RIVISTA TRIMESTRALE DELLA SOCIETÀ ITALIANA PER LA DIFFUSIONE E L'INCORAGGIAMENTO DEGLI STUDI CLASSICI Sede centrale: FIRENZE, Plazza S. Marco, 2

DIRETTORE Prof. E. BIGNONE Firenze - Piazza della Vittoria, 4 Un numero doppio . . » 14.-

Abbonamento annuale . L. 25 .-Un fascicolo trimestrale » 7.-

AMMINISTRAZIONE Casa Editrice Felice Le Monnier Via S. Gallo, 33 - Firenze (13)

## INTRODUZIONE ALL'"EDIPO RE".

I.

Sull'Edipo re di Sofocle è classico un giudizio allo stesso tempo pericoloso e suggestivo: « la tragedia delle tragedie; il più perfetto dramma dell'età antica e della moderna ». Giudizio pericoloso, perchè troppo oblia che ogni grande opera d'arte ha una perfezione adeguata alla sua intima natura, ed, in certo modo, una sua propria sfera di bellezza in cui essa, come in un suo cielo artistico dislaga: nè esiste una trascendente idea platonica di bellezza tragica, a cui ogni dramma tenda, come a suo eterno paradigma: onde a torto si imputò a difetto dell'Agamennone o dell'Amleto il non essere creati secondo quella stessa norma di bellezza da cui è regolato, nella sua potentissima drammaticità, l'Edipo re. Giudizio suggestivo, pur tuttavia, allo stesso tempo, perchè rende l'immediata e vittrice impressione di quella sua ineluttabile tragicità, e della sua meravigliosa logica di bellezza, onde, anche nell'appassionato e nel terribile di un'azione che raggiunge culmini audacissimi di immensa pietà e di orrore, in questa atticissima tragedia, domina sempre il fidiaco genio delle proporzioni: un intuito sicuro e una accortissima e vigile ragione calcolatrice commisura con mirabile saggezza i particolari all'economia del tutto e gli effetti dell'incalzante vicenda drammatica a quelli della pura poesia, e sapientemente provvede alla plastica degli sfondi e dei gruppi scenici, non meno che al tragico delle anime, con una singolarissima armonia del proporzionato nel possente, che fa involontariamente pensare ad un non più rinnovatosi congiungimento di tragiche bellezze elleniche.

Ma appunto perchè la bellezza dell'Edipo re è soprattutto armonia e sintesi di effetti diversi, e in qualche misura opposti, essa meglio si rivela nell'impressione totale e in quella sua sicura e immediata vittoria sopra gli animi alla rappresentazione e alla lettura; mentre più facilmente essa fuorvia ed inganna l'analisi critica di chi non sappia con innata virtù scorgere il tutto nell'insieme dei particolari e

nel semplice il complesso.

Non è strano perciò che a questa tragedia siano state mosse, nei varî tempi, critiche ingiuste e qualche volta anche aspre; e che ancora da parecchi le si imputino, fra le molte lodi, difetti che essa non ha. Nessun dubbio infatti, ad esempio, che virtù mirabile dell'Edipo è l'intensa e travolgente azione scenica, così sapientemente preparata e svolta dal poeta; ma tosto che si guardi troppo esclusivamente in quel viluppo di eventi che si intrica e snoda con effetto così possente, e si consideri questa particolare bellezza artistica come suprema nell'effetto complessivo, ecco che alla critica, non sempre benevola nè sufficientemente intelligente, s'affacciano obiezioni, di cui alcune già combattute da Aristotele, circa l'inverosimiglianza di certe premesse necessarie e di certi particolari dell'azione.1 Ed appunto perchè si è voluto, troppo esclusivamente, vedere nell'Edipo la tragedia appassionante e torturante degli eventi, quasi fosse solamente, quale è in qualche misura, un mirabile «dramma giallo» o giudiziario dell'antichità, si rinnova sempre l'obiezione che già faceva il Metastasio circa l'essere essenzialmente finita la tragedia con la terribile scoperta

<sup>1</sup> Rispetto a queste inverosimiglianze, come ad esempio al fatto che Edipo, il quale da più anni è in Tebe, non abbia mai avuta notizia precisa del modo dell'assassinio di Laio, e che non si fosse mai fatta un' inchiesta, Aristotele osservava che esse sono scusabili perchè «fuori della tragedia», cioè nell'antefatto. Al che il Metastasio replicava : « A me pare che una persona ignorante di ciò che verisimilmente deve sapere, sia fallo nella tragedia e non fuori ». Recentemente il Turolla, in un suo interessante volume su Sofocle, vide in queste inverosimiglianze la prova che la divinità oscuri la mente di Edipo e dei Tebani sin che non si compia la rivelazione al tempo voluto. Ma se tale veramente fosse l'intenzione di Sofoele, non si comprenderebbe perchè egli abbia cercato di dissimulare tali inverosimiglianze, facendo dire dal Coro che la venuta della Sfinge, con il terrore che incusse negli animi, tolse modo a Tebe di occuparsi di quel delitto. Al più si può dire, approfittando dell'osservazione del Turolla, che questa impressione che su Tebe gravasse un'atmosfera tempestosa, la quale impedì una indagine così importante, giovi allo sfondo e, per dir così, al clima tragico della tragedia. Ma la vera giustificazione di Scfocle è quella che addotta anche il Perrotta (Sofocle, p. 215), e cioè che « nessun lettore o spettatore si accorge di queste inverosimiglianze.... Le quali, poichè non son neppure osservate dal lettore o dallo spettatore, è proprio come non esistesserc ».

che Edipo fa della propria nascita e dell'orrore del proprio destino; onde tutta l'ultima parte sarebbe di arte inferiore e più languida, e quasi un artistico errore del poeta. Il quale poeta poi, secondo un suo ingegnoso critico, di una ingegnosità fallace, e pur tuttavia spesso echeggiato, Tycho von Wilamowitz, troppo preso dall' interesse di creare azioni possenti e peripezie terribili sino allo spasimo, avrebbe trascurata l' intima vita delle anime dei suoi personaggi, e avrebbe sacrificati i caratteri all'azione; <sup>2</sup> sicchè di un vero carattere di Edipo non si potrebbe parlare, e meno ancora di una Giocasta a sè coerente e vivida di una sua interiore vita di anima, per non toccare degli altri personaggi minori. La tragedia sarebbe così, non più nelle anime, ove è sempre il tragico dei più grandi artisti drammatici, ma negli eventi; con quanto detrimento della più alta poesia di Sofocle ognuno scorge facilmente.

Per vedere se si debbano accettare o no questi ed altri giudizi sarà bene analizzare un poco attentamente questo grandissimo capolavoro del teatro greco.

La tragedia si apre su di un quadro scenico di bellezza e di profondità mirabile. Sfondo è la più magnanima creazione dello spirito ellenico, la città, fatta vivere in uno scorcio possente ed in un'ora solenne e tragicissima della sua vita: la città regale e santa, nel suo intimo cuore, là dove si leva la reggia di Tebe, con accanto l'altare di Febo, e negli sfondi gli evocati templi di Apollo Ismenio e di Pallade. La città sacra, e pure, allo stesso tempo, la città maledetta, che tutta echeggia di canti funebri, di peani, di implorazioni agli dèi, tra nugoli di fumi di pire e di incensi. Dinanzi alla reggia e all'altare, come in un immenso bassorilievo fidiaco, un plastico aggrupparsi di supplici tendenti ramicelli di olivo intrecciati di sacre candide bende: vecchi sacerdoti, giovani, fanciulli; alcuni esangui, recando in volto le tracce del male che li consuma. E da quella turba implorante grida supplichevoli: «Edipo, Edipo!».

Su questo sfondo grandioso e magnanimo di pietà e di attesa, ad un tratto si leva una figura fra tutte magnanima, quasi di eroe, il salvatore di Tebe, il vittorioso sulla Sfinge, che contempla, in un improvviso vasto silenzio, quel dolore dinanzi a cui è impotente, e poi parla,

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Vedi a questo proposito, fra gli altri, il noto libro di Tycho von Wilamowitz, Die dramatische Technik des Sophokles, p. 86 sgg.; Ernst Howald, Die griechische Tragödie, p. 109 sgg.; Allègre, Sophocle, étude sur les ressorts dramatiques de son théatre et la composition de ses tragédies, pp. 331; 359 sgg.

e le sue parole, in quel silenzio multanime di cuori in angoscia, scendono gravi, solenni, amorose:

O figli, o del vetusto Cadmo stirpe rigermogliata dall'antico ceppo: intrecciati di bende candidissime, perchè supplici rami a me tendete? Di peani, d'incensi, di lamenti, ricolma è tutta la città: e non io degno stimai di me, figli, richiedere novelle a messaggeri: io stesso venni; io Edipo, come il nome mio fra tutti celebrato risuona. Ed ora, o vecchio, tu primo parla, chè tu primo degno sei di parlare per costoro tutti. Di che implorate? Vi percosse dunque timore o brama? Ben sicuramente io in tutto pronto sono a voi soccorrere: chè spietato sarebbe il cuore mio, se, figli, dispregiassi tali supplici.

A Edipo la città risponde per bocca del suo sacerdote, e parla con la poesia più alta e immaginosa, che subito ci rivela il suggello particolarissimo di bellezza di questo greco dramma di dura azione, possente ed incalzante, ed insieme di purissimo lirismo. È una poesia che tutto anima ed avviva, come se il mondo fosse sentito e veduto con nuovi occhi e cuori; che la natura innalza all'umano e l'umanità accomuna all'inconscia natura, in un mirabile dilatarsi dell'anima fuori del proprio essere in unione con il tutto. Onde i fanciulli supplici appaiono come trepidi uccelli che poco lungi posson stendere il volo. La città maledetta, la città che soffre, nel terribile strazio del morbo che la spopola, diviene nella parola del poeta una sola, viva, umana creatura, un essere personale fremente e dolorante che non può più sollevare il capo dai sanguinei vortici della sventura, e nella peste non solo essa perisce in ecatombi di vite su vite (come descrissero con precisa poesia dell'orribile Tucidide e Lucrezio), ma si strugge nei fruttiferi inariditi calici della terra, non meno che nei parti isteriliti delle donne. E nella bellissima atmosfera religiosa di questo prologo, che prelude alla possente religiosità di tutta la tragedia, la Peste stessa appare quale un Dio infestissimo che scaglia ardente fuoco; quel fuoco che divora le membra piagate:

SACERDOTE.

