rischio di patetismo), ma fa osservare a Ecuba che l'azione di Poseidone non ha arrestato l'offensiva achea. L'ingresso di Elena in cerca di Menelao (p. 18), nella SCENA 4, e la sua rivendicazione di essere sposa virtuosa in quanto vittima innocente di un rapimento provocano le rampogne di Ecuba e Andromaca, come pure la condanna del Coro⁷⁸⁵. Nella SCENA 5 un Soldato che va in cerca di Elena non nasconde alle donne stravolte dalla disperazione di provare compassione per la “*lunga agonia*” di Ilio (p. 28); tuttavia, “*un soldato non pensa: obbedisce*” (p. 29) anche se in quanto “*uomo giusto odia la guerra*” (*ibid.*); a una donna del Coro ha modo di consigliare la rassegnazione al destino dispensato dagli dèi, giacché talvolta sventura e felicità si accompagnano (p. 30); se però secondo il Soldato resta ancora la Speranza, la donna traguarda nel rogo della città la propria morte. È poi la volta di Ecuba, interpellata dal Soldato, identificarsi nel contesto di

⁷⁸³ Le Coreute intervengono a tratti anche a titolo individuale, per es. nel corso della Scena 4.

⁷⁸⁴ Sono anomali per lo meno la sconfessione immediata di un proclama, per giunta *fatale*, e la designazione metateatrale del Corifeo stesso. La *barbarie* era predicata dei Greci da Andromaca in Eur. *Tro.*, episodio II, 764.

⁷⁸⁵ Cfr. Eur. *Tro.*, episodio III, 895 ss. Nell'agone non si trova menzione di Deifobo: sul fronte maschile il contrasto riguarda solo Menelao e Paride.

disfacimento determinato dalla sconfitta: la regina dichiara di essere l'“*ombra*”, il “*fantasma*” di colei che ha implorato la morte dai conquistatori e poi dagli dèi, invano; conscia tuttavia del persistente ruolo istituzionale, affida al Soldato un messaggio per l'odiato Ulisse: “*le eroiche donne di Ilio non si imbarcheranno mai prima di avere acceso le fiamme votive nei tumuli degli eroi sconfitti*” (p. 36)⁷⁸⁶. Nella SCENA 7 Ecuba precisa alle compagne che preferisce morire tra le fiamme purificatrici alla sorte designata. Cassandra, che ha udito le parole della madre, nella SCENA successiva le contrappone una diversa strategia: sopravvivere per vendicarsi (“*Sangue exige sangue!*”: p. 39; “*Olho por olho, / dente por dente!*” ecc.). Cassandra ottiene dal Coro il riconoscimento della propria preveggenza inascoltata⁷⁸⁷; sguainato un pugnale, preconizza la morte di Agamennone. La regina rimprovera alla figlia la velleità di un piano che non frutterebbe alcun vantaggio alle sventurate figlie di Ilio; ribadisce dunque la sua proposta che si rendano degne dei loro morti *entrando a mani giunte nella Storia e nella Leggenda* (p. 44). SCENA 9. Torna il Soldato con la risposta di Ulisse, che se da un lato nega sprezzantemente le esequie, promette dall'altro un trattamento dignitoso per le schiave troiane. Le parole dell'araldo scatenano un'invettiva della regina contro l'attendibilità del *barbaro* che ha già dimostrato la sua subdola astuzia⁷⁸⁸. Le donne del Coro da canto loro non si peritano di rinfacciare a Ecuba lo spropositato accoglimento di una “*figlia di Afrodite*” (p. 49), mentre Cassandra rivendica la propria inascoltata veridicità. Ma Ecuba, sostenendo contro la figlia che è meglio morire che vivere senza onore⁷⁸⁹, si accinge a guidare il suo *gregge disperso* al regno delle tenebre. Sempre ribadendo con accenti ingenui⁷⁹⁰ e vanitosi le proprie qualità di sposa virtuosa, Elena rientra sempre in cerca di Menelao. Invisa alle Troiane, questa volta la figlia di Zeus si misura con Cassandra; la sacerdotessa, apostrofatala paradossalmente “*empia figlia di Eros*”⁷⁹¹ (in quanto la ritiene responsabile dello scoppio della guerra), ne preconizza la morte in mare assieme allo sposo Menelao. SCENA 11. Con profonda sensibilità umana il Soldato consiglia a Ecuba, ormai esautorata, di seguirlo guidando il “*gregge smarrito*” (“*rebanho tresmalhado*”, con significativa coincidenza lessicale con la battuta di Ecuba che chiude la SCENA 9); ma Ecuba non desiste. La SCENA 12 si apre con la preghiera rivolta da Cassandra ad Atena perché diriga il suo pugnale al cuore di Agamennone, mentre il Coro e la madre la biasimano: vano è il piano della sacerdotessa perché, come ricorda il Coro, la nave achea mai riapproderà in patria (p. 60). Cassandra da parte sua contesta la sensatezza della risoluzione alternativa, da lei intuita: una “*processione di torce umane*” (p. 62) negherebbe alle Troiane il diritto di rifarsi una vita; la punizione degli Achei del resto non mancherà. Il Coro approva la tesi di Ecuba (p. 64). La SCENA 13 è ambientata nell'accampamento greco, con inversione della prospettiva: Agamennone e Ulisse attendono ormai solo l'arrivo delle schiave per salpare alla volta della patria (p. 65). L'utilità della morte di Achille è argomentata da Ulisse contro il parere dell'interlocutore. Per ironia tragica, Ulisse immagina che Clitemnestra, “*eccelsa regina*” di Agamennone, ricevuto il segnale luminoso a lei destinato, avvii i preparativi della festa maestosa in onore dei trionfatori (p. 68); senonché, replica Agamennone, Menelao non ha ancora sciolto la sua riserva circa il futuro dell'*infedele Elena*, compromettendo così l'efficacia dei sacrifici propiziatori per un sereno viaggio di ritorno. Ulisse si pronuncia recisamente per la punizione di Elena, con l'approvazione dell'interlocutore. Ma ecco Menelao. SCENA 14. Incalzato dal

⁷⁸⁶ Al truce finale allude l'eroismo predicato delle donne come dei loro congiunti caduti, così come il numero stesso delle torce che arderanno: trentamila (*ibid.*).

⁷⁸⁷ Qui è la sacerdotessa a pronunciare il celebre monito del Laocoonte virgiliano: “*Desconfiai dos gregos / e dos seus presentes*” (cfr. *Aen.* 2, 49).

⁷⁸⁸ A lui Ecuba augura il più penoso dei ritorni (p. 48): le parole fatidiche riscattano la regina sul piano di una misteriosa sintonia con le dinamiche degli eventi.

⁷⁸⁹ Per il principio aristocratico caratterizzante la civiltà della vergogna cfr. per es. *Soph. Ai.*, episodio I, 479-80; *El.*, episodio III, 989.

⁷⁹⁰ A p. 52 incappa nella contraddizione quando ammette di essere stata ammaliata da Paride (“*Páris, / que, com seus encantamentos, / me enfeitou*”) ma poi assevera di non avere mai ceduto alle sue parole incantate (“*nem uma vez apenas, / cedi às palavras encantadas / de Páris*”).

⁷⁹¹ Analogamente Ecuba la indica come *prostituta* e *sacerdotessa di Eros* (p. 56).

fratello e ancor più vibratamente da Ulisse, che fa leva sul sacrificio di tanto sangue eroico nella campagna troiana, Menelao confessa di non sapere più in che misura la *fatalità* (“*Fatalidade*”: p. 74) abbia propiziato il ratto di Elena al di là della volontà individuale; in tale dubbio, l’odio e il desiderio di vendetta non albergano più in lui. Ulisse ammette che Elena sia stata vittima di Eris; nel contempo però ribadisce la necessità di punire l’“*empietà*” della donna (p. 77). Menelao si impegna a giustiziare la sposa appena sarà avvistata la terra greca. SCENA 15. Ulisse chiede alla sacerdotessa di Apollo, sola troiana presente, dove si trovino le altre troiane; Cassandra risponde che è giunta per il desiderio di far assistere Ulisse ai loro riti funebri; e al conturbato e contrariato eroe acheo si presenta da lungi una processione di torce umane (p. 80 ss.). Con sarcastica ilarità Cassandra avvista l’arrivo di Elena, la “*prostituta*” e “*mucchio di sterco*”⁷⁹² che insieme a lei, una “*pazza*”, costituirà tutto il *trofeo di guerra*, e non manca di annunciare un ritorno lungo e pericoloso che costerà la vita a tutti quanti gli Achei⁷⁹³. Al Caos che Cassandra invita causticamente a fissare, senza ricevere replica da Ulisse, corrisponde sul piano della città, già perla dell’Oriente, il Niente Assoluto a cui nella SCENA 2 accennava Ecuba.

III.12. JOÃO PADRÃO, *ÍTACA*. TRAGEDIA NUM ATO UNICO EUROPEU EM SEIS CENAS OU A MORTE DE SHAKESPEARE ANTES DA TRAGEDIA SER TRAGEDIA, Pontevedra (?), Braga 1989, pp. 13-31

(V. anche *infra* III. 13)

Le *dramatis personae*, tra cui incongruamente figura una inanimata *espada de Damocles* (in realtà su ogni personaggio ne pende una: cfr. la didascalia della SCENA 1), sono di per sé sintomatiche della natura di *pastiche* dell’Atto unico di João Padrão, *alias* lo scrittore, politico e pittore galiziano José Luís Fontenla Rodrigues (Pontevedra, 9 febbraio 1944): *Ulisses-Hamlet*, *Ofelia-Penelope*, *Shakespeare* e il *Coveiro* (“*Becchino*”). Secondo la didascalia iniziale, ciascuno dei personaggi doppi deve essere interpretato da un solo attore, che spetterà al pubblico collegare volta a volta con uno dei ruoli alternativi, in totale libertà; Shakespeare è un personaggio sostanzialmente ciclotimico; il Becchino, interessato unicamente ai denti d’oro, può essere interpretato da un gallego, un portoghese del nord o “*um judeu qualquer*”. L’ambientazione (*Pais, country*) è l’improbabile conglomerato *Galecia Dinamarca Portugalia Itaca/s*; apre e chiude l’opera la Sinfonia n. 5 di L. van Beethoven. Occorre subito precisare che, pur nella sistematica decontestualizzazione dei personaggi, l’impianto e l’intreccio concedono più spazio all’ipotesto elisabettiano che all’*epos* omerico, come il pur rapidissimo sunto seguente dovrebbe mostrare. SCENA 1: Ulisse-Amleto avverte un fetore nel regno di Danimarca; Ofelia-Penelope lo imputa alle esalazioni patogene delle fabbriche di cellulosa; il suo medico le ha prescritto come cura assidua la tessitura e il disfacimento dell’opera. Dopo l’uscita di Ulisse-Amleto, spinto dal destino, Ofelia-Penelope discute accanitamente con l’amico Shakespeare l’espressione “*essere o non essere*” e sue varianti. SCENA 2: Ulisse-Amleto in monologo teme per la salute mentale di Ofelia-Penelope, impegnata continuamente a fare e disfare; discute poi con Ofelia-Penelope delle posizioni di Shakespeare come uomo di teatro e della propria incessante ricerca di Itaca, l’Essere, che la sensuale compagna non comprende⁷⁹⁴. I due si allontanano per bagnarsi nel mare. SCENA 3: Shakespeare cerca in un cimitero le tombe di Karl Marx, Rosalia de Castro do Padrão e D. Sebastião per fotografarle per procura; conversa faticosamente con il Becchino, laureato in storia. SCENA 4: Ulisse-Amleto e Ofelia-Penelope proseguono la discussione della SCENA 2; alla fine decidono di procreare, dopo però che Ulisse-Amleto sarà partito ancora una volta alla ricerca di Itaca, l’Essere, assecondando il suo destino. SCENA 5: Shakespeare è morto nel cimitero,

⁷⁹² Un appellativo che sembra mutuato dal celeberrimo repertorio misogino di Oddone di Cluny (cfr. “*stercoris saccum*”: *Patrologia Latina* CCCXXXIII, col. 556, 9, C).

⁷⁹³ Nel testo non viene chiarito se la profezia riguardi lo stesso Ulisse.

⁷⁹⁴ Le salaci profferte di Ofelia-Penelope ammiccano senz’altro alle disinibite esternazioni di Ofelia folle in *Hamlet*, Atto IV, Scena 5.

colpito dalla spada di Damocle; il Becchino estrae i denti d'oro dalla sua salma. SCENA 6: Ulisse-Amleto e Ofelia-Penelope commentano con costernazione la fine di Shakespeare; dopo le esequie, il primo ripartirà per la consueta missione.

Sul piano formale, spesso il testo procede per suggestioni ecolaliche, come in Stoklos⁷⁹⁵; sono altresì ingredienti drammatici diffusi il citazionismo (sin dalla prima battuta, di Ulisse-Amleto: “*Cheira que fede, há qualquer coisa podre no reino da Dinamarca*”, p. 16), la metateatralità, la metacriticità (per entrambe valga quale esempio la disquisizione che Shakespeare in dissenso con Ofelia-Penelope svolge su *essere o non essere*: SCENA 1, p. 17 ss.).

III.13. JOÃO RODRIGUES DO PADRÃO (alias JOÃO PADRÃO), *Pessoa(s) etc.*, in: Id., *Teatro, Fundação Europeia Viqueira – Instituto Internacional da Lusofonia, Pontevedra, Braga 1989, pp. 33-64*

(V. anche *supra* III. 12)

Per quanto i tre testi raccolti dall'autore sotto il titolo *Teatro* costituiscano secondo la prefatrice, Maria Rosa da Rocha Valente, una trilogia (*Apresentação*, p. 9) o addirittura tre Atti di un unico dramma (*ibid.*, p. 11)⁷⁹⁶, si tratta di opere “*strutturalmente indipendenti*” (*ibid.*, p. 9), di cui solo le prime due rientrano nell'ambito del presente studio, attenendo al mito greco-latino. Nell'atipica scansione in sette Atti di *Pessoa(s) etc.* intervengono personaggi storici⁷⁹⁷: (Fernando) Pessoa⁷⁹⁸, (Alfredo Pedro) Guisado⁷⁹⁹, Santa Rita Pintor⁸⁰⁰, (Mário de) Sá-Carneiro⁸⁰¹, Almada Negreiros⁸⁰²; personaggi immaginari classici: Ofelia⁸⁰³, Amleto (*Hamlet*) e Ulisse (*Ulisses*); personaggi immaginari inediti: Mr. Foca Pax, Sr. Xis Nariz; personaggi anonimi: Cameriere del caffè (*Empregado do café*), Uomo del pubblico (*Homem do público*), Donna del pubblico (*Mulher do público*), Altro elemento del pubblico (*Outro elemento do público*), Cameriera della pensione (*Empregada da pensão*).

Dall'Atto V, Scena 3 (p. 58 ss.) fino alla fine entra in gioco Ulisse, un greco “*discendente*” (p. 59) di quello omerico, che visita Pessoa in quanto interessato a partecipare all’“*avventura*” di *Orpheu* (*ibid.*); è poeta (reca con sé un lungo poema, di cavalieri alla ricerca di Itaca, ossia dell'ignoto⁸⁰⁴) e pittore e sa, soprattutto, “*lottare per una nuova Itaca (...) di poeti e artisti, di tutti*” (*ibid.*). Ulisse contraddice dialetticamente Pessoa: questi sostiene il primato assoluto della poesia come unica via del senso delle cose, mentre per il Greco il primato spetta alla vita biologica che si perpetua, anche nel caso della specie umana (offre così a Pessoa un argomento per completarsi nel rapporto con la tanto trascurata Ofelia, abbandonando il suo solipsismo rifratto). Ma nell'Atto VI, p. 62, con gli amici riuniti nella casa di Ofelia Guisado parla della morte di Ulisse, a seguito di un incidente stradale; durante l'agonia il Greco ha raccomandato di dire a Pessoa che lui ha ormai incontrato la sua Itaca (*ibid.*).

⁷⁹⁵ Basti un solo esempio, del resto non pertinente al mondo classico: Ofelia-Penelope – “*Mas, que é senão saudade, saudade do ser, Shakespeare? Tecer e destecer o Ser. Ser no tempo, o tempo; a saudade a ser: Ser...*”.

⁷⁹⁶ Con *Itaca* (v. *supra* III.13) e *O “hic et nunc” de Mr. Pickwick. O tempo de pedra*.

⁷⁹⁷ Tutti si conoscevano tra loro e tutti collaborarono al progetto della rivista d'avanguardia *Orpheu* (1915).

⁷⁹⁸ Pessoa (13 giugno 1888 – 30 novembre 1935), sommo scrittore portoghese.

⁷⁹⁹ Guisado (Lisbona, 30 ottobre 1891 – 2 dicembre 1975), poeta e politico.

⁸⁰⁰ Guilherme de Santa-Rita, pittore futurista (Lisboa, 31 ottobre 1889 – 29 aprile 1918).

⁸⁰¹ Sá-Carneiro (19 maggio 1890 – Parigi, 26 aprile 1916), letterato modernista, condirettore – con Pessoa – della rivista *Orpheu*.

⁸⁰² V. *supra* Dantas 1946 (II.2).

⁸⁰³ Si tenga presente che la fidanzata di Pessoa si chiamava Ophélia Queiroz (Lisbona, 14 giugno 1900 – 18 luglio 1991).

⁸⁰⁴ Nell'ulissismo qui delineato Itaca è un'utopia da perseguire e un oggetto oscuro da decifrare (la ragion d'essere delle cose su cui si arrovela Pessoa).

III.14. FERNANDA SCHNOOR – WOTZIK, EDUARDO, *Tróia*, Edição Nº 139, Ano Out/Dez 1994, pp. 33-47

Dramatis personae: Ecuba (*Hécuba*), Taltibio (*Taltíbio*), Polissena (*Polixena*), Cassandra (*Cassandra*), Andromaca (*Andrômaca*)

Il testo è preceduto da un saggio, “*Guerra de Tróia – A Novela*” (pp. 24-32), firmato in parte da entrambi gli autori (dall’inizio a p. 26), in parte dalla sola Schnoor (da p. 26 fino alla fine). Si tratta di un “*adattamento*” (“*adaptação*”: didascalìa, p. 32) in un solo Atto del “*ciclo troiano*” di Euripide (di fatto, delle *Troiane* contaminate con l’*Ecuba*; nel saggio gli autori menzionano quale ipotesto anche l’*Elena*) destinato a uno spettacolo di Wotzik, il cui debutto risale all’ottobre 1993. Il testo, nel complesso agile e incisivo, è frutto non soltanto di conflazione e riorganizzazione strutturale delle fonti, ma anche di minuti apporti originali. Al primo tipo di operazione sono anzitutto ascrivibili da un lato la soppressione del personaggio di Menelao (che catalizza l’agone diretto tra Ecuba ed Elena: p. 25), del prologo recitato da Poseidone e Atena (l’assenza degli dèi incupisce ulteriormente, se possibile, la disperazione dei vinti) e del Coro⁸⁰⁵; dall’altro, l’innesto selettivo della sequenza di Polissena (*Hec.* 177-628) nella *fabula* prioritaria, prima dell’ingresso di Cassandra e di Andromaca (p. 34 ss.). Parte del materiale viene redistribuita; per es., i versi in cui Atena spiega come colpirà per vendetta la flotta achea, con l’aiuto di Zeus e dello stesso Poseidone (*Tr.* 77 ss.), ora sostanziano la maledizione di Ecuba (p. 45) e così il pronunciamento gnomico della dea in *Tr.* 95-7 risuona per voce di Taltibio (p. 46⁸⁰⁶); la stessa sorte tocca allo stasimo I (*Tr.* 512-67), condensato nella *rhexis* incipitaria della regina troiana (p. 33). I numerosi dati eruditi degli ipotesti risultano eliminati. Quanto agli apporti originali, spicca la toccante battuta di Taltibio che rimpiazza l’esodo delle *Troiane* (un *commo* tra Ecuba e il Coro: 1287-1332): l’araldo profetizza la metamorfosi di Ecuba in uno scoglio, che sorgerà nei pressi della città distrutta. Con tale nota pietosa gli autori surrogano in qualche modo il silenzio degli dèi. Segnalo infine un particolare curioso: il cavallo ligneo fabbricato da Epeo qui è già dotato di quattro ruote (così ricorda Ecuba, p. 33), contro la tradizione classica (per il motivo v. Qu. Smyrn. *Posthom.* 12, 424 ss.).

III.15. NORBERTO ÁVILA, *O marido ausente: comédia assincrónica*, Edições Colibri, Lisboa 1997

La commedia, scritta su commissione del Teatro di Portalegre e ivi rappresentata in prima assoluta nel 1989, rientra nel novero ristrettissimo di quelle che hanno conseguito l’onore di una traduzione italiana (di Amina Di Munno⁸⁰⁷), oltre che polacca e francese⁸⁰⁸. Del resto, Ávila all’epoca era già affermato sulla scena internazionale per la ricca produzione di un trentennio di carriera⁸⁰⁹. Il sottotitolo può fuorviare, intendendo praticamente, per via della *sfasatura temporale* a cui allude, proprio il suo contrario: la compressione della diacronia epocale in una sola dimensione simultanea, che legittima qualsiasi anacronismo. Altri fattori drammatici caratterizzanti sono la metateatralità spiccata e la criticità autoriflessiva incorporata nel testo (si potrebbe parlare di metacriticità). Se il genere dichiarato in cui l’Atto unico si iscrive è quello comico (e a buon diritto, stante la qualità briosamente euforica della scrittura), non sfugga il risvolto politico e anzi l’effervescenza polemica con cui il testo collega all’istanza

⁸⁰⁵ Il drastico ridimensionamento spiega come Taltibio possa recitare già all’inizio della seconda pagina a stampa la battuta occorrente in Eur. *Tro.*, episodio I, 235-8.

⁸⁰⁶ “*Loucos aqueles que ousam destruir / Cidades, seus Túmulos, seus Templos. / Loucos os que violam a vida, / Quando sua própria morte é certa / E os espreita tão de perto!*”.

⁸⁰⁷ Il testo servì per la rappresentazione veneziana a Palazzo Labia diretta il 23 settembre 1991 da Aurelio Pierucci.

⁸⁰⁸ Per i dati v. p. 72.

⁸⁰⁹ L’autore (Angra do Heroísmo, Azzorre, 9 settembre 1936) è a sua volta traduttore di opere teatrali (soprattutto dall’inglese, dal tedesco e dal castigliano), oltre che romanziere e poeta.

libertaria del popolo greco⁸¹⁰ l'emancipazione di Penelope, agiata storica, dai tre pretendenti: Solimano il Magnifico (Sultano di Turchia dal 1520 al 1566: pp. 27-33); Ivan (principe russo del Settecento: pp. 45-52); Ottone I (figlio di Luigi di Baviera e re di Grecia dal 1832 al 1862: pp. 58-65)

Quanto ai contenuti fattuali, l'azione corrisponde idealmente ai libri 19-23 dell'*Odissea*, ma sviluppa un intreccio scarnificato a due sequenze, per largo tratto parallele: quella dell'antagonismo tra Penelope, sorniona e ambigua padrona di casa, e i tre prodighi e petulanti sovrani che la concupiscono (e che per volontà autoriale andrebbero incarnati volta a volta da un unico attore, per spirito mimimalistico), e quella dell'intervista che la donna va rilasciando al Dottor Sotiris, cioè al marito lungamente atteso, sotto mentite spoglie di neurologo (p. 11 ecc.) di scuola psicanalitica (come dimostrano le tre sedute terapeutiche effettuate con Penelope distesa sul canapè: pp. 36 ss., 43 ss., 54 ss.), nonché psicosociologo (p. 12). Una volta esaurita la serie esilarante delle udienze concesse dalla protagonista ai pretendenti, la seconda sequenza si prolunga naturalmente in un rapido esodo con l'agnizione di Ulisse e il ricongiungimento degli sposi. L'umorismo si sprigiona dalle scanzonate scorribande enciclopediche tra antico e moderno, non senza puntuali richiami testuali⁸¹¹; Penelope Lascaris⁸¹² tesse il *filo delle parole* (p. 10) di un'interminabile commedia intitolata *O marido ausente (Il marito assente: cfr. p. 54)*, ideata e avviata da Ulisse⁸¹³; opererà per un pretendente dopo avere condotto a termine il lavoro (che incessantemente crea e distrugge) con la sua Remington dorata. L'esperienza personale si trasfonde in materia di scrittura e viceversa (v. per es. p. 9).

Nel caleidoscopio antichista si ravvisa almeno un *topos* dotto nel *makarismos* d'approccio recitato da Sotiris – Ulisse all'indirizzo della moglie (e tale da omaggiare anche sé stesso, concernendo l'"*afortunado possuidor*" della donna: p. 10) e un particolare erudito quale la natura semidivina di Penelope ("*semideusa*": p. 55)⁸¹⁴; abbonda l'onomastica ammiccante (Penelope e Ulisse si incontrano nel contesto di un ricevimento di gala a bordo del transatlantico *Eschilo*: p. 14; il viaggio di nozze è effettuato con lo yacht *Calipso*: p. 16; i libri da comodino di Ulisse sono l'*Iliade* e l'*Odissea*; Penelope ha insegnato presso il *Collegio Aristotele*, il direttore del quale era un collaborazionista degli occupanti nazisti: p. 20). Si tratta a volte, come si vede, di trovate modeste, somministrate però con movenze stilistiche leggiadre, lepidi e mai ribattute.

III.16. PAULO JOSÉ MIRANDA, *O Corpo de Helena*, Edições Cotovia, Lisboa 1998

Dramatis personae; Menelao (*Menelau*), Agamennone (*Agamémnon*), Ulisse (*Ulisses*), Artemide (*Ártemis*), Coro di Donne (*Coro de Mulheres*)

⁸¹⁰ Cfr. le considerazioni di Sotiris (p. 20): "*a adorável Penélope foi, e continua a ser, a verdadeira personificação do espírito de liberdade da pátria grega*". Si comprende analogamente perché Ulisse abbandoni Penelope nel 1824, *due o tre settimane* dopo la morte del suo *grande amico* Lord Byron (v. p. 17)

⁸¹¹ Nel finale (p. 69), per es., leggendo l'ultima pagina del suo dramma, Penelope ripete evidentemente Hom. *Od.* 23, 210-2: "*Bem quiseram os deuses marcar-nos com a infelicidade, ciumentos de nos verem juntos, saboreando o amor da nossa juventude*".

⁸¹² L'assenza dell'accento rende piana la pronuncia, contro l'ortotonia greca, per cui la parola è proparossitona. Penelope ha acquisito il cognome dall'*armatore* suo marito (cfr. per es. p. 13).

⁸¹³ Drammaturgo dilettante e assiduo spettatore del teatro attico (pp. 21-3), Ulisse costruisce l'opera sulla fedeltà osservata dalla sposa nonostante la schiera dei pretendenti; Penelope a sua volta nei tempi dell'università rappresentava Sofocle (da lei conosciuto personalmente nell'anno del *Trittolemo*: il 468), Euripide e Aristofane (p. 22).

⁸¹⁴ Cfr. per es. Apollod. *Bibl.* 3, 10, 6, dove Penelope è detta figlia di Icaro e della ninfa naiade Peribea.

L'Atto unico, dallo stile oscillante tra prosa e poesia, è sicuramente funzionale a istanze liriche piuttosto che drammatiche e pertanto, nonostante il paratesto della copertina (*Teatro*), sembra destinato a una fruizione puramente letteraria (una *rhexis* vasta come quella che Menelao indirizza ad Achille alle pp. 22-5 senza riceverne risposta – significativamente – non è plausibile sulla scena).

Menelao monologante è lacerato tra la pulsione erotica, che esclude la guerra e dunque anche – paradossalmente – la partenza per Troia (“*Não quero partir. A minha casa é onde estás*”, p. 13⁸¹⁵), e il Super-io solidale al sistema di valori eroico (si porta nel cuore una parola, “*honra*”⁸¹⁶, che *gli rode la vita*: *ibid.*). La sofferenza amorosa ha fatto comprendere a Menelao l’inanità dell’azione militare e l’inadeguatezza dell’*ethos* di Achille, di Ulisse, del fratello Agamennone e del padre Atreo (ancora in vita e da lui deluso⁸¹⁷) rispetto alla realtà dell’amore; lo stesso Coro femminile, dopo avere denunciato l’inoppugnabilità delle dinamiche erotiche per entrambi i sessi, ne sentenzia anche l’insondabilità: “*O amor é um estrangeiro*” (p. 15)⁸¹⁸. Naturalmente l’atteggiamento imbelite di Menelao è fonte di “*vergogna*” e “*disgrazia*” per la sua casa (e la comunità, data l’offesa arrecata da Paride a Zeus Xenios: pp. 17-8; 38), come gli rimprovera Agamennone (p. 17); d’altro canto, nel delirio amoroso dell’*esule* Menelao Elena assurge a una dimensione cosmogonica che soverchia ontologicamente qualunque principio e valore: “*È da lei che il mondo viene, che il mondo torna*” (*ibid.*)⁸¹⁹. Menelao ha sognato che Ifigenia, ispirata dalle Muse, si aspettava di morire per mano di Agamennone (p. 20); mentre chiede al fratello se sarebbe disposto a un tale sacrificio, annuncia ferali presentimenti circa l’eventuale campagna militare e manifesta gravi riserve nei confronti degli dèi: essi “*non si curano delle vite umane, ma delle proprie, con le loro passioni*”; compiacerne alcuni implica dispiacere ad altri⁸²⁰ (p. 21); occorre che l’umanità si affranchi dalla schiavitù, per ricercare l’unico ordine universale (*ibid.*). Evidentemente la revisione delle credenze tradizionali è indotta dalla nuova gerarchia interiore stabilita dall’amore (la volontà di Menelao procede da “*un profondo mistero che nemmeno Hermes risolve*”⁸²¹: *ibid.*). Menelao depreca l’influenza che l’*ethos* di un Ulisse possa esercitare sulla generazione del nipote Oreste e dello stesso Telemaco, inibendoli al mistero di sé (p. 27)⁸²². Dal re di Itaca subisce minacce di morte (pp. 28 e 32); più tardi sarà lo stesso Ulisse a sventare due attentati da parte di Agamennone, essendo giunto per annunciare la morte di Atreo (pp. 39-42). Ulisse, sotto le spoglie del quale Menelao ha indovinato la presenza di una divinità vendicativa⁸²³, riferisce le ultime volontà del defunto: Agamennone comanderà la spedizione come a vendicare il padre, mentre Menelao lo accompagnerà (p. 42). Dopo le esequie Menelao sembra tornato sui suoi passi, complice il senso di colpa che lo tormenta per la morte del padre; ne addebita il conto però a Paride (p. 45). Finalmente Artemide si rivela: ha punito e punirà l’“*arroganza del*

⁸¹⁵ “*Non voglio partire. La mia casa è dove tu sei*”.

⁸¹⁶ È equivalente al gr. τιμή, come “*vergonha*” di αἰδώς.

⁸¹⁷ Benché fuori campo, la figura paterna si affaccia nei discorsi come l’impedimento più penoso alla trasvalutazione etica propugnata da Menelao (cfr. per es. p. 20: Agamennone – “*Veste-te, Menelau! Vem comigo anunciar a Atreu o que ele espera ouvir*”; p. 20), soprattutto – e non a caso – nell’amplissimo discorso rivolto ad Achille (pp. 22-5); v. per es. p. 23, sull’educazione ricevuta da Atreo (per es. “*Aprendi a amar a guerra, a honra, com Atreu*”).

⁸¹⁸ Sull’amore visto come uno straniero v. il poeta persiano sufi Jalāl al-Dīn Rūmī (XIII sec.), n. 220, 7 in: *Id., Mystical Poems of Rūmī*, translated by A. J. Arberry, edited by E. Yarshater, with a new foreword by F. D. Lewis, The University Chicago Press, Chicago & London 2009, p. 226.

⁸¹⁹ “*È dela que o mundo vem, que o mundo volta*”. Occorre riconoscere per la verità che a volte la febbrile elucubrazione erotica di Menelao ospita visioni (p. 32 ss.) dalle tinte troppo appariscenti e poco avvincenti.

⁸²⁰ L’asserzione fa pensare alla problematica dell’*Eutifrone* platonico, in particolare.

⁸²¹ “*Um profundo mistério que nem Hermes desvenda*”. Per lo scetticismo di Menelao circa la religiosità tradizionale cfr. pp. 29-30, dove si trova conferma del nesso con la meditazione amorosa: il potere di Elena è superiore a quello degli dèi olimpici in quanto “*come una vipera*” avvelena l’uomo di dubbi. Cfr. anche p. 34: “*Mas ninguém despertará para o mistério do mundo e da alma sem que dessa ferida se erga*”.

⁸²² Il coraggio per Menelao si misura ormai “*dall’umiltà nell’accettare la miseria umana come unico percorso della vita*” (p. 31).

⁸²³ Il Coro ha capito da solo che Atreo è stato ucciso da Artemide (p. 43). Per l’epifania della dea cfr. p. 46.

dubbio” (“*arrogância da dúvida*”) e la “*coscienza*” (“*consciência*”) che anche al di là della piena consapevolezza hanno messo a repentaglio la vita degli dèi⁸²⁴. Menelao pertanto è condannato a veder morire i suoi cari (dopo Atreo sarà la volta di Ifigenia, Achille, Agamennone, Clitemnestra) senza nulla sapere degli dèi, e così dopo di lui gli uomini del dubbio e della coscienza (p. 48). Menelao morirà *domandando eternamente perché viva* (p. 49)⁸²⁵.

III.17. HÉLIA CORREIA, *O Rancor - Exercícios sobre Helena, Relógio d'Água, Lisboa 2000*

(V. anche *supra* I.11 e II.13)

L'opera consta di tre Atti e di un Epilogo.

Dramatis personae: Menelao, re di Sparta (*Menelau, rei de Esparta*; solo negli Atti I e III), Etra, schiava di Elena e madre di Teseo (*Etra, escrava de Helena, mãe de Teseu*), Elena, regina di Sparta (*Helena, rainha de Esparta*), Ermione, figlia di Elena e Menelao (*Hermíone, filha de Helena e Menelau*; solo negli Atti I e III), Pirro, figlio di Achille e marito di Ermione (*Pirro, filho de Aquiles, marido de Hermíone*; solo negli Atti I e III), Telemaco, figlio di Ulisse (*Telémaco, filho de Ulisses*; solo negli Atti I e III), Oreste, figlio di Agamennone e nipote di Elena (*Orestes, filho de Agamémnon, sobrinho de Helena*; solo negli Atti II e III), Erinni, dee del rimorso (*Erínias, deusas do remorso*). Le persecutrici di Oreste costituiscono il Coro, anche se nel testo ciò non è mai specificato.

Avviando la programmatica riabilitazione di Elena a detrimento della versione vulgata del mito, come già l'*Elena* di Euripide, modello prediletto di revisionismo critico, l'esergo stesicoreo (“*Não é verdade esta história. / Não embarcaste nas naus de sólidos bancos. / Não foste à fortaleza de Tróia*”) allude a un'operazione retorica derivativa e manipolatoria⁸²⁶. Nella mirabile trilogia di Correia, *O Rancor* è a mio avviso il dramma che di primo acchito più assume tratti propriamente progimnastici o di squisito artigianato; a mio avviso, tuttavia, si può cogliere anche in questo testo una precisa ambizione olistica. L'estro dell'autrice, sorvegliato da un gusto infallibile e ancorato a una solidissima cultura umanistica, si produce questa volta in una vena di ben temperata comicità, almeno *prima facie*, esibendo quale principio costruttivo l'interrogazione impertinente delle fonti per quanto dicono e per quanto tacciono. Colmando con problematica intuizione gli interstizi della tradizione⁸²⁷ e incrementando la materia mitica attraverso estrapolazioni verosimili in un contesto tra il quotidiano e il mondano liberamente mutuato, con grazia alessandrina, da Hom. *Od.* 4, Correia codifica un metodo di lavoro esportabile e tale da rendere al limite secondario l'ambito di applicazione; è in questa operazione che va ricercato il senso precipuo del dramma, come pure il suo valore peculiare. I tre Atti e l'Epilogo si materiano dell'episodio omerico della visita resa da Telemaco a Menelao ed Elena presso la reggia di Sparta, già gravido di curiosi sottintesi⁸²⁸ e ora arricchito di spunti e di personaggi allotrii, soprattutto euripidei (*Oreste* ed *Elena*): Pirro, in partenza insieme con Telemaco per l'oracolo di Delfi, dove cercherà lumi sulla sterilità di Ermione, parimenti in scena come si è visto (Atto I, p. 35 ss.; la presenza sconcerta in quanto contraddice Hom. *Od.* 4, 5, dove

⁸²⁴ Zeus non sa nulla di Menelao, altrimenti la sorte di questi sarebbe ancora più atroce: p. 48.

⁸²⁵ Artemide – “*Morrerás perguntando eternamente porque vives*”.