O della patria mia sovrano, Edipo, vedi come prostrati supplichiamo, giovani e vecchi, ai tuoi altari; gli uni

che i voli poco lungi posson volgere, per vecchiezza altri gravi, sacerdoti; ed io di Giove...... Chè da flutti percossa di sventura - come vedi tu stesso - la città sbattuta è troppo, e sollevare il capo più non ha forza dai sanguinei vortici: essa, che della terra nei fruttiferi inariditi calici si strugge; dei pascoli fiorenti nelle mandrie ammorbate; nei parti isteriliti di nostre donne! Su noi balza il dèmone che scaglia ardente fuoco, l'infestissima Peste, che sopra noi, su Tebe, incombe. E le case di Cadmo, ecco, son vuote, e si arricchisce di lamenti e d'ululi il negro Ade del Tartaro. Tai figli, ed io stesso, imploranti supplichiamo, non già stimando te pari ad un dio, ma degli uomini il primo, ove soccorso al fluttüar delle venture umane occorra, o degli dèi la mente a scorgere. E chi altri, se non tu, qui alla Cadmea nostra città giungendo, seppe sciogliere il tributo di sangue che all'orribile cantatrice, alla Sfinge, pagavamo? Questo compisti, senza nulla apprendere da noi, e senza a noi pur nulla chiedere, come credenza è in tutti ferma; tu, con l'aiuto di un Dio, ci redimesti; tu ci salvasti. Ed ancor, dunque, o Edipo, o fra gli uomini tutti fulgidissima mente, ti scongiuriamo tutti, supplici; porgi soccorso, salvaci, d'un Dio ascoltando la voce o di un mortale, che a te dia luce. Poichè io dei saggi più vividi brillar vedo i consigli nei cozzi di fortuna. Or dunque, o l'ottimo degli uomini, soccorri la città; salvala, Edipo, e la tua fama salva: suo salvatore te già Tebe chiama, pel tributo di amore che le desti: qual ricordanza avrem di te, se appena sollevati piombiamo ancor nel baratro? Tu ci salvasti con fortuna prospera; con prospera fortuna ancora salvaci!

E la parola magnanima, dolce, paterna, solenne di Edipo ancora risponde; placa, promette. Ed egli appare (quale è mirabilmente, in

onore e bellezza dell'umanità, e non potrà fare che più non sia la sventura più crudele ed atroce), il cuor dei cuori, l'anima che per tutte soffre, che prende su di sè in un solo dolore i dolori di tutto il popolo, in un'ansia ed in una pietà che saranno la sua rovina: una mente che per tutti pensa, aggirandosi nei tramiti travagliosi delle meditazioni solitarie:

O sventurati figli, oh non m'è ignoto tutto quanto bramate, io ben lo so! Ben so che questo male detestabile è su voi tutti: ma di voi nessuno, se pur soffrite, quanto me ne soffre. Chè il dolor vostro, in tutti, è sol d'un solo, di ciascuno per sè; ma la mia anima per la città, per me, per tutti soffre! In pigro sonno or dunque abbandonato non mi scotete, no; chè molte lagrime sparsi; chè m'aggirai per molti tramiti negli ansïosi errori della mente! E tutto investigando, un sol rimedio io ritrovai, e questo pur compii. Di Meneceo il figlio, il mio cognato, Creonte, io già mandai all'are Pitiche di Apollo, ond'egli chieda il vaticinio dal Dio: della città per la salvezza che debba dire o fare: e lo farò. Ma se quest'alba commisuro al tempo ch' è già trascorso, mi si turba l'anima, per il suo indugio; chè del giusto troppo più tarda; indugia più di quanto è lecito! Ma quando giunga, io ben sarei perverso, se quanto il Dio m' impone io non compissi!

In quell'angoscia di attesa, un improvviso raggio di luce, in un primo contrasto di quella fallace gioia che farà, più volte, brillando maliosa, maggiormente incupire il chiuso tempestoso orizzonte dei tragici eventi. Giunge Creonte, lieto in volto, cinto, come favorito dall'oracolo di Febo, « di fronde e bacche floride di alloro ». Il responso è fulgido, promette salvazione dal male. Ma a qual condizione ? Edipo, saggio quale è, non si assicura per lieve motivo, quando si tratta della salute di tutto il suo popolo, dei suoi figli. Creonte è pronto a parlare; ma vuol sapere se deve parlare innanzi a tutti o entrato nella reggia, ad Edipo secretamente. E qui l'anima magnanima di Edipo sfolgora ancora. Potrebbe accogliere in segreto l'oracolo, ciò che non

lo impegnerebbe nella tremenda indagine, dinanzi a tutti; ma non vuole:

Dinanzi a tutti parla: poi ch' io soffro per loro più che per la vita mia.

L'oracolo di Apollo, di solito tortuoso, tenebroso, enigmatico, è questa volta chiaro, limpido, deciso. Chiaro, limpido, deciso, per una profonda ironia tragica; perchè sotto a quella esteriore chiarezza si cela il pauroso destino che guata nell'ombra la preda, e che dovrà di quell' Edipo, mirabile, regale, quasi sacro, che su tutti si eleva, come un eroe, nella figurazione solenne del prologo, fare il maledetto, l' impuro, che, alla fine del dramma, dalla soglia di quella reggia su cui era apparso magnifico, escirà cieco, con sanguinolente squarciate pupille, brancolante nel tenebrore che a se stesso si è creato e in cui trascorrerà tutta la sua vita di reietto e di mendico.

Chiaro è dunque l'oracolo di questa sua insidiosa chiarezza: impone il dio che la città scacci l' impurità sorta e nudrita nella sua terra, prima che diventi immedicabile. E la cagione ne è pur chiara; Apollo, questa volta compiacente, l' ha rivelata senza ambagi. È l'uccisione di Laio, l'antico re di Tebe, prima che Edipo salisse al trono, che occorre espiare, dice Creonte, riferendo l'oracolo:

in dispietato esilio discacciando, o morte con la morte vendicando; chè il sangue sparso la tua Tebe soffoca.

Morte oscura, lontana nel tempo, ma Edipo non esita; egli sarà, sì, il vindice del Nume e della città, e alleato ad entrambi si leverà contro il pericolo ed il male: indagherà subito e scoprirà il colpevole.

Comincia così quella terribile inchiesta, quella magnanima lotta contro il mistero, da cui Edipo escirà vincitore e stroncato al tempo stesso, il rivelatore del mistero e dal mistero maledetto e abbattuto, giudice e da sè giudicato e condannato, l'uccisore e il vindice di Laio, il promesso purificatore della sua casa e della città e l' impuro che insozza il letto di colui che deve vendicare; egli, il figlio di chi uccise, senza saper che fosse suo padre, e che per dono della città, quando svelò il mistero della Sfinge, si unì in nozze con sua madre Giocasta, la regina sposa del morto Laio, e da essa ha figli che sono suoi fratelli.

Comincia così quella che, nella storia del mito, è la più mirabile scoperta e creazione di Sofocle, e l'anima stessa della sua tragedia.

Chè la leggenda era sì antica, sin dall'età di Omero, ma senza questo suggello di magnanimità.

Conosce infatti l'epica di Omero la leggenda di Edipo, ma con un diverso e ben meno religioso e profondo senso dei problemi tormentosi dell'anima. Edipo nell'Odissea (XI, 271 sgg.) ha sì ucciso, senza saperlo, il padre, e si è unito in nozze con la madre, ignorando che madre gli fosse; ma non è egli stesso lo scopritore implacabile di quell'atroce mistero con la sua inchiesta magnanima e contro di sè spietata: son gli dèi che « ad un tratto » (ἄφαρ) han rivelato l'orrore. La donna, come è nell'epos più sensibile dell'uomo, si uccide; l' Edipo omerico invece continua, non solo a vivere, ma a regnare, sia pure soffrendo nell'animo; e, dopo morte, come a gran re, gli vengono tributati onori e per lui sono celebrati giuochi solenni (Iliade, XXIII, 676 sgg.) come per i defunti illustri.

Nè dall' incesto nascevano figli, come nella leggenda posteriore, quale appare nei tragici, che perpetuassero la maledizione divina in nuovi drammatici orrori; anzi Edipo, secondo alcune forme del mito, si sposava, pur dopo la rivelazione fatale, ad una, od anche due spose illustri.

L'epos prostra così l'uomo sotto il destino, ma non acuisce, come fa Sofocle, il senso religioso dell' impurità di chi ha versato il sangue, il sangue del padre, e commesso, sia pur non volendo, incesto, sino a farne un maledetto dagli altri e da sè stesso; e soprattutto non fa della sua vindice coscienza dell' incolpevole delitto la causa del suo strazio e della sua autonoma punizione.

Creando l'esterna, fatale rovina dell'uomo, non ne crea l'interiore grandezza, la magnanimità dell'animo suo che la sua colpa indaga senza pietà, senza arretrare un attimo dal suo proposito, e scopertala da sè si punisce.

Il dramma così è negli eventi, e non, come volle e seppe fare Sofocle, e troppo poco, di solito, si scorge dai critici, nel solenne religioso regno dell'anima.

Del resto le uccisioni son troppo solite in quell'età ferrea ritratta dall'epos omerico e troppo imporporano gli sfondi sanguinei della Grecia, in quei secoli violenti, perchè la vita umana sia vigilata da un così sacro senso di vindice religione. D'altra parte, in quell'albore del diritto e della giustizia, non si concepisce ancora lo Stato quale religioso baluardo della salvezza di tutti e del diritto comune; ma la punizione dell'eccidio colpevole è affidata alla più antica forma di comunanza civile, al genos, alla famiglia, ai cui membri soli spetta di vendicare

le uccisioni e le offese. Ed Edipo è colpevole verso la propria famiglia, a cui conviene coprire lo scandalo e la sventura fatale, senza approfondirla e propagarla. La famiglia non lo rinnega, ed egli soffre sì nell'animo, ma non perde il rispetto del suo popolo, e non è sentito come l' impuro che macchia di obbrobrio la città.

Tale la leggenda negli sfondi e nello spirito dell'età omerica. E tale è in conformità delle idee etiche e giuridiche di quei tempi. Ma nei travagliati secoli del medioevo ellenico, quanto più, dall' VIII al VI secolo, le agitazioni politiche, i cozzi della oligarchia e della democrazia resero la vita inquieta, e col decadere della potenza del genos, della solidarietà familiare, di fronte allo svolgersi della proprietà privata, si vien mutando il fondamento giuridico del diritto, tanto più ci si allontana da quello spirito donde era nata la prima forma della leggenda di Edipo. Quanto più veniva sciogliendosi l'arcaica compagine familiare, e gli individui venivano fondendosi nello Stato, tanto più essa si sentiva debole per reprimere i delitti contro i suoi membri.

Piuttosto che suscitare una terribile guerra di rappresaglia fra famiglia e famiglia che lacerasse generazioni su generazioni, lasciando un solco indelebile di sangue nei secoli, si incominciò (e già i poemi omerici ne serbano ricordo) a sostituire alla vendetta sanguinea il compenso in averi. Però, così, la vita umana e il sangue versato venivano vilipesi; troppo debole baluardo si sollevava contro la violenza di quelle età rudi. Ma, come la Grecia fu sempre patria di un'alta spiritualità, prima che lo Stato, ancor debole, della vita umana, prendesse la difesa, e mentre questa sua difesa era ancor fiacca, surse a suo baluardo la religione. Ed è nella piccola vita comunale della Beozia dell'età di Esiodo che sentiamo nella poesia la prima ardente rivolta religiosa contro la giustizia del pugno, e le grida del conculcato che dalla terra scuotono i troppo sereni omerici olimpii. E nel mito esiodeo tre volte diecimila spiriti immortali errano sulla terra, custodi degli uomini e vindici della giustizia. L'orfismo renderà sempre più profondo questo anelito di augurata religiosa protezione del giusto; ed Empedocle, fedele allo spirito orfico, concepirà un religioso diritto universale di natura, al di sopra dei decreti degli uomini, non scritto nelle tavole delle loro leggi, ma nei cieli del cosmo:

> sola una legge del giusto per l'etere immenso si stende, per gli ampii confini di luce flagrante nel cielo.