⁸²⁶ “*Non è vera questa storia. / Non ti imbarcasti sulle navi dai solidi banchi. / Non andasti alla rocca di Troia*” (cfr. la seconda palinodia di Stesicoro: fr.192, p. 177 Davies. Su tale tradizione, iniziata da Esiodo, v. Bettini – Brillante 2002, p. 133 ss.; Matelli 2015, *passim*).

⁸²⁷ Così, Menelao insinua che i pretendenti abbiano finto per un triennio di non accorgersi dello stratagemma del sudario di Laerte, al fine di prolungare il soggiorno alla reggia e scaricare la responsabilità su Penelope (Atto I, p. 21).

⁸²⁸ Alludo alla schermaglia tra Menelao ed Elena riguardo al parteggiamento di lei tra i contendenti: Hom. *Od.* 4, 274 ss. In Correia, Etra stigmatizza l'ambiguità della condotta della padrona sin dalla sua terza battuta: “*Ela [scil. Elena] deve arranjar-se conforme as circunstâncias*” (p. 12).

Menelao ha inviato Ermione alla città dei Mirmidoni – Ftia, senza dubbio – per accasarla con Neottolemo); Oreste, perseguitato dalle Erinni e a sua volta diretto a Delfi, dall’Atto II (p. 52 ss.). Rimanendo esclusa la prospettiva extradiegetica del modello epico, la progressione drammatica è affidata quasi solo alla forza dei dialoghi, virtuosisticamente amplificati al fine di esaurire ogni potenzialità del soggetto. La conversazione investe gli antefatti dell’impresa troiana, l’*ethos* dei suoi protagonisti (Odisseo, Achille, Aiace), le motivazioni e le responsabilità del conflitto, in un continuo andirivieni tra passato e presente, tra verità e menzogna, tra pienezza e inanità dei valori, tra illusoria trasparenza e sostanziale opacità dei personaggi (per eccellenza, di Elena); con Etra schiava burbera e insolente, fiera madre del *salvatore di Atene* (p. 17), a fornire un caustico contrappunto dialettico lungo i tre Atti⁸²⁹. Riassumere i contenuti fattuali di *O Rancor* non è agevole, ma in ultima analisi nemmeno utile, mentre conta il sapientissimo intreccio, nel discorso dialogico, di istanze disparate. In Correia, a me pare, la scrittura non si esaurisce nel mosaico delle citazioni e non diventa mai banalmente autotelica; si pensi per es. all’anularità di *implicit* ed *explicit* (le patetiche prove oratorie di Menelao in vista dell’incontro con Telemaco) che sembra alludere ironicamente, nella consapevolezza di Menelao, allo iato epocale tra la replicabilità formulare infinitamente variabile del canto aedico, di natura fondamentalmente analogica, e la riproducibilità perfetta e seriale del testo nella moderna temperie digitale⁸³⁰. Più in generale, però, scorgo quale tesi permeante del testo l’insondabilità o almeno l’irriducibilità dell’io profondo dei personaggi (emblematico l’autoriferimento del sovrano di Sparta in apertura del dramma: “*Eu, Menelao*”: pp. 11; cfr. la replica a p. 15) e insieme l’inafferrabilità della Storia, qui sperimentata circa gli aspetti inindagabili o inesplicabili della guerra di Troia.

Ecco una spigolatura delle invenzioni più suggestive: nell’ATTO I (pp. 11-46) la “figlia di Zeus” incede indossando una parrucca egizia (p. 13), che al termine dello stesso (p. 43 ss.) le sarà levata suo malgrado dal marito, scoprendo tra l’attonimento generale il capo rasato (il particolare era prima noto alla sola Etra: p. 43 ss.; cfr. Atto II, p. 52)⁸³¹. Penelope si sposa con Odisseo grazie a Tindaro (p. 16); Menelao ricorda il patto di lealtà e mutua solidarietà dei pretendenti suggerito da uno di loro, Ulisse (cfr. Apoll. *Bibl.* 3, 10, 9. V. anche Castro Osório, *supra* III. 5). Elena appare quasi una profetessa, quando ripete l’oracolo di un indovino egizio (pp. 18-9)⁸³². Telemaco, che funge anche da spettatore interno, avido com’è di narrazioni⁸³³, è messo in relazione con i poeti, come il personaggio omerico con Femio (“*Pois que me é dado ver e ouvir aqueles que os poetas cantam já, tal como cantam os feitos imortais*”: p. 20⁸³⁴). Da Menelao viene offerta una scaltra interpretazione del sudario di Laerte: forse i Proci fingevano di non

⁸²⁹ Fialho 2006 c, p. 56 ricorda che Etra figlia di Pitteo è menzionata come ancella di Elena in Hom. *Il.* 3, 144. Secondo Apollod. *Bibl.* 3, 10, 7 Etra, mentre il figlio Teseo si trovava nell’Ade, fu rapita dai Dioscuri giunti ad Afidna per liberare Elena e ridotta da loro in schiavitù (Hyg. *Fab.* 79 aggiunge che la donna fu posta al servizio della stessa Elena; in *Fab.* 92 ella insieme con un’altra regina caduta in disgrazia, Tisadie, accompagna Elena a Troia).

⁸³⁰ Silva 2006 a, p. 98 sottolinea lo sforzo che Menelao compie per salvare le apparenze: la casa è decaduta.

⁸³¹ La recisione della chioma di Elena resta propriamente immotivata, per una felice intuizione dell’autrice. I soli semi connotativi si desumono dall’analogia proposta dalla regina con le vedove e le divorziate che osservano tale prassi (“*Como as viúvas! Como as descasadas!*”: p. 52). Per il resto, sappiamo da Etra che Elena, pungolata dal senso di colpa, cerca un modo di spiare (Atto II, p. 55. Cfr. l’Elettra euripidea: prologo, 107 ss.) e dalla regina stessa che lei ogni sera esce dal palazzo per sfamare i vagabondi (*ibid.*). La schiava, nell’Atto III (p. 76), ammetterà che Elena non può essere incolpata della promessa di Afrodite. Ovviamente la scoperta della protesi egizia sancisce ancora una volta la difformità tra la percezione esterna e la realtà della figlia di Zeus e dunque la sua intima indecifrabilità.

⁸³² “*Teu pai vive espantosas aventuras. Navegará ainda certo tempo, mas finalmente aportará na sua terra*” (p. 18); “*Mas tudo acabará em bem, descansa*” (p. 19).

⁸³³ Bastino le parole rivolte dal giovane a Ermione, che si accinge a raggiungerlo sulla truculenta vicenda di Atreo e Tieste: “*Não pares, por favor. É com prazer imenso que te escuto*” (Atto I, p. 33).

⁸³⁴ Anche Etra, nel solito tono cinico, fa di Telemaco un potenziale poeta epico (Atto I, p. 38). Nell’Atto II sarà Elena a qualificare interrogativamente Oreste come un poeta, ottenendo l’approvazione del giovane per via dell’impulso al delirio (p. 65).

accorgersi dell'espedito dilatorio di Penelope, per potersi trattenere a corte (p. 21). Deifobo fu sfigurato *senza pietà*⁸³⁵ da Elena in persona (pp. 22-3), la quale ora si giustifica con clamorosa evasività: *"Io dovevo pur fare qualcosa..."* (*"Eu tinha de fazer qualquer coisa..."*: p. 23). Etra per antifrasi decanta l'innocenza di Elena prima del matrimonio con Menelao (p. 16; nell'Atto II, p. 49, Elena rinfaccerà a Etra il ratto e lo stupro subito da Teseo, costato alla madre stessa del rapitore l'asservimento alla vittima, a titolo di risarcimento; cfr. Atto II, p. 67 e Atto III, p. 82, dove si scopre che Etra deve scontare un altro misfatto: la sottrazione di Ifigenia a Elena, la madre naturale). Telemaco si chiede, tra altre ipotesi, se il padre giaccia *"incantato"* (*"enfeitado"*: p. 18); la rivalità e l'aperto contrasto tra Pirro, guerriero protervo e provocante, e il coetaneo Telemaco, contadino (*"lavrador"*), apostrofato dal primo come *"donnicciola"* (*"mulherzinha"*, p. 22; nell'Atto III, p. 9, sarà detto *"maricas"*: *"finocchio"*) per non avere combattuto contro i Troiani, riproduce idealmente quello tra Achille e Odisseo secondo il primo canto di Demodoco (*Od.* 8, 73 ss.) e lo schol. HQV ad Hom. *Od.* 8, 75 (che vi scorge l'antagonismo tra forza e intelligenza), tenendo conto dell'invito rivolto da Menelao al provocato di reagire con un trucco secondo lo stile del padre (p. 24; già a p. 22 dopo l'insulto di Pirro, presente alla reggia con Ermione, Telemaco aveva esaltato come decisiva per la vittoria l'intelligenza). Agisce anche l'ironia tragica⁸³⁶: Telemaco si augura che i misfatti della casa di Agamennone cadano in oblio entro un paio di generazioni, ma viene disilluso da Etra (pp. 25-6)⁸³⁷; poco dopo (p. 27) è Pirro a ingannarsi, immaginando che l'eroico Ulisse non sarà ricordato dai posteri. Il fatto che Agamennone sia pugnalato nel bagno da Clitemnestra (p. 25; cfr. Atto II, p. 61; Atto III, p. 79) fa scorgere una dipendenza tragica e non epica, come dimostra il richiamo contestuale all'assassinio da parte di Agamennone del primo marito di Clitemnestra, Tantalos, e del figlio generato con quello (*ibid.*): cfr. Eur. *I.A.*, episodio IV, 1149 ss. La guerra di Troia secondo Elena si deve solo a *"un gioco di immortalità"* (p. 28); a rincalzo, Ermione cita la credenza sull'alleggerimento della Terra decretato da Zeus (*ibid.*; cfr. *Cypria*, fr. 1 Bernabé). A p. 36 Etra commenta con acida ironia che Achille è un morto potente, contro la *pietas* militare di Menelao; si scorge qui una reminiscenza di *Od.* 11, 487 ss.

Nell'ATTO II (pp. 47-73), Elena in cenci e senza parrucca cerca di rimuovere ossessivamente il sangue di Paride⁸³⁸ che vede per allucinazione sparso sul pavimento della reggia, mentre Etra cerca di accompagnare la padrona a letto. Le motivazioni reali del conflitto sono quelle di ordine economico; il ratto di Elena è stato un pretesto (Atto II, p. 56 e soprattutto 59; Epilogo, p. 107). Il lungo dialogo che si svolge tra Elena (con la partecipazione di Etra) e Oreste (p. 52 ss.), reduce dalla vendetta sulla madre e su Egisto, prima dell'agnizione ricorda la tecnica euripidea dell'*Ifigenia Taurica* adoperata per lo stesso Oreste con la sorella e con Pilade (episodio II, 466 ss.). Alle due donne Oreste racconta in terza persona dell'assassinio degli amanti, in termini originali; emerge sorprendentemente un motivo edipico sviluppato da Hugo von Hofmannsthal⁸³⁹ e da Jean Cocteau⁸⁴⁰: per l'omicida *non esisteva più nessuno al mondo, oltre a un figlio e a sua madre che moriva per mano sua, tanto lentamente* (*"Não existia mais ninguém no mundo, além de*

⁸³⁵ Il verbo *estraçalhar*, impiegato qui ben quattro volte (con l'aggiunta topica dell'irriconeoscibilità da parte della madre) rende senz'altro il greco ἀεκίζειν. Cfr. Verg. *Aen.* 6, 494 ss. Deifobo muore per mano di Menelao sin dall'*Ilioupersis*: P.E.G., pp. 88-9 (v. anche Apollod. *Bibl., epit.* 5, 9; 5, 22); secondo Igino, *Fab.* 240, però, Elena stessa avrebbe ucciso il suo secondo sposo troiano (tale dall'*Ilias parva*: argumentum I, p. 74, fr. 4 Bernabé. Cfr. schol. ad Lycoph. 143).

⁸³⁶ Notevoli altresì le occorrenze metateatrali del termine *tragédia* (v. per es. Atto II, pp. 63, 69; Atto III, p. 83 ecc.). Maliziosamente Correia fa dire a Oreste che egli *si limitò a far uscire di scena* Egisto, come nell'esodo dell'*Elettra* sofoclea (1491 ss.).

⁸³⁷ Questa poi con sarcasmo esclama circa le storie di Micene: *"Que tragédia! Faz a inveja de qualquer cidade!"* (p. 30).

⁸³⁸ Le due donne rievocano l'omissione di soccorso della ninfa Enone (pp. 47-8).

⁸³⁹ *Ödipus und die Sphinx*, S. Fischer, Berlin 1906, Atto III, pp. 178-9: Jokaste – *"wir sind mehr als die Götter, wir, / Priester und Opfer sind wir, unsre Hände / heiligen alles, wir sind ganz allein / die Welt!"*.

⁸⁴⁰ *La Machine infernal* (1934) in Cocteau 2003, Atto I (*Le fantôme*), p. 490: Jocaste – *"Est-il plus doux ménage, ménage plus doux et plus cruel, ménage plus fier de soi, que ce couple d'un fils et d'une mère jeune?"*.

um filho e sua mãe que ali morria às suas mãos, tão devagar...”, p. 70); e prosegue: “*Un lungo abbraccio. Mai un figlio amò tanto sua madre quanto Oreste nel momento in cui la uccise. Che cosa darebbe per tornare indietro. Per restare al fianco della madre puttana, assassina del padre, matrigna dei suoi figli...*” (“*Um longo abraço. Nunca um filho amou tanto a sua mãe como Orestes naquele momento em que a matou. O que ele daria para voltar atrás. Para ficar do lado da mãe puta, assassina do pai, madrasta de seus filhos...*”, p. 71). Poco prima (p. 69) il giovane aveva dichiarato febbrilmente che dopo avere visto gli occhi di Clitemnestra *avrebbe voluto che tutto accadesse in modo ribaltato*: avrebbe ucciso la sorella e il padre e la zia Elena, *la grande prostituta*⁸⁴¹. La stessa dolcezza dello sguardo di Clitemnestra morente e il suo dolore come di partoriente (p. 70) corroborano l’innesto edipico nella saga atridica.

Nell’ATTO III (pp. 75-104), mentre Elena protegge in grembo il nipote – che pure l’ha vituperata e minacciata – dall’assalto delle Erinni, Etra ha occasione di rivelare a Elena che Ifigenia era figlia non di Clitemnestra, ma di Teseo e di Elena stessa⁸⁴² (p. 81; ciò spiega anche l’eccessivo attaccamento affettivo di Agamennone, peraltro ricambiato: p. 82); in tal modo l’autrice aggancia implicitamente la drammaturgia raciniana⁸⁴³. Le Erinni divengono via via visibili a Elena e poi a Etra e agli altri personaggi, mentre si chiariscono i retroscena fattuali e gli errori commessi; alcune di loro peraltro si ammansiscono. La vulnerabilità podale di Achille sfruttata da Paride non è omerica (p. 94)⁸⁴⁴; la richiesta del sacrificio di Polissena avanzata dallo spirito di Achille a Pirro (p. 94) trova riscontro in Eur. *Hec.*, parodo, 125 ss. e *Tro.*, prologo, 40 ss. Ad avere ucciso Astianatte risulta Pirro (p. 97), come nella *Ilias parva* di Lesche (F 21, 1-5 Bernabé), contro l’imputazione a Ulisse da parte di Arctino (v. l’*argumentum* dell’*Ilii excidium*, p. 89 Bernabé). Il motivo della tentata vendetta di Menelao su Elena, qui smentita dall’interessato (p. 102), è solidamente attestato; uno scolio ad Aristofane (*Lys.* 155 = Allen V, p. 134, n. XVII) – che accenna salacemente all’episodio senza insistervi – lo fa risalire a Lesche; Euripide lo ingloba variamente nell’*Andromaca* (episodio III, 627 ss.; 680 ss.) e nelle *Troiane* (episodio III, 873 ss.). Sorprendentemente, l’Atto si conclude con la morte di Pirro per mano di Oreste e Telemaco (p. 103): l’eroe era in procinto di uccidere Ermione, dopo che questa ne aveva rivelato la devianza sessuale (l’eccitazione per mezzo della violenza) che l’aveva reso impotente nel talamo coniugale (p. 99 ss.)⁸⁴⁵. Menelao si dimostra subito preoccupato più della ragion di Stato che del fatto in sé, escludendo come uno “*sproposito*” (“*disparate*”, p. 104) la semplice espressione della verità.

⁸⁴¹ L’uso della terza persona è sintomo della dissociazione psichica di Oreste: “(...) *ele viu os olhos dela e desejou que tudo se tivesse passado exactamente de maneira contrária. Ele de bom grado mataria a irmã, e o pai, e a tia, Helena, a grande prostituta*” (p. 69). Mi pare di avvertire, nella perturbante amoralità del desiderio, un’amplificazione della tenebrosa confessione resa da Alice a Bill, interpretati rispettivamente da N. Kidman e T. Cruise, nell’ultimo capolavoro di Stanley Kubrick: “*Eyes Wide Shut*” (1999; 30”ss.), liberamente ispirato a *Traumnovelle* di Arthur Schnitzler (1926). Il rapimento emotivo di Albertine (l’Alice del film) in *Doppio sogno* (I, pp. 19-20; cito dall’edizione italiana curata da Giuseppe Farese, Adelphi, Milano 2002³¹) era meno radicale, essendo la donna appena sedicenne; propria di Correia è invece la componente tanasica.

⁸⁴² Cfr. Stesicoro, fr. 191 PMGF; Nicandro, fr. 58 = Antonino Liberale 27; Paus. 2, 22, 6-7.

⁸⁴³ Nella *Préface a Iphigénie* (1674), in Mariotti 2007, p. 50 ss., Racine si compiace di avere letto in Pausania (2, 22, 6-7) dell’esistenza di un’*altra Ifigenia* (cfr. Atto V, Scena ultima, 1749) e di averne tratto la legittimazione dello sdoppiamento della figura protagonista in Ifigenia (figlia di Agamennone e Clitemnestra) e in Erifile (figlia illegittima di Teseo ed Elena, secondo la tradizione minoritaria). Come giustamente puntualizza Mariotti 2007, p. 14, per il Periegeta si tratta solo di una genealogia alternativa, non di un secondo personaggio; ma un grecista di vaglia come Racine qui con ironica umiltà spaccia per materiale antico il frutto di un proprio colpo di genio.

⁸⁴⁴ Per il motivo v. Stat. *Achill.* 1, 133-4.

⁸⁴⁵ Pirro si reca a Delfi per sapere come procreare con Ermione in Ferecide, *F.Gr.Hist.* 3 F 64 a; in quella città, secondo Apollod. *Ep.* 6, 14, muore per mano di Oreste oppure di Macareo focese. Per Silva 2006 a, p. 106 la sterilità di Pirro, ridotto ormai a un inutile “*soldadinho sem emprego*”, è indice del fatto che la generazione del guerriero e il modello che rappresenta sono destinati a estinguersi.

Nell'EPILOGO (pp. 105-9) con notevole sforzo istrionico delle parti si reinscena il ricevimento di Telemaco presso la corte spartana, aggiornato con i ritocchi più convenienti al decoro generale: Menelao, attorniato da Oreste che ora nel ruolo di promesso sposo ha rimpiazzato Pirro al fianco di Ermione⁸⁴⁶, da Etra che figura come regina ateniese in visita di cortesia, da Elena che ha recuperato la parrucca egizia e dalle Erinni, divenute ballerine e inservienti simposiali, riferisce di un colpo di sole che avrebbe precipitato il giovane ospite in un incubo; Telemaco, da vero *figlio di Ulisse* (così la perspicace Elena, p. 107), asseconda perfettamente la recita sociale instaurata, ma alcune sbavature (anche nella propria prestazione) che potrebbero smascherare la falsità della situazione inducono Elena a far uscire Telemaco dalla sala e a farlo rientrare subito dopo perché tutti seguitino da capo l'impostura.

III.18. RUI SOUSA, *Guerra de Tróia - A Vitória dos Espectros (segundo motivos de Edith Hamilton)*, in: *História de um assassino vulgar e outras peças*, Angelus Novus, Coimbra 2002, pp. 31-68

Dramatis personae: Priamo (*Príamo*), Elena (*Helena*), Menelao (*Menelau*), Paride (*Páris*), Agamennone (*Agamémnon*), Ettore (*Heitor*), Enea (*Eneias*), Odisseo (*Odisseu*), Nestore (*Néstor*), Achille (*Aquiles*), Patroclo (*Pátroclo*), Aiace (*Ájax*), Filottete (*Filoctetes*), Sinone (*Sínon*), Spettro di Protesilao (*Espectro de Protesilau*), Spettro di Aiace (*Espectro de Ájax*).

Il sottotitolo dell'Atto unico certifica la provenienza di spunti dall'opera della celebre e influente classicista statunitense Edith Hamilton (Dresda, 12 agosto 1867 – Washington, D. C., 31 maggio 1963), ma ovviamente non dimostra l'unicità della fonte.

L'autore si serve delle risorse tipografiche per screziare il testo anche nella dimensione del significante: abbondano maiuscole iniziali grammaticalmente arbitrarie, parole interamente in lettere maiuscole, asindetì; è presente, raramente, l'alternanza di corsivo e tondo (p. 41); notevole anche l'elaborazione retorica (ricca di iterazioni e figure sintattiche).

SCENA 1. Sulle mura di Troia Priamo si produce in un torrenziale e virulento monologo in cui revoca in dubbio il coraggio e la viltà dei nemici commentando il caso di Protesilao, "codardo" perché "desideroso di sfuggire ai giorni penosi della guerra" (p. 33) ed "eroe" perché "desideroso di onori funebri per la sua codardia" (*ibid.*; l'accusa si inverte ironicamente all'indirizzo dei compagni del primo caduto greco); a Elena imputa l'iniziativa sessuale compiutasi nel ratto di Paride (p. 34)⁸⁴⁷; ora Elena rinnega persino la patria (*ibid.*)⁸⁴⁸. SCENA 2. Elena contemplando dalle stesse mura il campo di battaglia asserisce che i Greci combattono per la sua fisicità, non certo per le sue parole; prima di dialogare con Menelao ("um ser ridículo Mesquinho / MENELAU O PATÉTICO") che si è avvicinato ai bastioni, Elena si dice "la puttana / che puttane ha reso tutti i Greci / perché dentro di loro fosse donna e principessa"⁸⁴⁹ (p. 35). A Menelao non concede di essere la sua sposa, in quanto è stato il padre Tindaro a sceglierlo; è pertanto lui che Menelao dovrà portare a letto e penetrare con il suo Pene reale (p. 36); sfida Menelao a lottare con Paride, rivendica la sua identità troiana, sicché tornerà in Grecia solo come schiava. Appare Menelao a rintuzzare spiritosamente il rivale, sostenendo che se gli dèi appoggiano i Greci, dalla parte troiana si trova "l'ira degli uomini", contro la quale a nulla varranno le preci del nemico (p. 38); la rabbia impotente di Menelao è schernita dalle risa delle donne troiane. SCENA 3. A colloquio con Agamennone

⁸⁴⁶ A lui in effetti Ermione era stata data in sposa da Tindaro: v. per es. Soph., Tr.Gr.F. 4, p. 192 Radt = schol. ad *Od.* 4, 4 (fonti in Scarpi 2013¹¹, nota ad Apollod. *Ep.* 6, 14, p. 657).

⁸⁴⁷ L'autore ribalta così il pronuncimento pacato di Priamo in Hom. *Il.* 3, 164-5.

⁸⁴⁸ "Os Gregos pedem a morte de PÁRIS e pretendem devolver HELENA à Grecia / Quando esta diz de Grécia nunca ter sido".

⁸⁴⁹ "EU A PUTA / QUE DE TODOS OS GREGOS FEZ PUTAS / PARA DENTRO DELES SER MULHER E PRINCESA".

nell'accampamento greco, Menelao si dice convinto che Paride abbia stregato Elena; Agamennone rivela che anche Achille soggiace a una stregoneria, in relazione alla vicenda di Criseide e Briseide (Achille peraltro qui è detto sensazionalmente “*prigioniero nella sua tenda*”: p. 40). Per Agamennone, responsabile della peste che imperversa tra i Greci è lo stesso Achille (p. 41). SCENA 4. Ettore si appresta a combattere, affiancato da Enea e Paride; le parole che rivolge a Enea attestano la sua devozione verso gli dèi (p. 42). SCENA 5. Lo Spettro di Protesilao, che assiste allo scontro tra Greci e Troiani, conferma amaramente, in sostanza, il giudizio di Priamo su di lui, così come le parole di Elena, “*lupa in fregola*” (“*LOBA com cio*”, p. 43; cfr. p. 44), circa la natura sessuale del conflitto: contro Paride, “*maschio alfa*” (“*MACHO ALFA*”) a cui (inauditamente) Elena “*ha concesso gli onori e il sangue della prima notte d’amore*” (p. 44) e che Ettore, “*maschio subdominante*” (“*MACHO SUBDOMINANTE*”), spalleggia flagellando i Greci, combatte Menelao, “*maschio alfa umiliato*” (“*MACHO ALFA humilhado*”), tra branchi di lupi contrapposti (*ibid.*)⁸⁵⁰. Menelao sconfigge Paride in duello (cfr. *Il. 3*, 340 ss.), ma Elena ordina al “*maschio omega*” (“*MASCHIO ÓMEGA*”) Pandaro di violare la tregua (p. 45). Segue il duello fra Diomede ed Enea (cfr. *Il. 5*, 432 ss.), “*maschi subdominanti*” (“*MACHO SUBDOMINANTE*”, *ibid.*), fino all’affermazione della superiorità di Ettore (p. 46). SCENA 6. Agamennone riunito in consiglio con Odisseo e Nestore alterca con quest’ultimo, che lo ha accusato di debolezza nella gestione della guerra. Odisseo si schiera con Nestore, che ha chiesto il richiamo di Achille. Agamennone si accoda, ma perde ascendente sui soldati rispetto a Nestore (p. 50). SCENA 7. Segue l’episodio dell’ambasceria fallimentare presso Achille; il duello tra Ettore e Aiace; la cessione delle armi a Patroclo da parte di Achille. SCENA 8. Una rapida sintesi degli eventi successivi giustifica la presenza dello Spettro di Aiace, che può ridere del fatale ottenebramento con lo Spettro di Protesilao. SCENA 9. Menelao reclama il corpo di Paride, ma esso per Elena spetta solo al suo uccisore Filottete, autentico “*guerriero*” e non “*assassino*” (p. 62); Menelao ribatte che riconosce il discorso di un “*mostro*” (p. 63). SCENA 10. Sinone mette in guardia i Troiani dal trainare il cavallo ligneo all’interno delle mura, che costerebbe a Troia la fine. Priamo tuttavia ha ricevuto responsi opposti dai profeti; Sinone viene pertanto giustiziato e il cavallo introdotto nella città (p. 65). SCENA 11. Elena alterca con Menelao, prospettandogli il tormento dei morti troiani di cui per tutta la loro vita coniugale lei si farà strumento; infatti, “*solo i morti riescono vittoriosi*” (p. 68).

Quanto all’esito complessivo, l’autore ha fornito una sintesi considerevole della vastissima materia epica non priva di brio scattante e accattivante, specialmente nel trattamento di Elena e Menelao; a tratti però prevale una stilizzazione convenzionale, forse dettata dal bisogno di riprendere slancio.

III.19. JOSÉ TOLENTINO MENDONÇA, *Perdoar Helena*, Assírio & Alvim, Lisboa 2005

L’opera del sacerdote, teologo, docente universitario e poeta José Tolentino Mendonça (Madeira, 15 dicembre 1965)⁸⁵¹, rappresentata al Teatro Taborda di Lisbona tra il 24 marzo e il 24 aprile 2005 per la regia di Marcos Barbosa, costituisce una sorta di saggio lirico in forma drammatica sul teatro antico e la ricezione dei moderni. L’azione delle sei parti di cui si compone è consegnata interamente ai dialoghi (I, IV, VI) o ai monologhi “*analettici*”⁸⁵² (II, III, V) di due personaggi legati al mondo teatrale, designati solo con numeri: un ex regista (1) e un attore (2)⁸⁵³. Emerge in particolare un serrato confronto di sensibilità

⁸⁵⁰ La metafora del *lupo* costella tutto il dramma. A parte la *Dolonia*, nell’*Iliade* il più significativo tra gli sporadici riferimenti omerici al lupo si trova in 16, 156 ss., dove una cospicua similitudine con i lupi rappresenta icasticamente la ferocia combattiva di Achille e dei Mirmidoni. In Aesch. Ag., episodio IV, 1258-9 il “*lupo*” Egisto è assiologicamente subordinato al “*nobile leone*” Agamennone.

⁸⁵¹ Cfr. Soares 2006, p. 1.

⁸⁵² Cfr. Soares 2006, *ibid.*

⁸⁵³ Il regista recita il monologo centrale.

circa il teatro attico; 1 si è ritirato dall'attività dopo avere misteriosamente cancellato il debutto dell'*Elena* euripidea da lui curato assiduamente per mesi e avere risarcito di tasca propria tutte le perdite; il secondo, soprannominato "partigiano" (p. 9 *et al.*, sempre in italiano nel testo) da 1, lavora a Sofocle. L'ex regista dichiara di preferire Euripide (apprezza semmai i *silenzi* di Euridice, Deianira e Giocasta) perché lui *perdonò Elena* (pp. 19-20; e a Euripide occorrerà tornare: p. 20); Euripide affollava la scena di *anonimi*⁸⁵⁴, *di personaggi clandestini* (p. 27⁸⁵⁵), consapevole della legge del mondo, il mutamento⁸⁵⁶, che andava minando l'ellenocentrismo delle saghe familiari di cui si sostanzialmente il teatro (p. 29). Il monologo della parte V rivela che 1 è perseguitato da Elena, come essere alato ("grou"), dapprima solo in sogno; pensando al *pellegrinaggio infernale* di Demetra, *mater dolorosa* (alla quale è sacra la gru⁸⁵⁷), l'attore si precipita a soccorrere l'amico (il moto, evocato in varie forme, è connotato di positività: cfr. Soares, p. 3). Nell'ultima e più estesa parte, 1 in polemica con 2 solleva Elena dalla responsabilità di avere causato la guerra tra Greci e Troiani, adducendo il motivo stesicoreo del *clone* o *eidolon* (pp. 38-9). Secondo l'ex regista, Euripide persegue l'idea di un teatro differente da quello di Sofocle, prestigiosamente integrato nella comunità ateniese: si tratta del *primo teatro civile* (p. 40). L'interlocutore intuisce che l'ex regista stroncò la sua stessa rappresentazione di *Elena* per avervi scorto con terrore l'illusorietà del tutto (pp. 41-2) e lo accusa di essersi sottratto a denunciare la pur sconvolgente scoperta. L'ex regista nota come in Euripide, diversamente da Eschilo e Sofocle, i canti corali restino sganciati dall'azione e dunque risultino gratuiti, privi di senso (pp. 46-7), per es. nello stasimo II dell'*Elena*; sintomo di un'estraneità all'esistenza e al mondo organizzato dall'enciclopedia, compresa la propria identità sociale. La percezione che trascende ogni codice è connaturata alla dimensione del silenzio; auspicio dell'ex regista per l'attore è che l'uomo bracchi sé stesso come il cacciatore la sua preda (p. 50. L'espressione ha forma metaforica: "E, in mezzo a questo (silenzio), come un lampo, Cacciatore, sii la tua propria preda..."⁸⁵⁸). È questo il motivo per cui l'ex regista non già non è potuto *ritornare*, ma non ha potuto rinunciare a *proseguire* (*ibid.*).

III.20. JAIME ROCHA, *Agamemnon – A Herança das Sombras, Fluir Perene, Coimbra 2011*

Il dramma di Jaime Rocha (eteronimo di Rui Ferreira e Sousa) prende le mosse dalla *nekuia* omerica, discostandosene però per alcuni particolari di fondo (Agamennone per es. muore nel bagno, come in Aesch. *Ag.*, episodio IV, 1109, 1127-9 ma contro *Od.* 4, 529 ss.; 11, 409 ss.).

Dramatis personae: Agamennone (*Agamémnon*), re di Micene e comandante degli eserciti greci; Ulisse (*Ulisses*), signore di Itaca ed eroe della guerra di Troia; Cassandra, principessa troiana e schiava di Agamennone; Sentinella (*Vigia*); Clitemnestra, moglie di Agamennone; Marpessa, nutrice di Clitemnestra; Ifigenia (*Ifigénia*), figlia di Agamennone e di Clitemnestra; Egisto, figlio di Tieste e cugino di Agamennone; Elettra, sorella di Ifigenia. Manca una formazione corale.

SCENA 1. Ulisse si reca negli inferi, dove incontra Agamennone e Cassandra. L'Itacense è sin dalla prima battuta sminuito da Agamennone, anche fisicamente: mentre il fantasma del secondo è *enorme, quasi un gigante*, Ulisse è attacciato ("atarracado"); inoltre, per Agamennone il visitatore non può essere un eroe,

⁸⁵⁴ Si tratta di messaggeri, nutrici ecc. (p. 27). A p. 26 l'ex regista menziona il caso delle due figure anonime dell'*Elettra* euripidea (senza dubbio il Contadino e il Vecchio servitore, come nota Soares 2006, p. 4).

⁸⁵⁵ Anonimi sono significativamente anche i personaggi di Mendonça, come osserva opportunamente Soares, p. 3.

⁸⁵⁶ La rievocazione prometeica dell'evoluzione dell'umanità dall'interazione con il fuoco (nel solco di Bachelard 1992, 1938¹, coltivato espressamente anche da Harrison 1998) promuove una riflessione generale sulla cultura che privilegia il moto alla stasi (così si spiegano il riferimento all'ordalia e la volontà di 1 di condannare al rogo la propria biblioteca, simboli di una volontà di verifica e oltrepassamento. V. Soares 2006, p. 4 ss.).

⁸⁵⁷ Soares 2006, p. 3. L'autore ricorda che il mito della penosa ricerca di Persefone da parte della madre ricorre anche nella tragedia euripidea: cfr. *Hel.* 1301-68).

⁸⁵⁸ "E, no meio desse [silêncio, scil.], como um clarão, Caçador, sê a tua própria presa...".

perché gli eroi si trovano già negli inferi (p. 29)⁸⁵⁹. Ulisse si trova lì appunto perché il popolo non canta le sue imprese e pertanto realizza la condizione necessaria per ottenere quell'onore. La reazione di Agamennone, che invece ha ben chiari i limiti della condizione umana (cfr. pp. 34-5), è impietosa: il visitatore è vanitoso come una donna (*ibid.*). Ulisse è convinto che Penelope abbia sposato un uomo ricco e gli abbia dato una mezza dozzina di figli (p. 36). Dalla conversazione emerge che la guerra di Troia non si è combattuta per difendere l'onore di un "cornudo" (p. 37), che oltretutto "scambierebbe di buon grado una donna per un cavallo" (*ibid.*), ma per motivi economici (p. 38). SCENA 2. Un'analessi sposta l'azione all'incipit dell'*Oresteia* di Eschilo: la Sentinella grida all'avvistamento dei fatidici segnali. Il tono diventa schiettamente comico quando Clitemnestra nella sua prima battuta dà del folle al soldato che strilla per l'ennesima volta: "É mau sinal" ("È cattivo segno", p. 41). La regina poi vorrebbe che altri soldati lo zittissero lanciandogli ortaggi (p. 42). Ifigenia entra in scena mascherata (p. 47). Clitemnestra vorrebbe vendicarsi del marito per il suo tramite, ma Ifigenia, se non perdona il padre, nemmeno vuole vederlo soffrire (p. 50); inoltre, tende a discolpare il genitore a carico di Calcante e di Artemide (p. 51)⁸⁶⁰; immagina addirittura che un giorno *tornerà a sedersi sulle sue ginocchia e a baciargli le mani* (p. 52; cfr. pp. 116 e 124). Da un sorprendente dialogo tra Clitemnestra con Egisto (p. 57 ss.) si apprende che l'uomo ha vissuto a fianco di Clitemnestra "come un amico, come un fratello" (pp. 59-60), per quanto dicano le malelingue (così Clitemnestra). Elettra appare con il capo rasato (p. 54). Nel finale della scena, Clitemnestra prepara la vendetta con Egisto. SCENA 3. Agamennone, accompagnato da Cassandra, viene ricevuto da Clitemnestra ed Egisto; la novità è sottolineata (con ironia metatestuale) da Agamennone (p. 62): "Questo arrivo senza la presenza di Egisto sarebbe una grave omissione"⁸⁶¹. La gelosia di Clitemnestra per Cassandra assume in Rocha una dimensione ipertrofica, essendo ovviamente omesso il motivo di Ifigenia. Cassandra scongiura Agamennone di non calpestare il tessuto rosso della stuoia ("passadeira": p. 73 ss.), ma non è creduta circa le insidie che celerebbe (pp. 79 ss., 84, 88), come una spada (p. 81). Uno stemperamento comico si produce quando Clitemnestra dispone che si serva la cena (p. 86). SCENA 4. Clitemnestra e Agamennone discutono sulle motivazioni economiche della guerra (p. 89 ss.). Elettra si è sposata con un contadino ("lavrador": p. 93; cfr. l'*Elettra* euripidea); Agamennone trova assurda l'idea; rivuole la figlia a casa, come pure Oreste. Di Ifigenia si comincia a parlare a p. 95. SCENE 4-5. Abbonda l'ironia tragica; per es., secondo Agamennone Ifigenia mascherata – ufficialmente una schiava di Clitemnestra nata con una deformazione del volto – "ha un'aria di sacerdotessa" (p. 104); conversando con Agamennone prima dell'agnizione, la giovane dichiara di essere trattata bene dentro casa, *come se fosse una figlia* (p. 109); Agamennone vuole restare immerso nell'acqua della vasca *fino ad addormentarsi* (p. 127). Il re scagiona Artemide per la morte della figlia (p. 118); il piano del resto era stato ideato da Ulisse; ammette però di essersi lasciato trasportare dall'ambizione (p. 120). Con la morte di Ifigenia Agamennone ha vissuto dentro di sé una *tragedia* (p. 119). Clitemnestra colpisce il marito con la spada (p. 129), ma Ifigenia, contro l'incitazione della madre, con il pugnale taglia la rete gettata sul padre da un servo (*ibid.*). Appena prima della morte del padre, la giovane si trafigge con l'arma e si spegne prima di lui (p. 131). Il gesto per Agamennone è una *pazzia* (p. 131). SCENA 6. Negli inferi si ritrovano Agamennone, Ulisse, Cassandra e Ifigenia. Cassandra profetizza la morte di Clitemnestra per mano di Oreste (p. 138). Caronte riaccompagna Ulisse fuori dall'Ade (p. 139).