L' iniquità, il delitto, non è più un'offesa al genos, da vendicarsi o da comporsi senza intervento altrui, onde nei poemi omerici l'assassino che si esilii dalla sua terra è accolto altrove senza che un marchio di indegnità e di obbrobrio su di lui pesi; ma nella coscienza comune è ormai un maledetto, un impuro, che ha infranta la legge religiosa; è un empio che contamina la città e quelli che l'accolgono; perchè ha infranta l'armonia di giustizia che il cielo vuole fra gli uomini. Il sangue sparso non vuol compenso di danaro o vendetta umana del genos: vuole religiosa espiazione e purificazione. E sin che la purificazione si effettui nessuno potrà accogliere l'impuro alla sua tavola, o con lui fare libagioni. Gli stessi elementi del cosmo, come appare ancora nella tragedia di Sofocle, in uno dei più alti momenti di ispirazione orfica del poema rituale di Empedocle, si rivolgono contro di lui.<sup>3</sup>

Giudicare l'omicida non spetterà più al genos, ma ad un tribunale, sotto l'auspizio e con la spirituale presenza del Dio, come il Delfinion di Atene, che prende nome e autorità dal tempio di Apollo, da quel Dio di Delfo che nell'*Edipo re* guata implacabile Edipo, e muove alla sua punizione, o l'Areopago su cui vigilano le Eumenidi che Atena ed Atene stessa dovranno placare per salvare Oreste, ivi giudicato; quelle Eumenidi a cui nell'*Edipo a Colono* si prostrerà supplice Edipo per essere purificato e salvato dalla sua impurità rituale.

Di qui una modificazione profonda nello spirito che generò la leggenda di Edipo. Se anche il *genos* volesse, come nella leggenda omerica, continuare ad accogliere nel suo seno il parricida e l'incestuoso, senza perseguirne la colpa, se ne incaricherebbe il cielo: Edipo non ha offeso solo la sua stirpe, ma le religiose leggi della natura. La pestilenza che, nella tragedia di Sofocle, si scaglia su Tebe non ha altra origine.

E nella poesia sofoclea dell'*Edipo re* così profondo è il senso di drammaticissima misteriosa giustizia religiosa che, come un nimbo sanguineo, ne avvolge i culmini tragici, perchè quello spirito è ancor vivo nella stessa età di Sofocle. In una orazione di Demostene infatti un avversario intenta un processo di *empietà* a Euctemone, perchè egli continua a vivere con suo nipote, Diodoro, sospetto di parricidio; e Diodoro si attende, se l'accusa sarà provata, sorte non meno terribile di quella che colpisce Edipo: di non esser più accolto da alcuno, cittadino o straniero, d'esser fuggito da tutti, e solo poter trovare nella morte rifugio contro la maledizione che lo perseguiterebbe.

E appunto perchè sul colpevole pesa tale misteriosa maledizione divina che è concezione non interamente cancellata di un'età in cui i concetti etici non erano ancor stati elaborati dalla riflessione, essa non

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Vedi, a questo proposito, ciò che diremo più oltre, a p. 37.

tanto colpisce la volontà, quanto il fatto per se stesso. Edipo apparirà orribilmente impuro, sebbene non abbia volute le sue colpe; e ancora nell'Atene degli oratori il colpevole di un'uccisione involontaria dovrà purificarsi religiosamente, prima di essere riammesso nel civile consorzio.

Il primo momento del tramutarsi della leggenda in conformità delle nuove idee religiose è (almeno per noi) nel poema ciclico della Tebaide, in cui dalla colpa di Edipo che sconvolge le leggi di natura nasce nuova eredità di colpe, ed egli, per lieve cagione, credendosi spregiato dai figli in un banchetto, li maledice, ed impreca che sorga fra loro rissa e battaglia; onde tra i due fratelli la lotta fratricida che li condurrà a morte. E probabilmente già nella Tebaide <sup>4</sup> il destino di Edipo era cinto di un fosco tenebrore di obbrobrio, anche in conseguenza della impurità religiosa che lo colpiva, lineamento che apparirà poi nei tragici greci, giacchè, con probabilità, egli invece di continuare a vivere, come nell'epos omerico, quale sovrano rispettato in Tebe, era accecato o si accecava da se stesso.

Ma i veri lineamenti del nuovo orrore religioso del mito si scorgono più vigorosi in ciò che sappiamo della trilogia eschilea, di cui le due prime tragedie erano i due drammi perduti, il Laio e l'Edipo e la terza conservata, i Sette a Tebe.

Nelle due prime parti della trilogia eschilea il destino di Edipo si inseriva in un più vasto e terribile ciclo di colpe. Antiche maledizioni gravavano sulla sua stirpe, per colpa di Laio, a cui, per punizione, Apollo aveva imposto di non generare prole. Ma Laio, generato Edipo, per sfuggire alle conseguenze della sua disobbedienza fece esporre (come immagina pur Sofocle) il fanciullo neonato, il quale, salvato poi da morte dalla pietà altrui, uccideva il padre, senza sapere che padre gli fosse; e, giunto a Tebe, diveniva, come in Sofocle, potente e da tutti venerato per aver salvata la città dalla Sfinge e sposava Giocasta, ignaro che essa fosse sua madre. Ma scopertosi <sup>5</sup> che egli era l'uccisore del padre e l' incestuoso sposo della madre, piombava nella sventura; onde in un terribile impeto d' ira da sè si accecava, e per cagione simile a quella data (come vedemmo) dalla Tebaide ciclica, <sup>6</sup> scagliava sui figli la maledizione che essi dovessero dividersi con la lancia l'eredità paterna e perire per fraterna mano. Maledizione che gravava sulla

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Vedi Robert, Oidipus, I, p. 171; efr. Roscher, Myth. Lexic, s. v., col. 730.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Lo scoprimento, secondo l'opinione più comune, avveniva, non sulla scena, ma nell' intervallo tra le due tragedie.

<sup>6</sup> Vedi lo scolio all'Edipo a Colono, v. 1377; cfr. Eschilo, Sept., 785 sgg.

sua stirpe e si conchiudeva con la morte dei due figli della famiglia impura.

Se noi consideriamo (dopo aver segnati questi lineamenti della leggenda, e indagato il progressivo spirito etico e religioso da cui essa è sorta) la concezione drammatica di Sofocle, appare chiaro il valore della novità essenziale da lui introdotta nella creazione artistica e nella significazione etica del suo dramma. Che è anzi tutto l'aprirsi della scena su quello sfondo grandioso e possente della peste piombata su Tebe, in conseguenza della punizione divina, e che Sofocle immaginò, non solo per incupire l'atmosfera della sua tragedia e il suo carattere religioso, ma anche per levare di subito innanzi a noi Edipo nel suo slancio magnanimo di amore verso il suo popolo, ed impegnarlo, come già osservammo, in quella inchiesta ansiosa e piena di peripezie terribili, inchiesta che è pur essa mirabile creazione di Sofocle, e il centro drammatico dell'opera sua. E ne sono scaturiti due effetti artistici potentissimi: anzitutto il suo dramma ha preso la forma di una intellettuale indagine d'un tragico, paradossale γνῶθι σαυτόν, che appassiona gli spiriti e pone in rilievo l'eroico amore di verità del re nobilissimo ed infelicissimo: in secondo luogo, la travolgente ed esterna vicenda della fatale volontà divina, sotto cui deve crollare Edipo, diviene così ansiosa lotta del destino e del dio contro un'anima appassionata, che tanto più campeggia quanto più su di lei inesorabile quella si abbatte. Per tal modo, quello che di solito era considerato un abilissimo e potentissimo «dramma giallo» o giudiziario dell'antichità, diviene, in qualche misura, principalmente, un dramma di anime, e mirabile creazione di un magnanimo carattere.

E per accentuare questo desiderio di vero nell'anima di Edipo, Sofocle immaginò un altro nuovo lineamento del mito: la scena cioè di quel banchetto in cui (quando ancora Edipo era a Corinto, e si credeva figlio di Polibo, il re di quella città, che l'aveva ricevuto infante da un pastore e allevato) un convitato, in preda al vino, avrebbe proferite parole oscure, chiamandolo mentito figlio di suo padre; onde Edipo, interrogati quelli che credeva suoi genitori, non si accontentò che di quella accusa essi si sdegnassero come menzognera; ma volle andare a Delfo per interrogare il Dio su tale ansioso dubbio che gli

 $<sup>^7</sup>$  Si noti che il  $\gamma ν \tilde{\omega} \vartheta \iota$  σαντόν, « indaga te stesso », è la massima di quel Dio di Delfo che colpisce Edipo; essa richiedeva, a quanto pare, un esame di coscienza a chi entrava nel santuario delfico: vedi Mowinckel, in  $Rev.\ d'hist.$  et de réligion, 1926, p. 513.

mordeva il cuore. Il Dio però non confermò quel sospetto, bensì gli predisse che avrebbe ucciso il padre e si sarebbe congiunto in nozze con la madre. Ond'egli, non dubitando che suo padre fosse Polibo, fuggì lungi dalla sua terra per evitare il terribile destino predettogli; errore magnanimo che lo condusse all'incontro con Laio ed all'uccisione di lui, per vendicare la violenza da lui fattagli, alla salvazione di Tebe dalla Sfinge, ed insieme alle inconscie nozze incestuose con Giocasta.

E perchè questo eroico amore di chiarezza e di verità più vivido sfolgorasse dalle peripezie del dramma, Sofocle sulla scena pose accanto ad Edipo Giocasta, come lui avvinta al medesimo misterioso destino, ma che di leggere in quel mistero sempre, quanto può, si rifiuta e ne vuol dissuadere lo sposo e cerca di annubilargli il vero quanto più egli si sforza di squarciare quelle tenebre che obbrobrioso lo riveleranno a se stesso.

E non solo contro Giocasta Edipo deve combattere, per procedere sino all'estremo culmine di quella sua indagine generosa e atroce, ma contro la pietà del pastore che l' ha salvato e che vorrebbe risparmiargli la tremenda visione del vero. Contro lui infatti, a strappargli il segreto terribile, si accanisce Edipo, che è pur così pietoso verso i suoi sudditi, con la violenza dei suoi servi e con l' implacata volontà del suo spirito. Uno dei momenti di più alta sofoclea drammaticità di questa tragedia è infatti quando il pastore deve far la suprema rivelazione ed esclama, quasi implorando:

ahimè son giunto a dir l'orrore estremo;

ed Edipo incalza, duro ed insieme magnifico di volontà eroica:

ed io ad udirlo; ma è fatale, parla!