⁸⁵⁹ Nella Scena trova posto anche una satira sul servilismo degli umanisti (il bersaglio politico è rimesso all'intuizione del lettore), come si evince dallo scambio seguente: Ulisse – "Egisto diz-se um humanista e os generais acham que ele tem governado bem não só Esparta, mas também Micenas"; Agamennone – "Sempre desconfieei dos humanistas. São como os cães bons, sempre à espera de roer os ossos dos desgraçados, pela calada, para servir os da sua láia, os ricos. Será que eles não têm escravos?"; Ulisse – "Claro que têm. E muitos!" (p. 31).

⁸⁶⁰ Secondo Egisto, anzi, ora Ifigenia si sente in colpa perché il padre pensa che lei abbia dato la vita per la Grecia, mentre è ancora viva (p. 58).

⁸⁶¹ "Esta chegada sem a presença de Egisto seria uma grave omissão".

Il dramma, tragico e comico insieme, evidenzia una costruzione aneddotica che rende disagiata una sintesi adeguata dei contenuti. Una tecnica frequente di Rocha è il ribaltamento della tradizione; per es., Agamennone nega che Ulisse possieda grande intelligenza, ma gli riconosce talento (p. 36). Non mancano echi dotti; per es., secondo Agamennone Penelope è bella quanto Afrodite (p. 36): cfr. Hom. *Od.* 19, 53-4 dove la comparazione, insolita per una donna maritata, è integrata da quella austera con Artemide.

III.21. JAIME ROCHA, *Filottetes – A Condição do Guerreiro, Fluir Perene, Coimbra 2011*⁸⁶²

Dramatis personae: Filottete (*Filottetes*), Efesto (*Hefesto*), Ulisse (*Ulisses*), Neottolema (*Neoptólema*), Sacerdote cabiro (*Sacerdote Cabiro*), Due marinai (*Dois marinheiros*), Coro dei Cabiri (*Coro dos Cabiros*), Coro dei Fabbri (*Coro dos Ferreiros*).

Come giustamente osserva José Ribeiro Ferreira nell'*Introduzione* (p. 6 ss. e 28), nella rivisitazione dell'archetipo sofocleo confluiscono elementi delle tragedie di Eschilo e di Euripide dedicate all'arciere acheo, *in primis* il popolamento di Lemno (*ibid.*, pp. 9-10)⁸⁶³. Tuttavia, come nei drammi citati, Filottete vive isolato dai Fabbri (*Ferreiros*), discendenti dei Sintii (*Síntias*) e veneratori di Efesto (SCENA 2, p. 65), che abitano sulla costa opposta dell'isola, come pure dai Cabiri a lui soccorrevoli (cfr. SCENA 1, pp. 37-8 e 44), sorta di *genii loci* (cfr. Ferreira, p. 9), figli di Efesto (cfr. SCENA 1, p. 36), invisibili al protagonista epperò da lui percepiti per via uditiva dopo quasi dieci anni di permanenza (Filottete peraltro giunge a sospettarli come parto della propria mente debilitata: p. 39). Rispetto ai dati noti Rocha introduce un provvidenziale⁸⁶⁴ personaggio divino, Efesto, che ristrutturava radicalmente il gioco scenico fino a ribaltarlo: è lui ad annunciare al protagonista la fine prossima dei mali (SCENA 1, p. 47 ecc.), a mettere al corrente Filottete dell'oracolo di Eleno prima ancora dell'approdo degli Achei (SCENA 1, p. 54), a istruirlo sulla strategia simulatoria e dissimulatoria da adottare (SCENA 1, p. 52 ss.) con chi sarà venuto interessatamente a cercarlo, sicché il livello di consapevolezza del protagonista finisce per sovrastare non solo quello di Neottolema, ma anche quello di Odisseo (qui sistematicamente immeschinato), con esiti schiettamente comici o grotteschi⁸⁶⁵. Secondo Dio. Chrys., *Or.* 52, 13-6, per es., Odisseo per ragioni di verosimiglianza non verrebbe riconosciuto da Filottete in quanto il suo aspetto sarebbe stato alterato da Atena; in Rocha, Ulisse indossa addirittura una maschera (SCENA 2, p. 62 ss.), che ne connota già di per sé il taglio buffonesco, come la stizzosa protesta con cui sin dalle prime battute il personaggio reagisce alla fittizia ma scherzosa presentazione riservatagli da Neottolema in conversazione con i Fabbri⁸⁶⁶. Il dileggio dell'Itacense è un motivo diffuso del dramma, che a tratti investe le testimonianze antiche; per es., se Neottolema smentisce che Ulisse si fosse finto pazzo per sottrarsi alla guerra con Troia⁸⁶⁷, i Fabbri aggiungono che *nessun Acheo di razza* si comporterebbe così: SCENA 2, p. 71). L'abilità tecnica di Ulisse viene negata per litote da Neottolema (SCENA 2, p. 64, contro per es. Hom. *Od.* 5, 239 ss.; 18, 356 ss.;

⁸⁶² Rocha ha sinora pubblicato due numeri di una *Trilogia da Guerra* che dovrebbe concludersi con un *Aquiles* (cfr. il risvolto di copertina dell'edizione in questione).

⁸⁶³ Nel *Filottete* di Eschilo e in quello di Euripide il Coro è formato dagli abitanti di Lemno: cfr. Dio. Chrys., *Or.* 52, 7-8; 15.

⁸⁶⁴ Anche Efesto, come i figli Cabiri, ha contribuito alla sopravvivenza di Filottete (v. Scena 1, p. 52).

⁸⁶⁵ Si scorge anche in questo caso, come a volte in Rosa, un disegno nemesico di risarcimento storico per contrappasso della vittima storicamente designata. Si consideri per es. l'arguta *Trugrede* con cui, nel corso della Scena 5, Filottete illude lo sprovveduto Ulisse di potersi impossessare dell'arco bramato; quando mente sul conto della piaga del nemico, Ulisse è mosso solo dalla desolante pusillanimità.

⁸⁶⁶ Per es., p. 63: "*Non fateci caso. È un marinaio tonto, me lo sono portato come servo perché mi rallegrasse i giorni della guerra*" ("*Não liguem. È um marinheiro tonto, trouxe-o como criado para me animar os dias da guerra*").

⁸⁶⁷ Cfr. per es. Apollod. *Ep.* 3, 7; Hyg. *Fab.* 95 (ma già in *Cypria*, p. 40 Bernabé).

23, 183 ss.)⁸⁶⁸. Inoltre, Ulisse soggiace per vanità all'incantamento dei Fabbri e dell'isola, da cui non vorrebbe più separarsi, sbalordendo Neottolemo (SCENA 4, p. 87 ss.): un ribaltamento parodico dell'eccezionale resistenza dell'eroe alle malie di Circe (cfr. *Od.* 10, 325 ss.). Fallito l'argomento dell'opportunità di vendicare la morte di Achille, conseguita al proditorio attentato di Paride (SCENA 6, p. 121 ss.), e poi quello dell'apparizione di Ercole latore delle decisioni di Zeus (p. 125), a smuovere Filottete dall'orgogliosa renitenza non è Neottolemo, ma Efesto, che nella SCENA 7 (l'ultima) entra in campo accompagnato dai Cabiri dopo che Neottolemo ha minacciato di uccidersi: il dio palesa la natura guerriera di Filottete, ormai disinteressato a vendicarsi degli Achei (p. 129). Contro la proposta pacifista dei Cabiri, che comporta la rinuncia alla partenza per Troia e alla vendetta per vivere in armonia con i Fabbri (SCENA 1, p. 43 ecc.)⁸⁶⁹, e quella di Efesto, che sostiene la necessità della punizione dei traditori (SCENA 7, p. 130), Filottete adduce il carattere combattivo e imperialistico⁸⁷⁰ proprio dell'eroicità greca in termini non dissimili da Castro Osório⁸⁷¹, ammettendo tra l'altro il turbamento causatogli dalla scomparsa di Achille (SCENA 7, p. 131-2). I Fabbri approvano la decisione di Filottete, diversamente da Efesto, che preannuncia stragi a onta dell'operatività "chirurgica" che Filottete si ripromette partecipando alla spedizione; essi sanno anche che il Greco non tornerà mai più da loro, per via della sua vocazione militare.

III.22. TIAGO RODRIGUES, *Ifigénia – Agamémnon – Electra*, TNDM II / Bicho-do-Mato, Lisboa 2015

Come si evince dal titolo, la trilogia di Rodrigues⁸⁷² dilata la sequenza mitica sceneggiata da Eschilo nell'*Oresteia* arretrandone l'abbrivio, mentre assume a modello il poeta di Eleusi solo per il numero centrale e invece Euripide (*Ifigenia in Aulide* ed *Electra*) per il primo e il terzo. L'inconsulta *contaminatio* costituisce di per sé una provocatoria mossa estetica, che va correlata con i numerosi fattori metacritici e metateatrali distribuiti lungo l'arco drammatico. Ogni numero della trilogia presenta altresì elementi peculiari, tali da conferire alla creazione nel suo insieme un'aura sperimentale, quasi laboratoriale.

Il debutto ha luogo nei giorni 11-13 settembre 2015 presso il *Teatro Nacional D. Maria II*, con la regia dello stesso Rodrigues; ogni sera di norma gli attori interpretano personaggi diversi (unica eccezione è la persistenza di Maria Amélia Matta nel ruolo del Vecchio) o recitano come Coreuti (anche in questo caso si riscontra una sola continuità: quella di Ana Água tra la seconda e la terza giornata), ovviamente con effetto straniante.

Dramatis personae di *Ifigénia*: Agamennone (*Agamémnon*), Clitemnestra (*Clitemnestra*), Menelao (*Menelau*), Ifigenia (*Ifigénia*), Achille (*Aquiles*), Ulisse (*Ulisses*), Vecchio (*Velho*); il Coro si compone di quattro donne.

⁸⁶⁸ Cfr. Ferreira, p. 13.

⁸⁶⁹ Questi a loro volta invitano il forestiero a vivere con loro a Lemno, anche dopo l'impresa troiana (p. 58).

⁸⁷⁰ La *valorizzazione della pace* diagnosticata da Ferreira (p. 31) e corroborata dallo stesso Filottete (Scena 6, pp. 124 e 126) trova proprio nello scioglimento del dramma un limite incontrovertibile (cfr. Scena 7, p. 130 ss.).

⁸⁷¹ Per es.: "*Não há vida que valha a pena sem navios, sem luta armada, sem punição, sem poder. São as conquistas que fortalecem o carácter dos homens. Um homem sem terra não é nada, é menos que um pedinte, que um leproso. Quando se mata um inimigo, ganha-se dignidade e respeito. Eu sou grego, sou um homem grego. Vocês, que habitam outro mundo, nada sabem sobre a glória. Só os heróis se tornam imortais. Os seus feitos serão cantados de geração em geração*" (Scena 1, p. 41). Conformemente a tale visione eroica, Efesto assicura a Filottete che non gli chiederà di perdonare i compagni achei (Scena 1, p. 54).

⁸⁷² Tiago Rodrigues (Lisboa, 1977), attore, drammaturgo e regista, docente in patria e all'estero, è l'attuale (1 settembre 2017) direttore artistico del *Teatro Nacional D. Maria II*.

Dramatis personae di *Agamémnon*: Clitemnestra (*Clitemnestra*), Agamennone (*Agamémnon*), Cassandra (*Cassandra*), Egisto (*Egisto*), Elettra (*Electra*), Vecchio (*Velho*); il Coro si compone di due donne e due uomini.

Dramatis personae di *Electra*: Elettra (*Electra*), Oreste (*Orestes*), Clitemnestra (*Clitemnestra*), Egisto (*Egisto*), Pilade (*Píladés*), un Contadino (*Lavrador*), Vecchio (*Velho*); il Coro si compone di tre donne.

Il motivo dominante di *Ifigénia* è il *ricordo*: il ricordo che guida l'autore nel comporre, anzitutto, e poi quello di ogni fruitore (spettatore o lettore) alle prese con un oggetto (testo o azione teatrale) da decifrare alla luce, magari fioca, delle reminiscenze scolastiche⁸⁷³; è anche quello di un'esperienza, storica (appartenente cioè alla biografia individuale) e mitica insieme, che rende plausibile un gioco scenico altrimenti assurdo e ridicolo. L'inevitabile filtro memoriale, occasionalmente complicato da riflessioni critiche, viene focalizzato dall'intervento incipitario del Coro, che ricamando metateatralmente il dialogo d'apertura tra Agamennone e il Vecchio nel modello euripideo rinvia a una mimesi originaria ormai inafferrabile: "Mi ricordo che all'inizio è l'alba / Quasi non c'è luce / Siamo qui, nella rada di Aulide"⁸⁷⁴, e vediamo le Pleiadi⁸⁷⁵ / E quando diciamo che quelle lassù sono le Pleiadi / Una costellazione ancora visibile alla luce dell'aurora / Voi sapete perfettamente che non è vero"⁸⁷⁶ (nella SCENA 3, p. 11 si ricorderà della funzione della Corifea ecc.). La SCENA 2, atipicamente sostenuta dal solo Coro senza alterazioni ambientali, incrementa un ingrediente sostanziale nell'impasto trilogico: una giocosa ironia, che dal puntuale confronto (spesso metateatrale) con il modello trascolora nella più sbrigliata invenzione farsesca. Se nell'attacco il Coro *si ricorda* dell'altro (quello euripideo), chiedendosi maliziosamente se si trattasse solo di donne (p. 8), si autonomizza dall'ipotesto (Eur. *I.A.*, parodo, 164 ss.), dove agivano giovani donne calcidesi già sposate a contemplare l'armata greca (Eur. *I.A.* 176), per presentarsi come Coro delle donne "arrabbiate", p. 8 ("Siamo il Coro delle donne arrabbiate / Donne di tutti i tipi / Vecchie, giovani, belle, brutte, alte e basse"⁸⁷⁷), anche in quanto mogli dei combattenti, modernamente immuni al fascino degli apparati eroici. Quando nella SCENA 3 entra Agamennone, il Coro, producendosi in una parafrasi o una chiosa continua ora anticipa ora ripete battute e atteggiamenti del re (p. 11 ss.), venendone confermato o eccezionalmente smentito (per es., a p. 12 il Coro ricorda che Agamennone piange e questi subito dopo, come replicando, dichiara che non piangerà; cfr. la discrepanza memoriale tra il re e il Coro nella SCENA 8, p. 28)⁸⁷⁸. La memoria di un'esperienza canonizzata coarta il presente, nietzscheanamente (v. la seconda delle *Considerazioni inattuali*, 1874: *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*)⁸⁷⁹; anche se qui prevale l'invito autoriale a comparare le tracce mnestiche e l'azione scenica, non senza divagazioni francamente comiche, talvolta in chiave metacritica; così, il Vecchio che a p. 14 ricorda "ogni parte del corpo"⁸⁸⁰ degli Atridi probabilmente allude alle sequenze topiche di

⁸⁷³ "E mesmo assim vocês confiam no que vos dizemos / Porque se lembram como nós nos lembramos / Não confiam nas luzes (...) Confiam na tragédia" (p. 7).

⁸⁷⁴ Cfr. Eur. *I. A.*, prologo, 14.

⁸⁷⁵ Cfr. Eur. *I. A.*, prologo, 8.

⁸⁷⁶ "Lembro-me de que no início é de madrugada / Quase não há luz / Estamos aqui, na baía de Áulis, e vemos as Plêiades / E quando dizemos que aquilo ali no alto são as Plêiades / Uma constelação de estrelas ainda visível à luz da alvorada / Vocês sabem perfeitamente que não é verdade".

⁸⁷⁷ "Somos o coro das mulheres zangadas / Mulheres de todos os tipos / Velhas, novas, bonitas, feias, altas e baixas". E ancora: "Juntaram-se aqui porque Páris levou Helena / Ou Helena se deixou levar por Páris / É toda uma discussão que ainda não tem resposta / Depende das fontes e das opiniões" (p. 9).

⁸⁷⁸ È possibile che il Coro svolga l'ufficio di controcorrente interiore (consiglio o meno) dei personaggi.

⁸⁷⁹ Nella Scena 5, p. 22, Agamennone forse dimenticherà e così potrà salvare Ifigenia ("Não me lembro de tudo. Talvez me possa esquecer. Talvez me esqueça e com isso consiga salvar a minha filha"). D'altra parte, nella medesima Scena, p. 21, la memoria di Agamennone è anche anterograda, proprio come quella dell'autore e del pubblico: il re *si ricorda* della futura felicità di Menelao e di Elena e dell'infelicità della propria famiglia.