Quella rivelazione, che in altre forme del mito era una meccanica ed esterna manifestazione del destino,<sup>8</sup> diventa così in Sofocle un

<sup>8</sup> In un'altra forma del mito, che alcuni fanno risalire al poema ciclico l'Edipodia, Edipo si recava con Giocasta a fare un sacrifizio, e passando per il luogo in cui aveva ucciso Laio raccontava a Giocasta il fatto e le mostrava il balteo da lui tolto al morto Laio. Essa comprese che l'ucciso era il suo antico sposo Laio e ne inorridì, ma però tacque; chè, del resto, non sapeva che Edipo era suo figlio. Ma dopo alcun tempo, venne a Tebe un pastore di cavalli, il quale narrò ad Edipo come l'aveva trovato e salvato e dato alla sposa di Polibo, Merope, e gli mostrò le fasce con cui era avvolto e gli chiese il compenso per averlo salvato fanciullo. Così Edipo venne a conoscenza della sua origine. Vedi lo scolio delle Fenicie di Euripide, v. 1760.

profondo dramma di anima magnanima: si è spiritualizzata di una

bellezza possente.

Edipo era nel mito antico, e ancora in Eschilo, uno sciagurato travolto da un misterioso divino fato; e quella sciagura che gli sconvolgeva l'anima si manifestava, ancor dopo l'accecamento, nella maledizione contro i figli per una cagione sproporzionata; ed un atto di folle ira era lo stesso accecarsi di sua mano, che Eschilo (Sept., 782 sgg.) accomuna perciò alla maledizione dei figli, come espressione dell'irosità del padre. E così poco quell'accecamento appariva come conseguenza dell'intima passione di un'anima impegnata in una nobilissima lotta per salvare la città dall'impurità di un delitto e punire su se medesimo un'infrazione alle leggi della natura, che nell'Edipo di Euripide, Edipo era accecato dai servi di Laio con crudo disprezzo. Sofocle solo ha fatto di questo sciagurato una grande anima appassionata e nobilissima nella sua sete di bene e nel suo orrore della colpa.

E non solo ha gettata su di lui tutta la luce della poesia, mettendo nell'ombra il dramma della colpa di Laio che ancor il figlio travolge; ma tace affatto nell'Edipo re della maledizione scagliata da Edipo sui figli; anzi verso il futuro destino delle sue bimbe lo fa amorosissimo. E quando nell'Edipo a Colono, per necessità della leggenda, deve porre sulla scena questa mitica maledizione, fa che essa sorga ben più giustificata che non fosse nell'antico mito seguito ancora da Eschilo; giaechè essa non colpisce in Sofocle i figli, quando ancora il padre vive in Tebe ed essi non hanno ancora dato principio alla loro lotta fratricida, ma quando essi hanno già costretto il padre ad andare esule, cieco e mendico, e già hanno iniziata l'orrenda contesa per impadronirsi del regno, ed Eteocle, benchè più giovane, 10 ha cercato di spodestare il fratello, privandolo del trono che a lui spettava, e Polinice è già ricorso alle armi straniere per muovere contro la sua patria, ed ha cercato con l'astuzia di farsi contro di essa e contro il fratello un alleato nel padre che prima aveva costretto ad andare reietto.

Così, quella crudelissima maledizione del padre, che in Eschilo e nell'antica leggenda era l'orrenda causa della lotta fratricida fra i due

.... il figlio noi di Pòlibo abbattemmo ed a terra lo inchiodammo, l'accecammo, squarciando le pupille.

<sup>9</sup> Vedi Euripide fr. 541 Nauck, ove raccontavano i servi di Laio:

<sup>10</sup> Per queste intenzionali modificazioni del mito, vedi la mia Introduzione all' « Edipo a Colono » (Firenze, Sansoni, 1936), pp. 27 sgg.; 34 sgg.

figli fatali di Edipo, a cui questi imprecava di dividersi l'eredità paterna con l'asta, onde su Edipo stesso ne gravava la prima responsabilità, in Sofocle divenne la conseguenza di quella contesa e il simbolo di una superiore e sia pur terribile giustizia che puniva questa lotta già iniziata e volgente al suo tragico fine; e il figlio colpevole verso il padre e ribelle alla patria ancor più giustamente colpiva, perchè esso, non ostante la maledizione del padre e le suppliche della sorella Antigone, persisteva nel suo sacrilego proposito.

Così amorosamente e animosamente alta seppe dunque Sofocle levare la figura di Edipo sopra gli antichi sfondi della leggenda. E perciò, come dissi, la sua arte, creatrice di bellezza e di spiritualità, si dimostra qui (in una mirabile gara, per dir così, del poeta con se stesso) pari alla sua tecnica possente e quasi alla sua magia di uomo di teatro.

La tragedia dell'anima non è nell'*Edipo* meno magistrale, e ben più profonda, di quella delle peripezie tragiche e del dramma giudiziario; benchè con troppa facilità dagli osservatori e dai critici frettolosi, su questo si volga quasi esclusivamente l'attenzione, perchè più materialmente visibile, e quasi alla superficie; mentre la tragedia dell'anima vi è ben più intima e profonda.

Dramma giudiziario che va, del resto, compreso nella sua tecnica sottile, ben diversa, anzi contraria, a quella di simili opere dell'età nostra.

E in verità, l'essenza dei «gialli » contemporanei, e, si può dire, di tutte le opere di ogni tempo di tale carattere, è l' interesse avventuroso e tortuoso che presenta la rivelazione di un fosco mistero di delitti, rivelazione che lo scrittore ritarda quanto più è possibile, e che appositamente avvolge sin da principio di velami oscuri. Onde, se noi già all' inizio conoscessimo la rivelazione che deve darci la chiave del mistero, ogni interesse sarebbe spento e difficilmente sopporteremmo di continuare la lettura. E giunti al fine, ci assale quasi sempre delusione e scontento, perchè troppo sproporzionata era quella curiosità all'effettivo spirituale ed umano interesse dell'arte, e quasi ne abbiamo vergogna, come di cosa puerile e di un'offesa alla dignità dell'arte stessa.

La grandezza della creazione di Sofocle sta invece nella sicurezza in noi destata che nell'*Edipo* assai minor valore abbia la materiale tragedia degli eventi e della rivelazione del mistero, che non la sua intima bellezza di umanità e di poesia. E per ottenere questo la rivelazione è ottenuta e operata da Sofocle con opposta e ben più profonda ed artistica tecnica che non sia quella dei moderni « gialli ».

Infatti il mistero che avvolge il destino di Edipo, e che egli nella

<sup>2.</sup> Atene e Roma.

sua inchiesta viene a sè rivelando, è già effettivamente noto agli spettatori e ai lettori sin dall' inizio della tragedia. Ogni greco, od ogni moderno spettatore o lettore mediocremente colto, sapeva, o già sa, sin dal principio, che Edipo scoprirà d'essere quel colpevole che egli stesso cerca, l'assassino del padre e lo sposo incestuoso della madre. Lo svolgimento del dramma prende così un carattere immensamente più artistico di quello dei moderni drammi giudiziari, o dei « romanzi gialli ». Non è curiosità irritata, ma vigile attenzione dei mezzi con cui il poeta sa rendere travolgente di spasimo drammatico una rivelazione di cui lo spettatore conosce sin dal principio l'esito finale. Il valore poetico non è così nel viluppo materiale degli eventi, ma nella spiritualità dell'arte.

Come ciò ottenga Sofocle, appare chiaro, ad un'analisi attenta dello svolgimento della tragedia.

Egli infatti non già fa scoprire grado a grado il mistero, ma, facendone balzare minacciosa e quasi completa la rivelazione sin dalle prime scene, nel diverbio fra Edipo e il cieco vate Tiresia (che Edipo ha mandato a chiamare, per consiglio di Creonte, perchè gli riveli quale è il colpevole di cui parla l'oracolo) fa pure che quella rivelazione del profeta debba apparire ad Edipo menzognera, e opera di una trama occulta fra Tiresia stesso e Creonte; e così, di scena in scena, sino alla peripezia estrema, con la medesima arte, egli ottiene che, pur intravedendo Edipo, tratto a tratto, una parte del vero, sempre si svii, pur nel suo deciso ardore di verità, e passi successivamente dallo spasimo del dubbio alla sempre rinascente fiducia che ogni indizio e ogni predizione sia vana, in un ondeggiare di speranze e di incubi di orrore che torturano l'anima sua e quella dello spettatore. E questo ottiene il poeta con preparazioni artistiche accortissime che spesso sfuggirono ai critici.

Già infatti, sin dalla prima scena fra Creonte ed Edipo, quando Creonte, come vedemmo, rivela l'oracolo che fa risalire la causa della pestilenza all'uccisione di Laio, Edipo, acutamente, osserva che l'assassinio del re sarebbe mal spiegabile, se non avesse per causa una trama nascosta di qualche cittadino di Tebe, e di qualche potente cittadino, che abbia corrotti con l'oro gli uccisori. E ad ogni greco contemporaneo di Sofocle, — ben conscio di quale fosse stata e fosse ancora la vita dei sovrani delle città elleniche, nelle quali era così spontanea l'aspirazione o la tradizione democratica, che le rendeva quasi convulse nella perenne agonia delle loro libertà — quel sospetto di Edipo appariva giustificatissimo. Ed Edipo lo faceva apparire ancor più temibile,

ti-

 $\mathbf{n}$ i

a,

gli e.

te

zi

ui

ne

re

ri-

ta

fa-

lle

po

ale

lel

na

lla

ra-

ur

no

re-

re

ne

no

do

lla

as-

na

it-

m-

ora

,ea

lse

oa-

ile,

affermando che egli, cercando il colpevole dell'uccisione di Laio, non moveva solo a vendetta di quell'antico assassinio, ma a difesa della propria vita: chè chi aveva ucciso il suo predecessore nel regno ben poteva tentare di tôrre di mezzo lui pure. Ed ecco, che, appena appare Tiresia, il vate, che intenzionalmente Sofocle fa mandare a chiamare da Edipo per consiglio di Creonte, esso risponde all'appassionato e magnanimo invito del re Edipo di rivelare l'arcano e salvare con la sua rivelazione la città, con il più sospetto tergiversare. Sebbene sia venuto, non altro domanda che di essere rinviato a casa, e di non svelare quel mistero di cui pur fa comprendere che ben conosce la soluzione. E alle suppliche di Edipo esce in parole che il poeta seppe rendere appropriatissime in bocca del profeta, il quale non vuol nuocere a se stesso rivelando l'orribile destino del suo sovrano, e che pure paiono la più pericolosa confessione di una propria colpa:

il male mio non svelerò giammai, o dir dovrei piuttosto il male tuo.

Troppo poco si è badato a queste parole da quei critici che hanno accusato Edipo di cecità e di precipitazione nell' ira. E troppo poco si è badato alla sapiente e graduale preparazione con cui Sofocle ha già fatto balenare alla mente di Edipo, e apparire sempre più verosimile e insistente, il sospetto che vi sia un traditore e che sia esso un cittadino potente di Tebe. E troppo poco si è osservato ancora da essi che l' ira di Edipo è, nel suo inizio, passione magnanima di bene e di salvezza della sua città, a cui Tiresia si rifiuta di venire in aiuto. E invero il suo primo moto di sdegno non è per il rifiuto di Tiresia che offende lui, il sovrano che ha diritto di essere obbedito, ma per il tradimento che esso rappresenta verso la città, a cui Edipo ha promessa nel suo bando salvezza, sia pure se dovesse volgersi contro se stesso.