⁸⁸⁰ Vecchio – "Sim. Lembro-me de cada parte dos vossos corpos. Mesmo as mais recônditas. A nuca. Esta zona atrás das orelhas. As axilas".

riconoscimento in cui è coinvolto un servo, da Euriclea (Hom. *Od.* 19, 467 ss.) a Eur. *El.*, episodio II, 508-74 (l'ipotesto del terzo dramma della trilogia), benché il fatto che è interpretato da un'attrice suggerisca anche implicazioni oscene. Sul medesimo Vecchio che non riesce a correre il Coro commenta: “*O corpo do velho não aguenta a velocidade da tragédia*” (p. 14) e poi “*A tragédia é demasiado veloz para o velho*” (p. 15)⁸⁸¹. Decisamente comica la reazione di Menelao a p. 12, che disattendendo le aspettative si rivolge bruscamente al Coro per averne conferma che debba gridare. In qualche occasione la memoria è arbitraria rispetto all'ipotesto; Clitemnestra, per es., *ricorda* che arriva in Aulide insieme con Elettra, oltre a Ifigenia e Oreste (SCENA 6, p. 23). Fino all'esodo continua il serrato contrappunto tra il Coro e i personaggi nel confronto dei ricordi, dai contorni ora netti ora evanescenti, che presiedono all'azione (anche questa non necessariamente li realizza). Per un'incursione nella dimensione temporale opposta v. il riferimento ai “*poeti del futuro*” che secondo Ulisse canteranno il sacrificio di Ifigenia (SCENA 14, p. 49: una sorta di *contaminatio* tra Hom. *Il.* 6, 357-8 e *Od.* 8, 579-80, oppure Eur. *Tr.*, esodo, 1242-5 ed Eur. *I.A.*, episodio V, 1368). Una decisiva amplificazione investe la morte di Ifigenia, la quale chiedendo di non essere toccata (cfr. Eur. *Iph.* 1559; cfr. anche Polissena in Eur. *Hec.*, episodio II, 548-9) nemmeno dopo la morte perché il corpo è suo, e poi di essere dimenticata, contro le parole di Ulisse e la tragedia euripidea (episodio V, 1383-4; 1397-9), enfatizza l'isolamento e l'annichilimento della morte (SCENA 14, pp. 52-3).

Con *Agamémnon* la sperimentazione seguita il dialogo con l'ipotesto classico (eschileo come si è detto), ma in forma teoreticamente disimpegnata, a vantaggio di una libera rielaborazione dei contenuti mitici. La schermaglia tra Clitemnestra e Agamennone che prelude all'ingresso nella reggia e all'omicidio perde tratti tipici come i tappeti purpurei della tradizione (Aesch. *Ag.*, episodio III, 908 ss.), agli occhi del pubblico ormai largamente desemantizzati, per incontrare la moderna mentalità economicista: gli omaggi eccessivi che la regina tributa allo sposo appena rimpatriato consistono qui in una festa pubblica enormemente dispendiosa (per un momento la prodigalità è valutata negativamente da Agamennone in relazione ai caduti in guerra: SCENA 1, p. 56). Nella rielaborazione non mancano trovate farsesche; per es., la SCENA 3 si apre con un esilarante unisono di Clitemnestra e Cassandra, dove la sacerdotessa dimostra il suo talento profetico anticipando le domande rivoltele dalla regina (p. 60). Il Coro, maschile e femminile, è filologicamente smaliziato quando dichiara di ignorare chi tra Clitemnestra ed Egisto abbia sedotto l'altro, benché pubblicamente il secondo si sottometta alla prima (SCENA 6, pp. 62-3)⁸⁸². Il ruolo di Egisto comunque è parificato per rilevanza scenica a quello di Clitemnestra (sappiamo da Cassandra che a sferrare ad Agamennone il primo colpo è Egisto: cfr. SCENA 9, p. 83; si aggiunga che l'orgoglio di Clitemnestra minimizza il ruolo dell'amante nell'assassinio di Agamennone, quando il Coro le suggerisce, come strategia di salvezza, di scaricare pubblicamente ogni colpa sul complice: SCENA 10, p. 88). Sviluppi inediti sono il sordido approccio di Egisto a Cassandra e l'ipocrita profferta di riconciliazione da lui eloquentemente rivolta all'ottuso Agamennone, che fraintende buffamente una non impervia similitudine gnomica (SCENA 8, pp. 74-5: “*Proprio come l'albero caduco muta di foglie, così gli uomini mutano odii e amori secondo la stagione*”⁸⁸³). Il re chiede al cugino se gli stia proponendo di comportarsi da alberi piuttosto che da animali). Nuovo è altresì l'incontro tra Agamennone ed Elettra, che cerca di ragguagliare il padre sulla reale situazione e avvertirlo della minaccia imminente, ma senza successo, in quanto il re non riesce ad afferrare le parole che gli vengono sussurrate e nulla intuisce (SCENA 9, pp. 79

⁸⁸¹ “*Il corpo del vecchio non sopporta la velocità della tragedia*”; “*La tragedia è troppo veloce per il vecchio*”.

⁸⁸² Subordinando Egisto a Clitemnestra, assassina dello sposo e di Cassandra, Eschilo nell'*Oresteia* ribalta la gerarchia omerica nelle responsabilità dell'omicidio (cfr. *Od.* 1, 35 ss., dove per bocca di Zeus il colpevole Egisto risulta anche amante di Clitemnestra; 4, 525 ss., dove la regina non è nemmeno menzionata; 11, 405 ss., dove lo spirito di Agamennone definisce δολόμητις la complice dell'assassino: 422).

⁸⁸³ “*Do mesmo modo que a árvore caduca muda de folhas, também os homens mudam de ódios e amores consoante a estação*”.

ss.⁸⁸⁴). Il dialogo accoglie persino l'informalità domestica: conversando con Clitemnestra, Egisto osserva che se Agamennone si è coricato nel letto matrimoniale occorrerà cambiare le lenzuola per la sera, quando vi si stenderanno loro due (SCENA 5, p. 66). Non manca la parodia comica: durante l'attentato, il Coro si propone di intervenire più volte compattamente, senza effetto (SCENA 9, pp. 84-5); l'inettitudine (o l'infingardaggine) iperbolicamente dilatata risulta grottesca, mentre l'esitazione del Coro eschileo si rifrangeva in ben dodici interventi individuali (episodio V, 1348-71). Si affaccia, assai raramente, anche l'ironia tragica (Clitemnestra invita il re a bere "*come fosse l'ultimo giorno*" della sua vita: SCENA 1, p. 57); ricorre qualche elemento convenzionale, come il celeberrimo aneddoto sulla morte di Eschilo (SCENA 10, p. 88)⁸⁸⁵.

Dello stesso tenore sperimentale è *Electra*, dove con la comicità si frammischiano intuizioni tragiche di buona lega, spesso in clima metateatrale⁸⁸⁶. Anche in questo caso il testo subisce qualche addomesticamento semplificativo; il Contadino che ha sposato Elettra, per es., è uno straniero (SCENA 1, p. 93) e non un miceneo di stirpe nobile ma malagiato, come in Eur. *El.*, prologo, 35-7⁸⁸⁷. Nella sua parafrasi espansa di Euripide, Rodrigues non rinuncia a parodiare lungamente, non senza virtuosismo, la tecnica della costruzione del dialogo con moduli interrogativi: dalla SCENA 2 alla SCENA 7 le proposizioni affermative sono quasi tutte pronunciate dal Vecchio, che non pone più domande proprio per via dell'età (SCENA 5, p. 102); dal punto di vista drammatico, la sequenza è recuperata in funzione del ritorno di Oreste che, secondo il Coro, introduce "*punti esclamativi*" (SCENA 8, p. 109). La sequenza più avvincente dell'intera trilogia è però quella compresa tra le SCENE 9-13 del dramma: Oreste ed Elettra formano gradualmente una coppia tenebrosa dai tratti sadici, ridefinendo coscientemente le loro identità: Elettra si ripresenta a Oreste come una sorella che reggendo tra le mani la testa mozzata di Egisto vive *il momento più felice della sua vita*, mentre Oreste come fratello è "*uno che offre teste umane come regalo*" (SCENA 9, p. 110)⁸⁸⁸. Il maledettismo esclude Pilade dal dialogo ben prima della metà della SCENA 11 (p. 114), fino alla conclusione (p. 129). Elettra, in particolare, va assumendo i tratti di Clitemnestra mentre ne immagina l'assassinio, anche da lei lungamente vagheggiato (la madre "*si dibatterà come un insetto che presente l'avvicinarsi del ragno*": SCENA 11, p. 118. Cfr. la *tela di ragno* manovrata dalla Clitemnestra eschilea: Ag., esodo, 1492; 1516)⁸⁸⁹. Secondo le parole del Coro che narra il matricidio, a Clitemnestra Elettra propone comunque, come aveva già ipotizzato il Coro nel dramma precedente, di sacrificare Egisto in quanto unico responsabile; ma la regina traccheggia, rilanciando con una semplice condanna all'esilio e decretando con ciò la propria fine (SCENA 12, pp. 120 ss.). L'atroce difficoltà dell'impresa omicida è efficacemente espressa dall'amplificazione dei contenuti euripidei e dall'aritmia dei versi liberi (sul piano grafico, anche dalla rarefazione della punteggiatura). L'ultima Scena reinventa efficacemente lo struggente congedo dell'esodo euripideo: la mano di Oreste, ormai inabile a tutto, non scioglierà mai più la presa dal coltello del matricidio; assieme alle immagini allucinatorie di Egisto e di Clitemnestra, un vento da lui solo percepito, sempre più incalzante, lo spinge a ripartire, senza più

⁸⁸⁴ La spiegazione che Elettra offre della sordità del padre sottolinea un po' leziosamente la novità del frangente: *lei non fa parte di questa storia* ("*Não me ouves porque eu não sou desta história*": Scena 9, p. 80).

⁸⁸⁵ Cfr. per es. l'anonima *Vita di Eschilo*, 10 e Ael. *Hist. anim.* 7, 16.

⁸⁸⁶ Nella SCENA 2, p. 95 per es., se Oreste presagisce che la prima donna incontrata è Elettra, Pilade trova naturale l'evento perché *nelle tragedie queste coincidenze si verificano* ("*Nas tragédias, estas coincidências acontecem*").

⁸⁸⁷ Altra differenza è la sua squalificazione da parte di Elettra, che lo trova "*insignificante*": Scena 7, p. 107.

⁸⁸⁸ Non manca nemmeno in questo caso una battuta metateatrale e metacritica da parte di Elettra: "*Porque nos escreveram assim tão sombrios?*". Nella cultura popolare il pensiero corre a Jessica Rabbit, quando declina ogni responsabilità personale ("*Io non sono cattiva*") sostenendo che è disegnata così ("*Chi ha incastrato Roger Rabbit*" di R. Zemeckis, 1988, 45").

⁸⁸⁹ L'ipotesto euripideo si contamina nell'immaginazione di Elettra con la metateatralità amletica: la donna vorrebbe scrivere le ultime parole della madre "*come se fossero le ultime parole di una tragedia che echeggiano nelle orecchie del pubblico a distanza di ore dalla fine dello spettacolo*" (Scena 11, p. 119).

destinazione, precipitandolo nello smemoramento; Oreste invita la stessa Elettra a dimenticarlo (p. 126 ss.)⁸⁹⁰. *Non si tratta degli dèi*: Oreste giudica sé stesso (pp. 126-7), confermando di fatto l'ateismo proclamato dai genitori e da Menelao (*Ifigénia*, SCENA 5, p. 21; *Agamémnon*, SCENA 10, p. 89).

CONSIDERAZIONI FINALI

Numerose questioni meriterebbero ulteriori approfondimenti: *in primis* le motivazioni peculiari di ogni autore per ogni singola opera, la fruizione sociale del classicismo moderno (luoghi, tempi, interpreti e ricezione del pubblico), le estetiche drammaturgiche in relazione a una concomitante produzione non classicista, la tipologia dei rapporti che i testi moderni contraggono con le loro fonti greco-latine (stante comunque l'aseità di ogni lavoro). In merito a quest'ultimo punto, va operata anzitutto una distinzione tra le riscritture del mito e gli ipertesti, ossia testi ispirati a modelli definiti e pertanto comparabili con essi anche dal punto di vista formale. In certi casi, inoltre, sembra prevalere la tecnica del *restauro*: le fonti antiche, per quanto liberamente mobilitate, sollecitate e integrate nei loro spazi interstiziali, costituiscono elementi irriducibili e irrinunciabili della ricreazione (penso per es. a *Desmesura* di H. Correia); in altri, si produce piuttosto una *giustapposizione* di motivi antichi e moderni (per es. in J. de Castro Osório e J. Rocha) o addirittura una *trasfigurazione* dei dati mitici tradizionali, collocati sul medesimo piano delle invenzioni introdotte e soggetti a risolversi come quelle nelle loro interpretazioni (per es. in A. Nascimento Rosa). Gli autori possono anche porsi creativamente a monte delle versioni classiche del mito (per es. N. Rodrigues), oppure servirsi di quelle come di paradigmi per la comprensione o la trasformazione del presente (per es. A. Sérgio, C. H. Escobar, R. Estramanho de Almeida), o ancora prenderne spunto per sviluppare idee diverse (C. J. Pessoa, J. Tolentino Mendonça).

⁸⁹⁰ Ritengo che i motivi del vento e dell'oblio che accomunano Oreste alla sorella Ifigenia esercitino funzione di amalgama, senza particolari implicazioni simboliche.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

(La lista seguente comprende strettamente le opere citate)

- Albanese 2016** = Giulia Albanese, *Dittature mediterranee. Sovversioni fasciste e colpi di Stato in Italia, Spagna e Portogallo*, Laterza, Bari 2016
- Albertazzi 2013** = Silvia Albertazzi, *La letteratura postcoloniale. Dall'Impero alla World Literature*, Carocci, Roma 2013
- Andrade 1986⁷** = Jorge Andrade, *Pedreira das Almas. O Telescópio*, Agir, Rio de Janeiro 1986⁷
- Anouilh 1944** = Jean Anouilh, *Antigone*, 1944, in: *Northlea En Direct: bibliothèque en ligne* (F4/5) (<http://french.chass.utoronto.ca/as-sa/editors/antigone.htm>) <ultimo accesso: 8 agosto 2017>
- Aranjo 2013** = Daniel Aranjó, *Inês de Castro, la Reine morte: mythe et réalité*, in: *Babel*, 27 (2013), pp. 115–44 (<http://babel.revues.org/3389>) <ultimo accesso: 25 giugno 2017>
- Arantes 2001** = Luiz Humberto Martins Arantes, *Teatro da memória: história e ficção na dramaturgia de Jorge Andrade*, Annablume: FAPESP, São Paulo 2001
- Araújo 2011** = Sandra Rodart Araújo, *A Inconfidência Mineira revisitada em As Confrarias de Jorge Andrade*, in: *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH*, São Paulo, julho 2011, pp. 1822–35
- Arêas 2010/1** = Vilma Sant'Anna Arêas, *A Comédia segundo Augusto Abelaira*, in: *Revista Contexto*, n° 17 (2010/1), *Publicação da Edufes - Editora da Universidade Federal do Espírito Santo*, pp. 155-78 (<http://periodicos.ufes.br/contexto/article/view/6608>) <ultimo accesso: 9 settembre 2017>
- Bachelard 1992** = Gaston Bachelard, *La Psychanalyse du Feu*, Gallimard, Paris 1992 (1949; 1938¹)
- Barros – Costa 1983** = Henrique de Barros e Fernando Ferreira da Costa, *António Sérgio: uma nobre utopia*, Edições O Jornal, Lisboa 1983
- Bearzot 2012** = Cinzia Bearzot, *I Greci e gli altri. Convivenza e integrazione*, Salerno Editrice, Roma 2012
- Bettini – Brillante 2002** = Maurizio Bettini – Carlo Brillante, *Il mito di Elena. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Einaudi, Torino 2002
- Bettini – Guidorizzi 2004** = Maurizio Bettini – Giulio Guidorizzi, *Il mito di Edipo. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Einaudi, Torino 2004
- Biehl 1999** = João Guilherme Biehl, *A guerra dos imigrantes: o espírito alemão e o estranho Mucker no sul do Brasil*, in: Edson L. A. de Sousa (org.), *Psicanálise e colonização: leituras do sintoma social no Brasil*. Artes e Ofícios, Porto Alegre 1999, pp. 148-68 (http://joaobiehl.net/wpcontent/uploads/2009/07/A_Guerra_dos_Imigrantes.pdf) <ultimo accesso: 21 luglio 2017>
- Bosher – Macintosh – McConnell – Rankine 2015** = Kathryn Bosher – Fiona Macintosh – Justine McConnell – Patrice Rankine (eds.), *The Oxford Handbook of Greek Drama in the Americas*, Oxford University Press, Oxford 2015
- Bottioli 2000** = Giovanni Bottioli, voce *Letteratura e psicanalisi*, in: *Enciclopedia Treccani*, Appendice 2000, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2000, pp. 67-9
- Brasete 2015** = Maria Fernanda Brasete, *Antígona: nome de código – A peça em um ato de Mário Sacramento*, in: Pociña – López – Morais – Sousa (coord.) 2015, pp. 137-55
- Brecht 1976** = Bertolt Brecht, *Diario di lavoro*, a cura di W. Hecht, vol. II (1942-1955), Einaudi, Torino 1976
- Burkert 2003²** = Walter Burkert, *La religione greca di epoca arcaica e classica*, Jaca Book, Milano 2003²
- Busatta 2016** = Sandra Busatta, *Medea come Anti-Atena nel contesto della Guerra del Peloponneso*, in: *Antrocom Online Journal of Anthropology*, vol. 12, n. 2 (2016) pp. 5-74

- Calzavara 2010** = Rosemari Bendlin Calzavara, *Jorge Andrade e a trilogia da procura*, Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina. Orientador: Prof. Dr. Joaquim Carvalho da Silva, Londrina 2010
- Carlson 2012** = Marvin Carlson, *Serpentes copulantes. Um Édipo, de Armando Nascimento Rosa – A história que não foi contada: um mitodrama fantasmático em um acto*, in: Armando Nascimento Rosa, *Três peças mitocríticas. Um Édipo – O drama ocultado, mitodrama fantasmático em um acto*, vol. I, Imprensa da Universidade de Coimbra, Coimbra 2012, pp. 11-42
- Carvalho 2013** = Adélia Aparecida da Silva Carvalho, *Teatro negro: uma poética das encruzilhadas*, Dissertação (Orientação: Prof^ª. Dr^ª. Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa), Faculdade de Letras – UFMG, Belo Horizonte 2013
- Chantraîne 1991** = Pierre Chantraîne, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, Klincksieck, Paris 1991
- Chiesi 2009** = Diego Chiesi, *La Medea di Lars von Trier*, in: *Odusseus, on line* (24 novembre 2009) (<https://odusseus.wordpress.com/2009/11/24/la-medea-di-lars-von-trier/>) <ultimo acesso: 25 agosto 2017>
- Ciani 1975** = Maria Grazia Ciani, *La consolatio nei tragici greci. Elementi di un topos*, Bollettino dell'Istituto di Filologia Greca dell'Università di Padova, 2 (1975), pp. 89-129
- Ciani (a cura di –) 2000** = Sofocle – Anouilh – Brecht, *Antigone. Variazioni sul mito*, a cura di M. G. Ciani, Marsilio, Venezia 2000
- Ciani (a cura di –) 2004³** = Euripide – Seneca – Grillparzer – Alvaro, *Medea. Variazioni sul mito*, a cura di M. G. Ciani, Marsilio, Venezia 2004³
- Clímaco 1995** = M. Cristina Clímaco, *A emigração política portuguesa em França (1927-40). Fontes e bibliografia*, in: *Penélope, Revista de história e ciências sociais*, n. 16 (1995), pp. 153-77 (<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2656612>) <ultimo acesso: 29 agosto 2017>
- Cocteau 2003** = Jean Cocteau, *Théâtre complet*, édition publiée sous la direction de M. Décaudin, Gallimard, Paris 2003
- Coelho 2005** = Maria Cecília de Miranda Nogueira Coelho, *Medéia: metamorfoses do gênero*, in: *Letras Clássicas*, n. 9 (2005), pp. 157-78 (www.journals.usp.br/letrasclassicas/article/download/.../85642) <ultimo acesso: 18 settembre 2017>
- Conde 2014** = António Conde, *Fresco Bruegeliano: dez estudos e um ensaio sobre dramaturgias portuguesas entre 1990 e 2010*, Companhia das Ilhas, Lages do Pico 2014
- Coronato 2008** = William Shakespeare, *La Tempesta*, cura, introduzione e note di Rocco Coronato, Rizzoli, Milano 2008
- Cruz 1969** = Duarte Ivo Cruz, *Introdução ao teatro português do sec. XX*, Espiral, Lisboa 1969
- Cruz 2004** = Duarte Ivo Cruz, *O essencial sobre o teatro luso-brasileiro*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa 2004
- Cuccoro 2009-10** = Corrado Cuccoro, *Assiologia di Antigone nel teatro portoghese del Novecento*, in: Maffioletti – Messi (a cura di –) 2009-10, pp. 103-57
- Cuccoro 2011** = Corrado Cuccoro, *Appunti sul mito di Prometeo nella letteratura europea*, a cura di C. Cuccoro, EDUcatt, Milano 2011
- Cuccoro 2015** = Corrado Cuccoro, *Prometei lusofoni (secc. XX-XXI): appunti di lettura* in: Pattoni (a cura di –) 2015, pp. 621-48
- Cunha 2014** = Paulo Cunha, *As Confrarias, de Jorge Andrade: a 45ª montagem da Companhia de Teatro da UFBA*, in: *Repertório: Teatro & Dança*, Ano 17 - nº 22 (2014), pp. 63-9 (<https://portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/issue/view/1014/showToc>) <ultimo acesso: 2 settembre 2017>

- De Cristofaro (a cura di –) 2014** = Francesco de Cristofaro (a cura di –), *Letterature comparate*, Carocci, Roma 2014
- De Maio 1996** = Mariella De Maio, *Il cuore mangiato. Storia di un tema letterario dal Medioevo all'Ottocento*, Guerini e Associati, Milano 1996
- Dias 2011** = João Ferreira Dias, *Candomblé em português. História, Organização, Teologia. O Essencial para a compreensão da crença afro-brasileira em português de Portugal*, Antagonista, Lisboa 2011
- Di Benedetto 2014³** = Vincenzo Di Benedetto, *Il tragico fra sofferenza e consapevolezza*, in: Euripide, *Medea*, introduzione di V. Di Benedetto, traduzione di E. Cerbo, Rizzoli, Milano 1997, 2014³, pp. 5-75
- Di Benedetto – Medda 2002** = Vincenzo Di Benedetto – Enrico Medda, *La tragedia sulla scena (La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale)*, Einaudi, Torino 2002 (1997¹)
- Diller 1966** = Hans Diller, *Θυμὸς δὲ κρείσσειν τῶν ἐμῶν βουλευμάτων*, in: *Hermes* XCIV (1966), pp. 267-75 (= *Kleine Schriften zur antiken Literatur*, München 1971, pp. 359-69)
- Di Marco 2000** = Massimo Di Marco, *La tragedia greca (Forma, gioco scenico, tecniche drammatiche)*, Carocci, Roma 2000
- Dixon 2015** = Paul B. Dixon, *A Brazilian Echo of Antigone's 'Collision'. Tragedy, Clean and Filthy*, in: Boshier – Macintosh – McConnell – Rankine 2015, pp. 380-99
- Duarte 1977** = Lélia Maria Parreira Duarte, *Estudo comparativo entre Antígona de Sófocles e Antígona de Júlio Dantas*, in: *Língua e Literatura*, 6, Universidade de São Paulo, São Paulo 1977, pp. 149-67
- Duroux – Urdician (a cura di –) 2010** = R. Duroux – S. Urdician (a cura di –), *Les Antigones contemporaines (de 1945 à nos jours)*, *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand 2010
- Eckermann 2008** = Johann Peter Eckermann, *Conversazioni con Goethe*, Einaudi, Torino 2008
- Fialho 2001** = Maria do Céu Fialho, *A Antígona de Júlio Dantas*, in: Morais (coord.) 2001, pp. 71-84
- Fialho 2006 a** = Maria do Céu Fialho, *A trilogia de Édipo de João de Cástro Osório*, in: *Humanitas*, vol. LVIII, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Instituto de Estudos Clássicos, Coimbra 2006, pp. 481-94
- Fialho 2006 b** = Maria do Céu Fialho, *O Progresso de Édipo de Natália Correia: uma reescrita feminina do mito*, in: *Máthesis*, XV (2006), pp. 241-55
- Fialho 2006 c** = Maria do Céu Fialho, *O mito clássico no teatro de Hélia Correia ou o cansaço da tradição*, in: Silva (coord.) 2006, pp. 47-59
- Fialho 2016** = Maria do Céu Fialho, *A Antígona de Júlio Dantas: ou a mártir de um romantismo tardio*, in: *Studia Philologica Valentina*, vol. 18, n.s. 15 (2016), pp. 57-76
- Franco 2016** = Bernard Franco, *La littérature comparée. Histoire, domaines, méthodes*, Armand Colin, Paris 2016
- França 2003** = José-Augusto França, *O essencial sobre Almada Negreiros*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa 2003
- Fusillo 2007** = Massimo Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*, Carocci, Roma 2007
- Gil 2006** = Isabel Capelo Gil, *Espectros literários: Perdição de Hélia Correia*, in: Silva (coord.) 2006, pp. 61-76
- Gnisci (a cura di –) 2002** = Armando Gnisci et Al., *Letteratura comparata*, a cura di A. Gnisci, Bruno Mondadori, Milano 2002
- Gnisci 2003** = Armando Gnisci, *Creolizzare l'Europa. Letteratura e migrazione*, Meltemi, Roma 2003
- Goethe 2007²** = Johann Wolfgang Goethe, *Viaggio in Italia (1786-1788)*, introduzione e commento di L. Rega, Rizzoli, Milano 2007²
- Harrison 1998** = Tony Harrison, *Fire and Poetry*, in: *Id., Prometheus*, Faber & Faber, London 1998, pp. VII-XXIX
- Kogawa 2014** = João Kogawa, *Carlos Henrique de Escobar por ele mesmo: tragicidade e teoria*, in: *Diálogos (Maringá. Online)*, v. 18, n. 2, pp. 927-942, maggio / agosto 2014

(<http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/Dialogos/article/viewFile/34060/pdf>) <ultimo acesso: 21 luglio 2017>

Jouan 1998 = Euripide, *Fragments, 1^{re} partie (Aigeus – Autolykos)*, t. 8, texte établi et traduit par François Jouan, Les Belles Lettres, Paris 1998

Leites Junior 2012 = Pedro Leites Junior, *Leituras de Medeia: o mito e o lastro cultural*, dissertação apresentada à Universidade Estadual do Oeste do Paraná (orientação: Prof.ra Lourdes Kaminski Alves), Cascavel 2012

López – Pociña – Silva (coords.) 2012 = Aurora López – Andrés Pociña – Maria de Fátima Silva (coords.), *De ayer a hoy: influencias clásicas en la literatura*, Universidade de Coimbra, Coimbra 2012

Maffioletti – Messi 2009-10 = Loretta Maffioletti – Mauro Messi (a cura di –), *L'ambiguo malanno – Mimesis, Quaderni del Sarpi 12-13*, Bergamo 2009-2010

Manojlović 2009 = Tatjana Manojlović, *Personagens da tragédia grega no drama português contemporâneo: demanda da identidade na tríade de Hélia Correia*, Tese orientada pela Professora Doutora Maria João Brilhante, Universidade de Lisboa, Lisboa 2009

Marinai 2010 = Eva Marinai, *Antigone di Sofocle di Brecht: un modello possibile di resistenza*, in: *Turin Dams Review*, 2010

(<http://www.academia.edu/9224184/Antigonedisofocledibrechtunmodellodiresistenza1>)

< ultimo acesso: 8 settembre 2017 >

Marinho 2013 = Cecilia Silva Furquim Marinho, Gota d'água. *Entre o mito e o anonimato*, Dissertação de mestrado em Literatura Brasileira (orientação: Prof. Dr. Ivan Francisco Marques), São Paulo 2013, pp. 131-2.

Marinho 2015 (1834¹) = José Antônio Marinho, *História da Revolução Liberal de 1842*, Assembleia Legislativa do Estado de Minas Gerais, Belo Horizonte 2015 (1834¹) (https://www.almg.gov.br/export/sites/default/consulte/publicacoes_assembleia/obras_referencia/arquivos/pdfs/historia_revolucao_liberal.pdf) < ultimo acesso: 3 settembre 2017 >

Mariotti 2007 = Flavia Mariotti (a cura di –), Jean Racine, *Ifígenia* (con testo a fronte), Marsilio, Venezia 2007

Marques 2000 = Fernando Marques, *O banquete da meia dúzia: fontes e estruturas de Gota d'água*, in: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, no 8. Brasília, luglio / agosto 2000, pp. 3-14

Marques 2016 = Susana Hora Marques, *Carlos Jorge Pessoa, Escrita da Água: no rasto de Medeia*, in: Silva – Fialho – Brandão (coords.) 2016, pp. 43-53

Martins 2012 = Andréia Garavello Martins, *Os mitos e a condição humana: As confrarias, de Jorge Andrade e Antígona, de Sófocle*, in: López – Pociña – Silva (coords.) 2012, pp. 305-11

Mastromarco 1997 = Giuseppe Mastromarco, *Il seduttore sedotto: da Omero ad Aristofane*, in: *Synthesis*, 1997, vol. 4, pp. 3-20

Matelli 2015 = Elisabetta Matelli, *La materia di Elena e del suo doppio: le derive artistiche di un mito*, in: *Itinera*, n. 9, 2015, pp. 28-46

Medda 2006 = Enrico Medda, *Introduzione a Euripide, Le Fenicie*, a cura di E. Medda, Rizzoli, Milano 2006, pp. 5-76

Mello 2014³ = Frederico Pernambucano de Mello, *A guerra total de Canudos*, A Girafa Editora, São Paulo 2014³

Mendes 2013 = Inês Alves Mendes, *Antígona de António Pedro (1954): o alcance social e estético de uma peça*, in: *P: Portuguese Cultural Studies* 5 Spring 109 (2013), pp. 108-31

Mendonça 1986⁷ = Paulo Mendonça, *A propósito de Jorge Andrade*, in: Andrade 1986⁷, pp. 7-11

Moll 2002 = Nora Moll, *Immagini dell'“altro”. Imagologia e studi interculturali*, in Gnisci (a cura di –) 2002, pp. 185-208

Monteiro 1979 = Maria do Carmo Monteiro, *O imaginário em O Progresso de Édipo de Natália Correia*, Separata de *Biblos*, LV, Miscelânea em honra de Sílvio Lima, Coimbra 1979, pp. 161-81

- Morais 2001 a** = Carlos Morais, *A Antígona de António Sérgio: um 'estudo social em forma dialogada'*, in: Morais (coord.) 2001, pp. 13-38
- Morais 2001 b** = Carlos Morais, *A Antígona de António Pedro: liberdades de uma glosa*, in: Morais (coord.) 2001, pp. 85-103
- Morais 2007** = Carlos Morais, *A dramatização do mínimo essencial do mito de Antígona em António Sérgio*, in: *Forma Breve*, n. 5, 2007, pp. 67-76
- Morais 2017** = Carlos Morais, *António Sérgio's Antigone Revisited: Two Invectives against the Salazar Dictatorship*, in: Morais – Hardwick – Silva (eds.) 2017, pp. 140-59
- Morais (coord.) 2001** = Carlos Morais (coord.), *Máscaras portuguesas de Antígona*, Universidade de Aveiro, Aveiro 2001
- Morais – Hardwick – Silva (eds.) 2017** = Carlos Morais – Lorna Hardwick – Maria de Fátima Silva (eds.), *Portrayals of Antigone in Portugal: 20th and 21st Century Rewritings of the Antigone Myth*, Brill, Leiden – Boston 2017
- Mota 2008** = Carlos Alberto M. Gomes Mota, *António Sérgio (1883 - 1969) — cultura, educação, democracia, migrações, política*, in: Aa. Vv., *Cultura Escolar, Migrações e Cidadania: Actas do VII Congresso Lusobrasileiro de História da Educação (20-23 Junho 2008)*, Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação (Universidade do Porto), Porto (http://www.carlosmota.info/docs/a_sergio_486.pdf) <ultimo acesso: 8 settembre 2017>
- Neri 2002** = Francesca Neri, *Multiculturalismo, studi postcoloniali e decolonizzazione*, in Gnisci (a cura di –) 2002, pp. 209-34
- Nódoa 1994** = António Nódoa, *António Sérgio*, in: *Perspectivas: revista trimestral de educación comparada*, 24 (3-4), 1994, pp. 518-28
- Nozoe 2006** = Nelson Nozoe, *Sesmarias e apossamento de terras no Brasil Colônia*, in: *Revista Economia*, setembro / dezembro 2006, v. 7, n. 3, pp. 587–605 (http://www.anpec.org.br/revista/vol7/vol7n3p587_605.pdf) <ultimo acesso: 3 settembre 2017>
- Nuñez 2013** = Carlinda Fragale Pate Nuñez, *O que torna atual a antiga Ismene?*, in: Pedro de Senna, *A tragédia de Ismene, princesa de Tebas*, Móbile, Rio de Janeiro 2013, pp. 5-18
- Nuñez 2015** = Carlinda Fragale Pate Nuñez, *Mitos gregos no teatro brasileiro dos últimos 30 anos*, in: *fragmentum*. Santa Maria: Editora Programa de Pós-Graduação em Letras, n. 45, aprile - giugno 2015, pp. 37-53 (<https://periodicos.ufsm.br/fragmentum/article/view/20736>) <ultimo acesso: 9 settembre 2017>
- Oliveira 1986** = José Branco Oliveira, *O humanismo crítico de António Sérgio. Análise dos seus vectores filosóficos*, Gráfica de Coimbra, Coimbra 1986
- Oliveira 2005** = Sírlley Cristina Oliveira, *As Confrarias: a presença de Jorge Andrade nos debates políticos e estéticos da década de 1960*, in: *Revista de História e Estudos Culturais*, vol. 2, a. 2, n.4 (ottobre / novembre / dezembro 2005), pp. 1-19
- Oller & Alcalá 2008** = José Vte. Bañuls Oller & Patricia Crespo Alcalá, *Antígona(s): mito y personaje. Un recorrido desde los orígenes*, Levante, Bari 2008
- Paduano 1982** = Guido Paduano (a cura di –), Sofocle, *Tragedie e frammenti*, vol. I, UTET, Torino 1982
- Paduano 1994** = Guido Paduano, *Lunga storia di Edipo Re (Freud, Sofocle e il teatro occidentale)*, Einaudi, Torino 1994
- Paduano 2008** = Guido Paduano, *Edipo. Storia di un mito*, Carocci, Roma 2008
- Paiva dos Santos 2015** = José de Paiva dos Santos, *The Darkening of Medea. Geographies of Race, (Dis)Placements, and Identity in Agostinho Olavo's Além do Rio (Medea)*, in: Boshier – Macintosh – McConnell – Rankine 2015, pp. 400-16
- Panofsky 1962²** = Dora ed Erwin Panofsky, *Pandora's Box. The Changing Aspects of a Mythical Symbol*, Pantheon Books, New York 1962²
- Pasolini 2000 (1972¹)** = Pier Paolo Pasolini, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 2000 (1972¹)