Che dici ? Sai, e di parlar ricusi ? Vuoi tradirci ? La tua città distruggerla ?

Ed ecco che le parole del vate ritornano a insinuare che Edipo debba cessare dall' interrogarlo, per non recar sventura a lui Tiresia, non meno che per non nuocere a se stesso; pur sapendo che Edipo mai potrebbe far questo, giacchè ha generosamente voluto che tutto il dibattito si svolgesse dinanzi al popolo, da lui amato più di se stesso; onde più si approfondisce il sospetto che una colpa sia veramente in Tiresia e che egli voglia impedire che si palesi, minacciando Edipo di un ricatto. L'anima generosa ed appassionata del re si ribella allora e,

alle replicate proteste di Tiresia di non voler parlare, prorompe in quell'accusa che, grado a grado, si era maturata nella sua anima:

E s'è così, non oltre io tacerò
— a tal vampo di collera son giunto! —
tutto dirò: io penso che il delitto
tu lo tramasti e lo compisti, in tutto,
fuor che di uccider con le mani tue.
E se vedesser queste tue pupille,
direi che tuo soltanto fu il delitto.

Tutto par chiaro a quella sua mente assetata di vero e abituata a cogliere i più rapidi indizî dei misteri tenebrosi. Tiresia, che aveva affermato di non voler parlare « per non rivelare il suo male », è un complice del delitto di cui non vuole rivelare il colpevole, pur conoscendolo. E all' ira di Edipo risponde quella comprensibile, ma assai meno magnanima, di Tiresia:

Davvero! Allora d'obbedire al bando che proclamasti, ora io t'impongo: guardati di non più volger la parola mai nè a me, nè a questi; chè sei tu l'impuro che questa Tebe di contagio insozza.

Tiresia, dunque, ancora una volta, secondo Edipo, vuole impedirgli di interrogarlo e di far scaturire quella verità che Edipo deve necessariamente far scaturire per salvare il suo popolo; quella verità che rivelata doveva involgere, a confessione di Tiresia stesso, « il suo male». Edipo perciò non può contenere la sua collera; ed il contrasto diviene sempre più, a grado a grado, appassionato. Non s'ergono a fronte solo una verità che ad ogni istante sembra debba prorompere vittoriosa, ed una appassionata vicenda di casi che sempre dalla rivelazione l'allontana, tenendo in ansia lo spettatore; ma soprattutto un possente dibattito di anime, di cui ognuna ha una sua grandezza e veemenza di passione. Quella di Edipo che per sè ha la propria magnanimità, il fascino della autorità regale, la salvazione del suo popolo con l'antica vittoria sugli enigmi della Sfinge, l'ardore con cui vuol venire anche ora al suo popolo in soccorso, la giustificata fede della propria innocenza, riguardo a colpe che non volle e che non sa di aver commesse; e quella di Tiresia che ha per sè il Dio e il nimbo della religiosa preveggenza (che però, osserva a ragione Edipo, a nulla valse quando l'antico pericolo della Sfinge minacciava la città), non meno dello sdegno di essere sospettato senza sua colpa, per una rivelazione a cui è costretto contro suo volere.

Ma per quanto le rivelazioni di Tiresia nell'impeto dell'ira diventino sempre più chiare per lo spettatore che tutto sa, esse non possono ormai altro se non sempre più persuadere Edipo di una oscura trama a suo danno. E a ciò Sofocle fa che contribuisca lo stesso Tiresia, il quale avvolge di tenebra quei particolari che potrebbero accendere un rapido fulgore in quell'oscurità di cui per Edipo stesso è circondata la propria nascita e persuaderlo così dell'arte profetica del vate. Vi è infatti un istante in cui Edipo spera che un baleno di luce gli venga da quel preveggente che egli crede menzognero contro di lui; ed è quando, alle parole con cui si giustifica di aver fatto chiamare quel vate che ora accusa di voler falsare la verità con una perfidia che non potrebbe confidare di esser vittoriosa se non fosse accompagnata da stolta follia, Tiresia insorge:

Son io così: chè or sembro pazzo a te, ma saggio parvi a quelli onde nascesti.

Edipo vede in quelle parole un' improvvisa speranza che il vate una cosa almeno gli riveli credibile; quale fu cioè il mistero della sua origine; onde si affretta ad arrestare Tiresia che sta per partire:

A chi ? rimani.... chi mi diè la vita ?

Ma Sofocle accortamente fa che quella luce si spenga tosto e che quella speranza si muti in delusione; poichè Tiresia risponde enigmatico, pur alludendo, per chi sa, ad una tragicissima verità:

Da questo giorno avrai vita e ruina!

Onde prorompe più vivida la persuasione di Edipo di essere ingannato, e l'appassionato dibattito delle due anime, ciascuna con una sua propria persuasione di verità:

EDIPO.

È tenebra ed enigma ogni tuo detto.

TIRESIA.

A scioglierli non sei forse espertissimo?

EDIPO.

Ove grande apparrò beffami pure.

TIRESIA.

Tale grandezza fu la tua rovina.

EDIPO.

Se la città salvò non me ne importa!

Bellissime parole, queste ultime, in cui è tutta la magnanimità di Edipo e la nobilissima arte di Sofocle. Magnanimità di Edipo che prorompe, con profonda e generosa amarezza, in uno dei più bei tratti di umanità della tragedia:

Oh ricchezza, dominio, arte d'ogni arte vittrice! In tale invidiosa vita quante invidie è fatale a voi si volgano, se per questo potere che a me in dono Tebe donò, e mai non chiesi a Tebe, Creonte, ora, per esso, il mio fidissimo, il mio più vecchio amico, occultamente contro me striscia, brama di scacciarmi, tal subdolo stregone subornando, artefice di frodi, ciurmadore, che solo nei guadagni chiaro scorge, cieco nell'arte sua!... Tu sei profeta chiaroveggente? In che? Dimmelo tu! E perchè mai, quando era qui la cagna, degli enigmi la Sfinge cantatrice, parola alcuna non avesti tu di salvezza per Tebe? E pur del primo che s'abbattesse compito non era svelar l'enigma; sì d'arte profetica.... E allora invece io sopraggiunsi, io, Edipo, io l'ignaro di tutto, e tosto muta io la rendei; sol della mente mia con l'ausilio; non già prendendo auspizio da profetici voli degli uccelli! E tu, quest'uomo insidii, e discacciarlo tu trami, per assiderti d'accanto al trono di Creonte. Ma con lagrime scontar dovrete, tu ed il tuo complice, l'espiazione del contagio a Tebe. E se la tua vecchiezza io non scorgessi, molto soffrendo, apprenderesti tu qual'è della tua mente la perfidia.

E magnanimo qual è, quell' Edipo (il re assoluto) che molti critici, per giustificare moralisticamente la punizione divina che su lui è caduta alla fine della tragedia, considerano come un violento, non perseguita il profeta che l'ha così accusato dinanzi al suo popolo, ma lo lascia partire indisturbato; come poi, per intercessione del Coro e di Giocasta, lascerà impunito Creonte, pur persuaso di operare contro la propria salvezza. Ma non può non prorompere di sdegno, quando Creonte sopraggiunge a reclamare contro le accuse mossegli dal re.

Scena questa fra Creonte ed Edipo che deve essere considerata con finezza, per dimostrare infondate le censure di quei critici i quali accusano l'*Edipo re* anche per questo episodio, non meno che per il precedente, di poca verosimiglianza.

Sofocle ha prestati, dicono essi, a questo innocente troppo fiacchi argomenti per difendersi: onde, concludeva ironicamente il Voltaire, approvato ancora da molti, nella sua censura circa l' inverosimiglianza di parecchie scene dell'Edipo: « un principe accusato di aver cospirato contro il suo sovrano, se non desse altra prova della sua innocenza, avrebbe gran bisogno della clemenza del suo re ». Verissime parole; ma che non dicon nulla contro l'arte di Sofocle, e molto contro la coerenza e la finezza di parecchi suoi critici.

Si esamini infatti con un poco più di attenzione la scena. Creonte alle accuse di Edipo oppone un argomento classico nelle difese giudiziarie sin dall'antichità, il « cui prodest »: vuol dimostrare che non può cadere su di lui sospetto, perchè egli non avrebbe alcun interesse a commettere il delitto di tradimento di cui Edipo l'accusa. Non lo considera Edipo infatti pari a se stesso e a Giocasta nel regno? Non si volgono tutti a lui per avere la grazia del re? Qual vantaggio avrebbe dunque egli, che ora del potere ha tutte le gioie e non gli affanni, a tradire il congiunto e benefattore, per impadronirsi del governo?

Debole argomento, è vero; ma ci si deve domandare se Creonte ne potesse avere effettivamente un altro più valido. Chè se un altro più persuasivo non ne aveva, come si può considerare inconseguente e inverosimile che egli si appigli a quel solo che poteva invocare a sua giustificazione? Ed in verità un solo altro ne aveva Creonte, e pur questo egli invoca alla fine della sua difesa: la fedeltà cioè con cui aveva riferito l'oracolo del Dio; onde-su lui non dovrebbe cader dubbio, per questa inchiesta che ha avuto già così tristi risultati. Ma questo argomento, sente bene Creonte (e gli contrapporrà Edipo) ha in sè una terribile debolezza: vuol molto tempo ad indagare, inviando messi a Delfo; ed Edipo, minacciato come è in questo momento tragico della città, che, assalita dalla peste, non vuole indugio, non può ritardare a difendersi contro chi trami contro di lui. Non è dunque inverosimile che Creonte più si fondi su quelle argomentazioni morali, che non hanno bisogno di indugio a parer vere.

E Sofocle fa che egli vi indugi anche per un'altra ragione. Esse hanno infatti una particolare nobiltà, che giova al carattere magnanimo dei personaggi e della tragedia stessa, la quale, rivelando la fralezza dell'uomo dinanzi alla divinità, vuol però, con bellissimo contrasto sofocleo, farne balzare l'interiore grandezza d'animo. Appare infatti così, dalle stesse parole di Creonte, quale spirito generoso sia Edipo, quell'Edipo che dovrà abbattersi nell'obbrobrio, e che, signore assoluto in Tebe, è pur tuttavia il più fraterno spirito verso i congiunti suoi sudditi.

Anche qui, per tal modo, come nella scena precedente, si contrastano due anime, ognuna con una propria grandezza e bellezza interiore, che nell'infuriare del destino più si aderge: Creonte con la sua integrità di amico fedele del re, ed Edipo con la sua generosità di sovrano giusto verso tutti, che, sebbene subito minacci morte a Creonte, cedendo ad un giustificato impeto d'ira, non infierirà su lui, quantunque persuaso di mettere così a repentaglio la propria salvezza.

Ma vi è di più: è singolare che i critici che muovono censura a Sofocle per questa scena, e che son quegli stessi che accusano a torto, come vedemmo, di una simile inverosimiglianza la scena precedente fra Tiresia ed Edipo — perchè, dicono essi, Edipo dalle rivelazioni di Tiresia avrebbe dovuta avere chiara la visione del suo destino — non si accorgano di contraddirsi così da se stessi. Ed in verità, essi potrebbero aver ragione per questa scena di Creonte (laddove ragione non avevano per la precedente), se appunto Creonte invocasse argomenti perentori, dinanzi a cui Edipo non potesse nulla obiettare, e dovesse riconoscere falso il suo sospetto contro Creonte quale complice di Tiresia, e perciò veridica, terribilmente veridica, la rivelazione del profeta. La tragedia in tal caso avrebbe così il suo esito prematuro, con quanto detrimento della sua bellezza tragica ognun vede da sè. Ma, appunto perchè le argomentazioni di Creonte, son generose, sì, ma non convincenti, nè altre egli può invocarne, continua e si acuisce quel tragico errore che Sofocle già creò con tant'arte, nelle scene precedenti, e sempre più si accresce la drammatica ansia degli spettatori, i quali vedono, ancora una volta, allontanarsi quella soluzione che pareva imminente, per annunziarsi subito dopo ancor più appassionata nella nuova scena che seguirà fra Edipo e Giocasta. Scena che è tra le più belle e più ricche di tragicità; e che in una peripezia drammatica potentissima, pone ancora due anime, ciascuna con una sua propria bellezza di umana passione e dolore, di fronte alla inesorabilità del destino.

Giocasta, infatti, saputa la ragione del contrasto fra Edipo e Creonte, dopo esser riescita ad ottenere che Edipo lasci libero il cognato, cerca di dissipare il turbamento che invade lo sposo, dopo le drammatiche scene precedenti, e soprattutto dopo l'orribile profezia di Tiresia; e, per tragica ironia, non riesce che a ravvivare un altro terribile sospetto nella sua anima.

Per persuadere infatti lo sposo che è pericoloso credere, non già agli oracoli del Dio, che essa non rispetta meno del marito, <sup>11</sup> ma alla parola spesso menzognera dei sacerdoti che li fingono, racconta dell'oracolo ricevuto da Laio. <sup>12</sup> Non doveva esso essere ucciso, secondo il vaticinio, dal proprio figlio ? Eppure egli cadde vittima di masnadieri di altra terra, là « dove tre carreggiate vie s' incontrano »; ed il fanciullo innocente, non passarono tre giorni dalla nascita che fu esposto in monte inaccessibile, ove trovò la morte.

Nell'anima di Edipo, ormai così agitata da sospetti, bastano quelle sole parole, che alludono alla morte di Laio, « dove tre carreggiate vie s' incontrano », per accendere un'orribile luce nell'animo suo. Ricorda anch'egli un tragico momento della sua vita, quasi obliato: uno sconosciuto incontrato da lui in un crocicchio di tre vie ed ucciso. Ma tanta è l'ansia, che non vuol nulla dire alla sposa, prima di aver qualche

Si deve però dire che l'illogicità è assai minore di quanto sembri a quei critici; perchè, se Edipo non crede veritiere le predizioni di Tiresia, perchè immagina un complotto di Creonte, è naturale che Giocasta, che non crede colpevole il fratello Creonte, pensi piuttosto alla predizione di Tiresia come falsa per se stessa, e di ciò voglia persuaderne lo sposo, non meno che se medesima.

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> Essa infatti dice espressamente, prima di riferire l'oracolo, che ritiene menzognero:

a Laio giunse un giorno un vaticinio, di Apollo stesso non dirò, dei suoi ministri sacerdoti....

<sup>12</sup> Tycho von Wilamowitz nel citato suo libro Die dramatische Technik des Sophokles, p. 82, e il Weinstock (Sophokles, p. 167), osservano che le parole di Giocasta, che vuol persuadere Edipo di non credere agli oracoli, sono illogiche; perchè Edipo, in realtà, non è turbato dalle predizioni di Tiresia perchè le creda veritiere, ma dal timore di un complotto. Giustamente però il Perrotta (p. 236) osserva che la ragione di esse corrisponde alla necessità che ha il poeta di «fare entrare in una nuova fase l'azione; in essa non è più il punto centrale l'uccisione di Laic, ma il compimento degli oracoli ». Si deve badare però ancora che se le parole di Giocasta posson parere illogiche alla riflessione dei critici, esse non appaiono tali allo spettatore od al lettore; perchè essi hanno visto già nella predizione di Tiresia la rivelazione che deve balzare alla luce. Corrisponderebbero perciò ad una prospettiva drammatica ed artistica, diversa da quella razionale; e apparterrebbero così a quella serie di illogicità che, per essere inavvertite allo spettatore o al lettore, non hanno importanza per l'arte.

altro indizio. Non gli domandi essa nulla; solo gli dica: qual era d'aspetto Laio? E Giocasta, incosciamente, nulla prevedendo, dà la risposta più angosciante per Edipo:

> grande egli era, ed appena di canizie fiorito il capo.... molto non dissimile il suo aspetto dal tuo....

Tutti i ricordi di Edipo si ravvivano, e tutto terribilmente concorda, fuor che un solo particolare; e in questo solo sta la sua speranza. Ma prima di dirla, Edipo, per sgravare l'anima sua dallo sgomento che l'invade e per rispondere alla richiesta di Giocasta, ha bisogno di fare anch'egli la sua rivelazione a lei. E racconta — racconta con passione di tormento — gli anni inconscî e felici della giovinezza; l'insulto ricevuto in un banchetto da un ebbro; l'angoscia che egli ne ebbe, sproporzionata, dice egli stesso, nel suo ardore di verità; il non accontentarsi della smentita dei parenti, ed il bisogno di andare a Delfo a consultare il Dio. Ed ecco dal Dio l'oracolo che lo scaccia dalla sua casa, minacciandogli il parricidio e l'incesto. Il principe diviene l'errante, il figlio di re diviene il figlio della natura, che fugge dalla sua terra, come dice Sofocle, con un tratto bellissimo della sua sensibilità della vita naturale: « sol con gli astri reggendo il suo cammino ». Ed il suo cammino fatale, guidato dagli astri, lo porta sì a Tebe, perchè sia vittorioso della Sfinge, e re di una terra non sua; ma prima lo fa imbattere in un crocicchio di tre vie in un uomo simile a quello che descrisse Giocasta, su di un carro preceduto da un araldo. Alla violenza dei viandanti Edipo risponde con la violenza; percosso selvaggiamente, tutti nella sua collera li stermina. Tutto si accorderebbe dunque con il racconto di Giocasta, eccetto un particolare che Edipo ora rivela esitante, quasi tema di essere smentito: Giocasta, e del resto già prima Creonte, non hanno detto aver riferito il superstite dall'uccisione di Laio, che Laio fu ucciso da masnadieri? Ora, se egli ha detto il vero, il colpevole non è lui, Edipo, che era stato solo a compire la strage.

Ed ecco Giocasta ad assicurarlo: ma certo; questo fu appunto detto; molti erano gli uccisori, nè potrebbe il testimone revocare quella rivelazione che fu udita da tutta la città: si calmi dunque Edipo e dissipi il suo folle terrore.

L'anima eroica e assetata di verità di Edipo si aderge nel contrasto di quella femminea di Giocasta che non ama indagare nel mistero. Edipo non può appagarsi di verosimiglianze. Vuol la certezza, ora, come quando gli balenò il dubbio sulla sua origine, dal racconto di

un ebbro. Si mandi a chiamare il pastore che fu testimone : a lui solo egli crederà.

Sulla scena si aggrava una inquietudine angosciosa. Giocasta ha posto in dubbio i vaticinì del Dio, sia pure nella parola dei suoi interpreti: ed il Coro sente l'ansia di questo momento grave per la religione:

Della terra all' inviolabile
umbilico più non voglio
mai recarmi supplichevole,
ai santuarii mai di Olimpia,
o ai delùbri della Fòcide,
se gli oracoli mi fallano.
Giove re che tutto domini,
se verace è il tuo potere,
tali eventi al tuo dominio
sempiterno giammai sfuggano;
chè i divini vaticinii
or di Laio si calpestano!
Vilipesa è di Apollo ormai la gloria,
abbattuti gli dèi nel nulla crollano.

Si è voluto dare anche troppa importanza a questo coro, e si dimentica, dal Coro stesso e da varî critici, che in uno stasimo precedente esso ha manifestato dei dubbi, non meno profondi di quelli di Giocasta, sopra la credibilità delle parole del vate Tiresia. E questo, senza aver neppure la umanissima giustificazione di Giocasta, che deve ad un oracolo lo strazio maggiore del suo cuore di madre, e la morte crudele del suo piccolo: 4 ad un oracolo che essa ha ragione di credere non avveratosi. Onde, se la rovina che piomberà su Giocasta fosse la punizione divina di quella sua incredulità, essa, con più ragione, dovrebbe colpire il Coro, che ne rimane invece illeso. E tanto meno questa potrebbe essere la giusta cagione della punizione di Edipo, perchè

Giove ed Apolline certo conoscono le umane cose, e le preveggono; ma fra i mortali che un vate levisi più di me saggio, dubito crederlo.

Per saggezza soltanto può saggezza soverchiare fra gli uomini.

<sup>13</sup> V. 499 sgg.:

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> Con assoluta esagerazione il Weinstock, op. cit., p. 182, dice essere Giocasta « il perfetto tipo dell'irreligiosità »; vedi invece con più finezza il Reinhardt, Sophokles, p. 128.

questi permane fermissimo nella fede agli oracoli, come appare dalle stesse parole che seguiranno di Giocasta, e dalle scene seguenti del dramma.

Ma il valore di questo Coro è, sì, in quel misterioso senso religioso, che vedemmo nelle introduzioni ai drammi precedenti essere proprio delle tragedie di Sofocle, ma in non minor misura è valore artistico.

Chè, per drammatica ironia, quella Giocasta che parrebbe empia vien subito sulla scena a supplicare Apollo; quell'Apollo che guata alla rovina di lei e di Edipo, e lo supplica perchè lui salvi dalle angosce causategli dalle precedenti predizioni, che gli hanno sconvolto l'animo. Sono così ancora di fronte due esseri: l'uomo e il Dio: l'uno con la pietà del suo soffrire e del suo supplicare, l'altro con la necessità di compiere i suoi verdetti. E il Dio non falla; e, quando parrebbe che una nuova luce di speranza ancora brilli, colpisce.

A recare questa luce di salvezza pare giunga un messaggero di Corinto, che annunzia la morte di Polibo, il re di Corinto e creduto padre di Edipo. Da quella tenebra di orrore che minacciava, sin'ora, una luce improvvisa brilla. Edipo, il sospetto, il fuggiasco, è ora l'atteso, il desiderato re dai cittadini di Corinto. Dal timore della abiezione, egli passa dunque a nuova grandezza. Ma tanta è l'ansia di Edipo e di Giocasta per le terribili predizioni precedenti, che non si allegrano di quella nuova grandezza; un solo sentimento prorompe dai loro cuori: la liberazione dall' incubo degli oracoli. Non predicevano essi che Edipo avrebbe ucciso il padre ? Orbene Polibo, il padre di Edipo, è morto; ed Edipo non ha levata la mano su di lui.