- Pattoni 1989** = Maria Pia Pattoni, *La sympatheia del Coro nella parodo dei tragici greci: motivi e forme di un modello drammatico*, in: *Studi Classici e Orientali*, vol. 39 (settembre 1989), pp. 33-82
- Pattoni 2009** = Maria Pia Pattoni, *Il motivo del sogno profetico nelle Coefore di Eschilo: note testuali e interpretative*, in: *Bollettino dei Classici*, Serie terza, Fascicolo XXX (2009), pp. 3-23
- Pattoni (a cura di –) 2015** = *Prometeo: percorsi di un mito tra antichi e moderni*, a cura di Maria Pia Pattoni, Vita & Pensiero (= *Aevum antiquum XII-XII*, 2012-2013), Milano 2015
- Pedro 2001** = António Pedro, *Escritos sobre teatro*, Introdução, Seleção e Notas de Fernando Matos Oliveira, Angelus Novus & Cotovia, Porto 2001
- Pereira 1983** = Miguel Baptista Pereira, *O neo-iluminismo filosófico de António Sérgio*, Revista da História das Ideias 5 (1983), pp. 21-88
- Pereira 2009** = Sofia Margarida Fernandes Pereira, *A Reescrita de Mitos Clássicos no Teatro de Hélia Correia*, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (Dissertação de Mestrado em Investigação e Ensino da Literatura Portuguesa, área de especialização em Investigação e Ensino da Literatura Portuguesa, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, sob a orientação da Professora Doutora A. P. Arnaut), Coimbra 2009
- Pereira 2010** = Susana Marques Pereira, *António Pedro's Antigone on stage*, in: Silva – Marques (eds.) 2010, pp. 63-73
- Pociña – López – Morais – Sousa (coord.) 2015** = Andrés Pociña – Aurora López – Carlos Morais – Maria de Fátima Sousa (coord.), *Antígona. A eterna sedução da filha de Édipo*. Universidade de Coimbra – Annablume, Coimbra – São Paulo 2015
- Pontarolli s. d. (2017?)** = André Pontarolli, *A absurda sentença de Tiradentes*, in: *Sala de Aula Criminal* (<http://www.salacriminal.com/home/a-absurda-sentenca-de-tiradentes>) <ultimo acesso: 17 giugno 2017>
- Pozzoli 2004** = Orietta Pozzoli, *Il dramma satiresco*, in: Eschilo – Sofocle – Euripide, *Drammi satireschi*, premessa di G. Zanetto, introduzione, traduzione e note di O. Pozzoli, Rizzoli, Milano 2004, pp. 17-130
- Príncipe 2012** = João Príncipe, *Quatro Novos Estudos Sobre António Sérgio*, Caleidoscópico, Casal de Cambra 2012
- Propp 1966, 1988** = Vladimir Propp, *Morfologia della fiaba*, Einaudi, Torino 1966 e 1988
- Quagliariello 2010** = Gaetano Quagliariello, *Prefazione a Souad Sbai, L'inganno. Vittime del multiculturalismo*, Cantagalli, Siena 2010, pp. 9-14
- RE** = *Paulys Realenzyklopädie der klassischen Altertumswissenschaft*, neue Bearbeitung begonnen v. G. Wissowa, fortgeführt v. W. Kroll und K. Mittelhaus, unter Mitwirkung zahlreicher Fachgenossen herausgegeben v. K. Ziegler, Stuttgart - München, 1894-1978
- Ribas 2009** = Daniel Ribas, *João Canijo e a Tragédia Grega: adaptação da trilogia Oresteia ao cinema português contemporâneo*, in *Drama: Revista de Cinema e Teatro*, 1 (2009), pp. 26-9 (<https://bibliotecadigital.ipb.pt/bitstream/10198/7468/1/Joa%cc%83o%20Canijo%20e%20a%20Trage%cc%81dia%20Grega.pdf>) <ultimo acesso: 8 settembre 2017>
- Ribeiro 1981** = Maria Aparecida Ribeiro, *Mitogênese no teatro de Bernardo Santareno*, Padrão, Rio de Janeiro 1981
- Ribeiro 1991** = Maria Aparecida Ribeiro, *O trágico e a denúncia social numa Medeia brasileira: Gota d'Água, de Chico Buarque e Paulo Pontes*, in: *Medeia no Drama Antigo e Moderno*, Actas do Colóquio de 11 e 12 de Abril de 1991, Instituto Nacional de Investigação Científica, Coimbra 1991, pp. 171-95
- Ribeiro 2008** = Luiz Gustavo M. Ribeiro, *Denise Stoklos e Des-Medeia: a ruptura necessária*, 2008, pp. 1-7 (http://www1.udesc.br/arquivos/portal_antigo/Seminario18/18SIC/PDF/063_MarciaPompeoNogueira.pdf) <ultimo acesso: 9 agosto 2017>
- Rivero 2006** = Ángel Rivero, *La restauración católica de Portugal. Nacionalismo y religión en el Estado Novo de Salazar*, in: Francisco Colom – Ángel Rivero (Eds.), *El altar y el trono. Ensayos sobre el catolicismo político iberoamericano*, Anthropos – Universidad Nacional de Colombia, Barcelona – Bogotá 2006, pp. 83-104

- Rizo – Henry (ed.)** = Elisa Rizo – Madeleine M. Henry (ed.), *Receptions of the Classics in the African Diaspora of the Hispanophone and Lusophone Worlds: Atlantis Otherwise. Black diasporic worlds: origins and evolutions from New World slaving*, Lexington Books, Lanham – Boulder – New York – London 2016
- Rocca 2001** = Ettore Rocca, *L'Antigone di Kierkegaard o della morte del tragico*, in: Aa. Vv., *Hegel, Kierkegaard, Hölderlin, Heidegger, Bultmann. Antigone e la filosofia (Un seminario a cura di Pietro Montani)*, Donzelli, Roma 2001, pp. 73-84
- Rodrigues 2005** = Nuno Simões Rodrigues, *Uma Ifigénia portuguesa: Noite escura de João Canijo*, in: Silva – Augusto (coord.) 2015, pp. 173-84
- Rodrigues 2012** = Ália Rosa C. Rodrigues, *Tragédia e política. João de Castro Osório*, Universidade de Coimbra, Coimbra 2012
- Rodrigues 2017** = Ália Rosa Rodrigues, *Antigone, Daughter of the D'Annunzian Oedipus. The Oedipus Trilogy (1954) by Castro Osório*, in: Morais – Hardwick – Silva (eds.) 2017, pp. 251-64
- Rosa 2007** = Armando Nascimento Rosa, *Peças Breves no Teatro Escrito de Natália Correia*, 2007, pp. 41-53 (<http://revistas.ua.pt/index.php/formabreve/article/download/234/204>) <ultimo accesso: 1 settembre 2017>
- Rosa 2012** = Armando Nascimento Rosa, *Um Édipo, O drama ocultado*, in: Id., *Três peças mitocríticas. Um Édipo – O drama ocultado, mitodrama fantasmático em um acto*, vol. I, Imprensa da Universidade de Coimbra, Coimbra 2012, pp. 121-47
- Roscher (Hrsg.) 1886** = Wilhelm Heinrich Roscher (Hrsg.), *Ausführliche Lexikon der Griechischen und Römischen Mythologie*, Band 1,1, Teubner, Leipzig 1886
- Rosenfeld 1986²** = Anatol Rosenfeld, *A Visão do Ciclo* in: Jorge Andrade, *Marta, a Árvore e o Relógio*, Editora Perspectiva, São Paulo 1986², pp. 599-617
- Ruchti 1995** = Elizabeth Ruchti, *Nel regno di Calibano e di Adamastor*, in: Piero Ceccucci (a cura di –), *Coscienza nazionale nelle letterature africane di lingua portoghese: voci africane in lingua portoghese*, Atti del Convegno Internazionale, Milano 13-14 dicembre 1993, Bulzoni, Roma 1995, pp. 151-74
- Sant'Anna 2014** = Catarina Sant'Anna, *Capricci e vedute na montagem baiana de As Confrarias, de Jorge Andrade, do diretor Paulo Cunha*, in: *Repertório: Teatro & Dança*, Ano 17, n° 22 (2014), pp. 70-7
- Saraiva 2004** = José Hermano Saraiva, *Storia del Portogallo*, Bruno Mondadori, Milano 2004
- Saraiva 2010** = Arnaldo Saraiva, *Minha pátria é a língua portuguesa*, in: *Acta Semiótica et Linguística*, vol. 15, n. 1, 2010, pp. 15-22 (<http://periodicos.ufpb.br/index.php/actas/article/viewFile/14643/8294>) <ultimo accesso: 6 agosto 2017>
- Scarpi 2013¹¹** = Paolo Scarpi (a cura di –), *Apollodoro, I miti greci (Biblioteca)*, Fondazione Lorenzo Valla – Mondadori, Milano 2013¹¹
- Sérgio 2014²** = António Sérgio, *Antigone*, saggio introduttivo di M. P. Pattoni, premessa al testo, traduzione, note e appendici di C. Cuccoro, EDUcatt, Milano 2014²
- Sestili 2008** = Antonio Sestili, *L'equitazione nella Grecia antica 2: Cavalli e cavalieri nella poesia greca dall'arcaismo al tardo antico*, Aracne, Roma 2008
- Silva 1998** = Maria de Fátima Sousa e Silva, *Duas versões do tema de Antígona no teatro português contemporâneo: Antígona de Júlio Dantas e Perdição de Hélia Correia*, in *Humanitas*, vol. L (1998), pp. 963-1000
- Silva 2001 a** = Maria de Fátima Sousa e Silva, *A Antígona de Júlio Dantas. Regresso ao modelo sofocliano*, in: Morais (coord.) 2001, pp. 39-69
- Silva 2001 b** = Maria de Fátima Sousa e Silva, *Antígona, o fruto de uma cepa deformada. Hélia Correia, Perdição*, in: Morais (coord.) 2001, pp. 103-20
- Silva 2001 c** = Maria de Fátima Sousa e Silva, *Antígona breve. Eduarda Dionísio, Antes que a Noite Venha*, in: Morais (coord.) 2001, pp. 141-60
- Silva 2006 a** = Maria de Fátima Sousa e Silva, *Mitos em crise: Hélia Correia, O Rancor*, in: Silva (coord.) 2006, pp. 93-113

- Silva 2006 b** = Maria de Fátima Sousa e Silva, *Linguagem, barbarismo e civilização. Hélia Correia*, Desmesura, in: Silva (coord.) 2006, pp. 173-95
- Silva (coord.) 2006** = Maria de Fátima Sousa e Silva (coord.), *Furor. Ensaio sobre a obra dramática de Hélia Correia*, Universidade de Coimbra, Coimbra 2006
- Silva 2015** = Francisca Luciana Sousa da Silva, *De exílio em exílio: um diálogo entre Eurípides e Clara de Góes na peça Medea em promenade*, Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, Orientador: Prof. Dr. Orlando Luiz de Araújo, Universidade Federal Do Ceará, Fortaleza 2015
- Silva 2017** = Maria de Fátima Silva, *Antigone, Fruit of a Twisted Vine: Hélia Correia's Perdição*, in: Morais – Hardwick – Silva (eds.) 2017, pp. 265-84
- Silva – Augusto (coord.) 2015** = Maria de Fátima Silva – Maria das Graças de Moraes Augusto (coord.), *A Recepção dos Clássicos em Portugal e no Brasil*, Universidade de Coimbra, Coimbra 2015
- Silva – Fialho – Brandão (coords.) 2016** = Maria de Fátima Silva – Maria do Céu Fialho – José Luís Brandão (coords.), *O Livro do Tempo: Escritas e reescritas. Teatro Greco-Latino e sua recepção II*, Universidade de Coimbra e Annablume, Coimbra e São Paulo 2016
- Silva – Marques (eds.) 2010** = Maria de Fátima Silva – Susana Hora Marques (eds.), *Tragic Heroines on Ancient and Modern Stage*, Centre of Classical and Humanistic Studies. University of Coimbra, Coimbra 2010
- Soares 1974** = Mário Soares, *L'opposizione democratica in Portogallo*, Il Formichiere, Milano 1974 (Paris 1972)
- Soares 1996** = Etelvina Maria de Jesus Soares, *O trágico em Bernardo Santareno*, dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa (orientadora: prof. Ofélia Paiva Monteiro), Universidade de Coimbra, Coimbra 1996
- Soares 2001** = Carmen Soares, *O exílio afectivo de Antígona na Perdição de Hélia Correia*, in: Morais (coord.) 2001, pp. 121-39
- Soares 2006** = Martinho Tomé Martins Soares, *José Tolentino Mendonça: Perdoar Helena*, in: *Boletim de Estudos Clássicos*, 45, Coimbra, giugno 2006, pp. 1 – 8 (http://www.academia.edu/1722102/Perdoar_Helena_de_Jos%C3%A9_Tolentino_Mendon%C3%A7a)
- Sousa 1968** = J. Galante de Sousa, *O teatro no Brasil*, Ed. de Ouro, Rio de Janeiro 1968
- Soveral 2000** = Eduardo Abranches Soveral, *O pensamento de António Sérgio. Síntese interpretativa e crítica*, Granito, Porto 2000
- Steiner 2003²** = George Steiner, *Le Antigoni*, Garzanti, Milano 2003² (Oxford 1984)
- Susanetti 2012** = Davide Susanetti (a cura di –), Sofocle, *Antigone*, Carocci, Roma 2012
- Tabucchi 1976** = Antonio Tabucchi, *Il teatro portoghese del dopoguerra: trent'anni di censura*, Abete, Roma 1976
- Tocco 2011** = Valeria Tocco, *Breve storia della letteratura portoghese (Dalle origini ai giorni nostri)*, Carocci, Roma 2011
- Vernant – Vidal-Naquet 2001** = Jean-Pierre Vernant – Pierre Vidal-Naquet, *Mito e tragedia due. Da Edipo a Dioniso*, Einaudi, Torino 2001 (ed. or. 1986)
- Viansino 2007** = Giovanni Viansino, *Premessa a Seneca, Edipo*, in: Seneca, *Teatro*, testo critico, traduzione e commento a cura di G. Viansino, vol. II, Mondadori, Milano 2007 (1993¹), pp. 9-39
- Vilanova 2010** = Ángel Vilanova, *Las Antígonas iberoamericanas (II): nuevas aproximaciones al análisis de Antígona Vélez, de Leopoldo Marechal; Pedreira das Almas, de Jorge Andrade; La pasión según Antígona Pérez, de Luis Rafael Sánchez, y Antígona Furiosa, de Griselda Gambaro*, in: Juan Antonio López Férez (Ed.), *Mitos clásicos en la literatura española e hispanoamericana del siglo XX*, vol. II, Ediciones Clásicas, Madrid 2010, pp. 867-76
- Wetmore 2003** = Kevin J. Wetmore, Jr., *Black Dionysus: Greek Tragedy and African American Theatre*, McFarland & Company, Jefferson (North Carolina) – London 2003

INDICE

INTRODUZIONE.....	p. 3
I. IL CICLO ARGONAUTICO.....	8
I.1. Nelson Rodrigues, <i>Anjo negro</i> , 1946.....	9
I.2. Agostinho Olavo, <i>Além do rio (Medea)</i> , 1957.....	13
I.3. Oduvaldo Vianna Filho, <i>Medeia: uma tragédia brasileira</i> , 1973.....	16
I.4. Chico Buarque e Paulo Pontes, <i>Gota d'água</i> , 1975.....	20
I.5. Fiama Hasse Pais Brandão, <i>Eu vi o Epidauro</i> , 1990.....	27
I.6. Eduarda Dionísio, <i>Antes que a noite venha</i> , 1992.....	28
I.7. Denise Stoklos, <i>Des-Medeia</i> , 1995.....	30
I.8. Carlos Jorge Pessoa, <i>Escrita da Água (No Rasto de Medeia)</i> , 1998.....	31
I.9. Carlos Henrique Escobar, <i>Teatro: Medeia masculina</i> , 1998.....	32
I.10. Sophia de Mello Breyner Andresen, <i>Medeia</i> , 2006.....	35
I.11. Hélia Correia, <i>Desmesura – Exercício com Medeia</i> , 2006.....	36
I.12. Mário Cláudio, <i>Medeia</i> , 2008.....	41
I.13. Clara de Góes, <i>Medea en promenade</i> , 2015.....	43
APPENDICE I: Jim Magnuson, <i>African Medea</i> , 1968.....	45
I. IL CICLO TEBANO.....	50
II.1. António Sérgio, <i>Antígona</i> , 1930; 1958 (parziale).....	51
II.2. Júlio Dantas, <i>Antígona</i> , 1946.....	60
II.3. João de Castro Osório, <i>A Trilogia de Édipo (A Esfinge, Jocasta, Antígona)</i> , 1954.....	65
II.4. António Pedro, <i>Antígona</i> , 1954.....	71
II.5. Natália Correia, <i>O Progresso de Édipo</i> , 1957.....	74
II.6. Jorge Andrade, <i>Pedreira das Almas</i> , 1958, 1967 ²	76
II.7. Mário Sacramento, <i>Antígona</i> , 1958.....	83
II.8. Dias Gomes, <i>O Pagador de Promessas</i> , 1960.....	84
II.9. Bernardo Santareno. <i>António Marinheiro. O Édipo de Alfama</i> , 1960.....	87
II.10. Carlos Henrique Escobar, <i>Antígone – América</i> , 1962.....	92
II.11. Jorge Andrade, <i>As Confrarias</i> (1969).....	95
II.12. Fernando Ribeiro Teles, <i>A Herança de Édipo</i> , ca. 1970.....	98
II.13. Hélia Correia, <i>Perdição. Exercício sobre Antígona</i> , 1991.....	102
II.14. Fonseca Lobo, <i>As Suplicantes</i> , 1991.....	105
II.15. Eduarda Dionísio, <i>Antes que a noite venha</i> , 1992.....	107
II.16. Nuno Júdice, <i>Flores de Estufa</i> , 1993.....	108
II.17. Armando Nascimento Rosa, <i>Um Édipo – O drama ocultado</i> , 2003.....	109
II.18. Edmundo de Novaes Gomes, <i>Jocasta Tirana</i> , 2004.....	116
II.19. Pedro de Senna, <i>Tragédia de Ismene, princesa de Tebas</i> , 2006-2013.....	118
II.20. Armando Nascimento Rosa, <i>Antígona Gelada</i> , 2008.....	120
II.21. Rodrigo Estramanzo de Almeida, <i>Maria das Almas</i> , 2014.....	125

APPENDICE II a: Panorama del Ciclo di Jorge Andrade.....	127
APPENDICE II b: Entrevista a Rodrigo Estramanho de Almeida.....	129
II. IL CICLO TROIANO.....	132
III.1. Fernando Amado, <i>A Caixa de Pandora</i> , 1947.....	133
III.2. Augusto Abelaira, <i>O Nariz de Cleópatra</i> , 1961.....	134
III.3. Ruben, A., <i>O fim de Orestes</i> , 1963.....	135
III.4. David Mourão-Ferreira, <i>O Irmão</i> , 1965.....	136
III.5. João de Castro Osório, <i>A Trilogia de Tróia (Helena, Aquiles, Apoteose)</i> , 1970.....	136
III.6. Carlos Henrique Escobar, <i>Ramon, o Filoteto Americano</i> , 1977.....	141
III.7. António Aragão, <i>Desastre Nu</i> , 1980.....	142
III.8. Carlos Henrique Escobar, <i>Ana Clitemnestra</i> , 1986.....	143
III.9. Ivo Bender, <i>Trilogia perversa, 1826-1941</i> , 1988.....	144
III.10. Fiama Hasse Pais Brandão, <i>Ensaio Mortal</i> , 1988.....	148
III.11. Fonseca Lobo, <i>As mulheres de Tróia</i> , 1989.....	149
III.12. João Padrão, <i>Ítaca</i> , 1989.....	151
III.13. João Padrão, <i>Pessoa(s) etc.</i> , 1989.....	152
III.14. Schnoor, Fernanda – Wotzik, Eduardo, <i>Tróia</i> , 1994.....	153
III.15. Norberto Ávila, <i>O marido ausente</i> , 1997.....	153
III.16. Paulo José Miranda, <i>O Corpo de Helena</i> , 1998.....	154
III.17. Hélia Correia, <i>O Rancor - Exercício sobre Helena</i> , 2000.....	156
III.18. Rui Sousa, <i>Guerra de Tróia - A Vitória dos Espectros</i> , 2002.....	160
III.19. José Tolentino Mendonça, <i>Perdoar Helena</i> , 2005.....	161
III.20. Jaime Rocha, <i>Agamemnon – A Herança das Sombras</i> , 2011.....	162
III.21. Jaime Rocha, <i>Filoctetes – A Condição do Guerreiro</i> , 2011.....	164
III.22. Tiago Rodrigues, <i>Ifigénia – Agamémnon – Electra</i> , 2015.....	165
CONSIDERAZIONI FINALI.....	169
RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI.....	170