Anche qui il tragico delle anime e la profondità di Sofocle, negatagli da varî critici, nella delineazione dei caratteri, si palesa vividamente. Giocasta, come donna, meno riflessiva e meno profonda nella sua fede, passa d'un tratto alla fiducia più confidente. Ma Edipo non può dimenticare che l'oracolo era duplice: minacciava l'uccisione del padre e l'incesto con la madre; e al grido di sollievo di Giocasta:

non accoglier terrore nel tuo animo,

risponde pur sempre grave e inquieto di religioso terrore:

che? Non temer di mia madre le nozze?

E Giocasta prorompe in quel suo così femmineo desiderio di porre fine a quelle ansie complicate, ed insieme nella pietà amorosa per Edipo che le fa pronunziare parole che vanno anche oltre la sua stessa intenzione, come accade a chi troppo brama qualcosa: 15

Che giova di terrori in preda vivere, all'uomo che ludibrio è sol del caso, e nulla mai di preveder gli è dato? Meglio, ben meglio, alla ventura vivere, senza darsi pensiero! A che pur temi le nozze con la madre? Quanti mai giacquero in sogno con la madre loro? Chi rider sa di queste ciance stolide, serenamente passa la sua vita.

Ma Edipo non cede; non si abbandona a quella fiducia quasi empia. Sofocle, con grand'arte, non ha voluto dinanzi alla punizione divina sacrificare l'anima eroica del suo protagonista. Edipo resterà senza colpa di aver dubitato seriamente dell'oracolo divino e della divina potenza. Non sarà lui a persistere in quel rapido dubbio che ebbe un attimo, dinanzi alla realtà che pareva così sicura; non sarà lui, ed anzi resisterà con ogni forza del suo animo all' invito della sposa alla leggerezza.

Finchè Merope, la sposa di Polibo, la sua presunta madre, vivrà,

egli non si crederà salvo dal pericolo che lo minaccia.

)

n,

Ed ecco che la premura di chi vuole salvarlo da quei terrori, lo ricaccia più profondamente nell' incubo del suo destino. Il messaggero interviene, s' informa dell'oracolo: perchè, dice egli, temere di Merope, se non è madre di Edipo? Nè Merope, nè Polibo, non erano i veri genitori di Edipo. E la rivelazione giunge a poco a poco, con indugi intenzionali, in un artistico rallentato possente. Polibo aveva allevato Edipo, sebbene non fosse suo figlio, perchè troppo soffriva di non aver prole; onde tenne come suo il povero trovatello che un pastore, il messo di Corinto, aveva ricevuto da altri che lo trovò abbandonato negli anfratti del Citerone. E la prova di quella sua fanciullesca sventura l' ha ben Edipo nelle gonfie giunture dei piedi strette dai lacci; il nome di Edipo in greco significa infatti « dai piedi gonfi ».

Ed ecco che anche in quell'umile e doloroso particolare tutto il tremendo destino sta per levarsi dinanzi ad Edipo. Ma non di un tratto ;

<sup>15</sup> Questo non è visto dai critici che accusano Giocasta di inconseguenza. È vero che simili ragioni che giustificano Giocasta son dette psicologistiche. Ma è un curioso circolo vizioso della critica, questo di accusare i poeti di mancanza di psicologia e di non ammettere poi le ragioni psicologiche che dimostrano l'incompresa finezza dei grandi poeti.

Sofocle pone ancora un nuovo indugio e fa brillare un bagliore istantaneo di speranza. E per questo accortissimo effetto artistico, egli, ancora una volta, apporta una modificazione all'antica leggenda. Il pastore, in Sofocle, a differenza dal mito primitivo, non ha trovato lui il fanciullo; l' ha ricevuto da un altro; da un pecoraro di Laio. Solo questi può dire perciò da chi l'ebbe. La rivelazione ha perciò ancora così una sosta ansiosa. S'attende dunque che venga il pastore, che si crede sia quello già mandato a chiamare, perchè testimone della morte di Laio. E nell'attesa che egli giunga, la tragedia di Sofocle, che stava per chiudersi tutta nella travolgente peripezia degli eventi, si approfondisce ancora una volta quale dramma di anime.

Giocasta ed Edipo sono unitamente posti di fronte alla peripezia estrema. Ma le loro anime divergono. Restano separate dinanzi al loro destino comune. Giocasta, che con Laio ha fatto esporre il figlio sul Citerone appunto da un pastore, ha compreso tutto. La sua anima femminea si ribella contro quella verità che balza così crudele dall'oblio del passato, in una nuova responsabilità orribile. E il suo appello si leva disperato ad Edipo:

.... non indagare, non ricordare queste ciance stolide!

Ma il problema intellettivo, che Edipo si è posto sino dalla sua giovinezza lontana, si leva ancora una volta per lui incoercibile; e pure nel suo errore, lo eleva ancora una volta a nuove altezze di magnanimità:

No! Giammai non sarà, ch' io, tali indizii avendo, non indaghi la mia origine!

E Giocasta ancora a insistere con accoramento straziante:

No, per gli dèi! Se la tua vita hai cara, non indagare! Basti quel ch'io soffro!

È la madre che nella sposa si è rivelata, ad un tratto, in lei. Ma Edipo non può cedere: deve sapere. Voler sapere, scoprire misteri, è stata tutta la sua vita: scoprire, sapere sarà pure la sua magnanima rovina. Il problema della sua origine ha turbato i suoi anni giovanili, i suoi anni migliori, ora esso si leva così imperioso che gli toglie il senso del reale immediato.

Di fronte allo sgomento della sposa, un sospetto lo prende : essa teme forse che egli indaghi la sua origine, perchè non vuole si scopra che essa sia troppo umile; che il suo celebrato Edipo, da lei sposato credendolo il figlio di Polibo, il re di Corinto, sia figlio invece di qualche montano pastore. E all' implorazione straziante di Giocasta:

— sciagurato, che tu non possa mai saper chi sei.... Ahimè, ahimè, infelice! Questo nome darti soltanto io posso: altro mai più! —

egli non dà ascolto. Tutto il suo animo è teso nell'ansia di veder palesato il mistero:

.... la mia origine,
umile quanto sia, voglio scoprirla.
Forse costei superba è come femina,
e si vergogna di mia bassa nascita.
Ma io della Fortuna dirmi il figlio
ben voglio, sì, della Fortuna; ch'essa
propizia m'assistette; e vilipendio
per questo non avrò; ch io da lei nacqui,
e gli anni che compagni con me crebbero
or piccolo ed or grande mi rendettero.
Tale son nato, altro non diverrò!
Perchè scrutar non debbo la mia origine?

L'errore funesto, ancora una volta, agguanta l'uomo in lotta col Dio: esso travia, sì, la sua intelligenza, ma solo materialmente lo getta nella via della perdizione; non riesce a pervertire la sua anima. In quell'errore miserevole, Edipo, che non vuole arretrare di una sola linea dalla sua inchiesta, che non vuol esser figlio di re, ma solo della Fortuna, che accetta piena la ventura ansiosa di quegli anni, « cresciuti con lui » (e che fanno ancor una volta, con un tocco di grande poesia sofoclea, di lui un essere della natura, in balia della natura), di quegli anni che l' hanno reso or piccolo ed or grande, quell' Edipo, è pur sempre, anche ora che è già sull'orlo della rovina e del vilipendio, un magnanimo, quale ci era apparso nella prima scena, uscendo dalla reggia, in tutta la grandezza della sua bontà premurosa per il suo popolo. E il suo carattere, ad onta di quei critici che vedono in Sofocle piuttosto un grand'uomo di teatro che un rivelatore ed un creatore di anime, è rimasto, pur tra le peripezie più ansiose, sempre il medesimo, 16 in una gradazione di sentimenti e di atteggiamenti tutti mira-

<sup>16</sup> L'Allègre, op. cit., p. 331, invece vede in Edipo tanti caratteri diversi quante sono le situazioni in cui appare in questa tragedia! Di alcuno degli altri che negano in Edipo un vero carattere si è detto sopra.

bilmente fra loro armonici e concordi, quali difficilmente (così intonati ad una sola tonalità, e pure varî, come vuole la vita), si possono trovare in un'altra anima tragica della scena di tutti i tempi. E la sua ricchezza di anima appare meglio se lo si paragona ad altre figure di magnanimi oppressi dal destino, come l' Eteocle dei Sette a Tebe di Eschilo, figura pur essa di gigantesca statura, ma scolpita con tratti un poco sommarî in un monolito, e di una rigidità interiore, piena di forza, ma un poco arcaica e, in qualche misura, più epica che drammatica.

A preparare un nuovo drammatico contrasto, squilla il canto di gioia del Coro. Anch'egli esulta della gioia intellettuale del suo sovrano, di vederne rivelata l'origine:

S' io pur sono preveggente, e fatidico è il mio spirito, per l'Olimpo, o Citerone, non appena il plenilunio doman sfolgori nell'etere, ci vedrai, in gran tripudio, esaltarti quale patria, madre e padre al nobilissimo mio sovrano Edipo, danze intrecciando, chè gran giubilo ai sovrani miei recasti.

Nè solo questo contrasto di tragica ironia hanno per iscopo questi lirici versi; ma anche di immergere — con quella immagine di plenilunio alpestre — per un istante, l'anima nostra nel lavacro della serena vita naturale. E l'effetto continua e si approfondisce in risonanze di poeticissimo ellenico naturalismo religioso, nella strofe seguente:

Chi mai, figlio, dal suo grembo, delle eterne dee virginee, qual, qual Ninfa, col montivago padre Pane insiem congiuntasi, ti diè vita? O pur di Apolline, cui son cari i gioghi impervii, le vallee fra monte e monte, t'ebbe, figlio, dagli amori; o d' Ermete, il dio Cillenio? Od a Bacco che ama i culmini che si lanciano nell'etere, qual mai ti generò delle Elicònidi Ninfe che all' èvio dio strette baccheggiano?

Il figlio dell'uomo, così — proprio nel momento che sta per essere travolto dal più avvilente obbrobrio — è innalzato, per tragica ironia possente, a figlio del Dio.

Ma per un istante solo: la rivelazione incalza, in una nuova scena piena di drammatica ansia, pur nelle linee semplicissime di una assillante inchiesta. Ed il tragico, anche qui, è più profondo (nella sua magnifica sobrietà essenziale), perchè pur sempre si rivela in un trepido e delicatissimo contrasto di anime. Chè tre ne sono qui a fronte: Edipo, con la sua passione eroica di conoscere, anche quando il vero si palesa di già orrendo; il messo di Corinto con l'inconscia premura di voler trarre la verità dall'antico suo compagno di vita alpestre, il vecchio pecoraro di Laio con il suo appassionato desiderio di risparmiare al suo sovrano l'orribile verità che egli solo conosce. E quel dramma umano, si svolge fra sereni sfondi di ricordi pastorali, che qua e là si levano nel verso, e in particolar modo nelle parole del messo di Corinto, il quale vuol richiamare il passato alla mente del pecoraro:

.... ma io, s'è pur dimentico, farò che si rammenti. — Egli ricorderà quel tempo, certo, che, sul Citerone, lui con due greggi ed io con una, accanto, da primavera al sorgere dell'Orsa, fummo per tre stagioni di sei mesi, e al tornare d'inverno ai miei ovili ancor scendevo, ed egli a quel di Laio. Dico bene o vegliardo, o ciancio a vôto?

PECORARO.

Dici bene; ma d'anni assai remoti....

Quegli anni remoti, da quei ricordi alpestri, vengono a poco a poco alla luce: e con essi il mistero obbrobrioso di Edipo; il quale fugge dalla scena con l'ultimo appello alla luce da lui tanto ansiosamente cercata e che al suo orrore lo ha rivelato:

Ahimè, ahimè; chè luminosamente s'è disvelato tutto, tutto, ormai! Luce, ch'io vegga or te l'ultima volta: chè disvelato s'è ch'io sono nato da quelli donde mai non dovea nascere, mi mesco con chi mai non dovea mescermi, chi mai uccider non dovevo uccisi!

Ad un doloroso canto del Coro succede il racconto, fatto dal messo, della morte di Giocasta e dell'accecamento di Edipo; racconto che è una delle pagine più possenti della poesia antica, in cui, ancora, al

<sup>3.</sup> Atene e Roma.

tragico umano si mescolano tocchi di grandiosità di natura, come quando si accenna all'orrore della casa dei Labdàcidi nella presente sventura,

.... chè giammai il Fasi e l' Istro, con tutti i lor flutti, io non credo potranno più detergerla, tanti orrori rinserra, ed altri orribili balzar vedrete tosto ora alla luce...:

oppure, vi si mescono precisi paragoni con le realtà della natura, in cui la poesia dell'orribile umano prende un rilievo più preciso e più possente:

Sanguinolente tutte gli rigavano le pupille le guance; a goccia a goccia non stillavano gli occhi, ma di sangue negra pioggia, di grandine sanguinea prorompeva uno scroscio. Tali eruppero, non da un solo, da due sciaguratissimi, queste sventure atroci, che li avvinsero, sposo a sposa, in un sol viluppo orrendo! Felicità, felicità, era quella antica ormai; ed ora, in un sol giorno, morte, sfacelo, ed abominio ed ululi quanti mai di sventura nomi esistono, cerca pure, nessuno manca, niuno!

Con il racconto del messo, con l'accecamento di Edipo e la morte di Giocasta, si è chiusa la peripezia estrema della tragedia. E per i critici, adusati a considerare il tragico soprattutto negli eventi, par finito l'interesse del dramma di Edipo.

E finito è, sì, il dramma degli eventi, ma non quello dell'anima: che anzi diviene perciò ora più solitario, più intimo, più profondo. E col dramma dell'anima, più profonda diviene la poesia dell'*Edipo* sofocleo. Lo stesso accecamento prende ora una sua particolare spiritualità. Nei versi che seguono, quell'accecamento, che nella leggenda era un atto di impulsiva collera, diviene un bisogno di magnanima giustizia rimordente che tortura Edipo, per il bando stesso che egli ha pronunziato contro se medesimo, bando che, come vedemmo, è innovazione e creazione di Sofocle.

E se sempre sulla scena ogni grande attore trovò effetti drammaticissimi di pietà e di orrore nella figura di Edipo che barcollando esce dalle porte della reggia, quasi impicciolito nella sventura che su sè lo piaga e l'abbatte, con vuote occhiaie senza luce e senza sguardo, e le gote rigate da gocce sanguinolente; ancor più mirabile è la bellezza dei più alti momenti dello strazio dell'anima di Edipo, che dalla sua miseria a poco a poco assurge alla magnanimità del suo intimo tormento. Anche qui, come nelle *Trachinie*, nello spasimo e nel lamento di Eracle, è una grande conquista di magnanimità nel dolore; ma di altra natura, se pur in qualche punto simile nei suoi processi artistici.

Anche Edipo, pare ricerchi prima se stesso, nell'orrore e nella tenebra che l'avvolge:

Ove sono? Ove vado? In quale terra? È la mia questa voce che a me giunge come da un mondo a me lontano? Ahimè, ove, ove, mio Dèmone, Dèmone, in qual destino mi precipiti?

Nube d'impenetrabile oscurità odiosissima; scesa su me, indicibile, notte di fosca tenebra! Ahimè, orrore sopra me, ahimè!

Ma ad un tratto, alla voce del Coro, gli si risveglia la coscienza della sua sventura: e con essa, magnanima, la coscienza di sè; Apollo lo abbattè; ma la sua punizione non venne da altri; venne dalla sua mano: dalla mano del re che aveva promessa la punizione della morte di Laio:

Apollo, Apollo, amico, Apollo fu che questo mio selvaggio strazio orribile ordì; ma niuno, no, non mi ferì con la sua mano; fu la mano mia, di questo sventurato fu la mano! E che veder potevo, se dolcezza non mi darebbe alcuna vista ormai?... Che il meglio non compii, no, no, non dirmi! Non consigliarmi, no! Con che pupille drittamente veggendo, sceso al Tartaro, potuto avrei guardare il padre mio e l'infelice madre? Con quali occhi? Ch' io delitti commisi contro loro cui non espierebbe una sol morte? O il dolcissimo volto dei miei figli, nati da me come son nati, forse poteva essermi dolce contemplare? No, con queste pupille, no, giammai. Nè della mia città le belle torri,

nè degli dèi le pure sante immagini, di cui io stesso, io, sì, sciaguratissimo, sin ora qui vissuto in gloria fulgida, mi privai col mio bando inesorabile, che tutti discacciassero il sacrilego d'abominate colpe sozzo.... e figlio della stirpe di Laio! Tal, tal macchia, in me stesso, io stesso, palesando, su costoro levar potevo gli occhi? No!... Se ancor di un lapidëo serrame suggellare le fonti dell'udito mi fosse pur concesso, niuno oppormisi potrebbe mai che questo corpo misero non cingessi di un altro baluardo, per nulla udire e veder nulla più.

E anche qui, nello strazio del dolore umano, si schiudono sfondi di natura che accomunano l'uomo all' immensità dell'universo, in un grande palpito di ellenica bellezza classica:

> Oh Citerone, a che tu mi hai accolto, o accolto non mi desti morte subito? Perchè, perchè?..... O triplice cammino, o cupa valle, o di querce folteto, o fatal stretta, là dove i tre cammini insieme sboccano, voi beveste il mio sangue..., ch' io versai con le mie mani.... il sangue di mio padre!... .... Ed ora questa patria mia non pensi, sino ch' io viva, cittadino mai avermi più. Fra alpestri picchi lasciami, ch' io viva, là dov' è la patria mia, questo mio Citerone che mio padre, che la madre mia stessa, a me, ancor vivo, assegnarono, tomba a me degnissima, per ch' io muoia, così, com'essi vollero che per lor volontà morissi!... .... orsù, per gli dèi tutti, nascondetemi dunque ad ogni vista, celatemi, nei flutti dell'oceano scagliatemi, ove niuno più mi scorga!

L' inconscia natura, nella poesia dell'*Edipo*, par si animi e divenga così un grandioso personaggio del dramma umano. E a poco a poco, in quell'arte possente che il dramma cosmico accomuna al dramma umano, gli elementi stessi della natura si fanno quasi religiosi vindici della violata legge di giustizia. Sofocle, riprendendo una concezione

mistica degli elementi (i quattro grandi esseri primordiali e coscienti del cosmo, i μεγάλα μέλη θεοῖο, i magna membra mundi empedoclei) che già ascendeva ad alti vertici di poesia nel poema lustrale di Empedocle, la rende più appassionata e sublime di immediata drammaticità. Nel poema lustrale di Empedocle, nel dramma mistico dell'anima disciolta dal corpo, dopo la morte e prima delle rinascite, ai divini elementi cosmici era affidata la punizione delle colpe, in un bellissimo passo di alta poesia:

È vaticinio del Fato, decreto antico dei Numi, sempiterno, con ampi giuramenti ben suggellato, che se alcuno le membra di sangue colpevole insozzi, o pur anche spergiuri, seguendo la bieca Contesa, (dei dèmoni alcuno che in sorte hanno vita longeva), 17 dieci volte tre mila errando stagioni, fuggiasco dai Numi beati, rivesta le innumeri forme mortali, muti per lunga vigilia gl'infausti sentier della vita! Tuffali l'etere immenso nei gorghi ondosi del mare che sulla terra li sputa, nell'ardüe vampe la terra ancor li sbalza del sole, ed il sole nei gorghi dell'etra: l'un dopo l'altro li accoglie, a tutti ugualmente odiosi!

Ma nel poema orfico di Empedocle questa poesia sublime di mistica religiosità cosmica rimaneva ancora avvolta nei velami del mito. Fu solo Sofocle che ardì portarla sulla soleggiata scena del dramma, con un mirabile brivido di tragicità, nelle parole di Creonte al Coro, a cui egli comanda di ricondurre nelle case Edipo, l'impuro che contamina la città:

Ma se rispetto non avete voi delle stirpi degli uomini, rispetto del divino fiammante occhio del Sole, della vampa del Dio che tutto nutre, abbiate e reverenza: non mostrate alla vista di tutti un tale orrore, cui non la terra, non la sacra piova,<sup>18</sup> nè il fulgore dell'etere può scorgere!

18 Il nome di pioggia ( $\ddot{o}\mu\beta\varrho\sigma\varsigma$ ) per designare l'acqua come elemento cosmico primordiale è pure in Empedocle : vedi il mio libro, loc. cit.

<sup>17</sup> Per questi « Numi longevi », i quali altro non sono che le anime, di origine divina tutte, vedi il mio commento a questo frammento di Empedocle (fr. 115), nel mio *Empedocle*, ad loc. Vedi anche, per il rapporto con Sofocle e con questi lineamenti mistici della concezione degli elementi nel pensiero e nella cultura greca, quel mio libro a p. 180 sgg.

E solo sulla scena del teatro antico, in quella sua comunione mirabile con la natura, scena grandiosa, aperta alla vista del mare, nella luce divina del sole, questi versi possono apparire in tutta la loro grandezza.

Ma Edipo, quell' impuro che contamina con la sua presenza la religiosità della natura, ha tuttavia così profonde affettuose parole per le sue bimbe. E con tanta generosità, pur nell'umiliarsi, riconosce la sua antica colpa verso Creonte: e più di Creonte ci riesce ancora caro.

Ancora un'ultima volta la sua magnanimità lo innalza sopra la sua perdizione, in quel drammaticissimo gioco di contrasti di cui Sofocle è maestro.

Nel traboccare dall'orrore nella pietà e nella piena degli affetti la tragedia di Sofocle ha così la sua catarsi. I moderni critici che vorrebbero finita la tragedia dell'*Edipo* con il suo accecamento, non comprendono quanto meno ellenicamente pura ed alta ne sarebbe la conclusione.

Come tutte le più alte opere della poesia greca, e prima fra esse, la più antica, l'Iliade, l'Edipo re non si chiude con la nota aspra e rude del tragico degli eventi; ma col superamento di esso nella interiore poesia dell'anima. Allo stesso modo che l'Iliade, il canto epico della guerra sanguinea, non termina con la morte di Ettore, ma con la poesia degli affetti che conchiudono la vita dell'eroe e ne santificano il trapasso; così anche l'Edipo, non si chiude con la morte di Giocasta e con l'accecamento di Edipo, ma con la poesia della pietà e dell'affetto che nella nostra anima accompagna lo sventurato, il reietto e lo circonda del conforto del nostro compianto. La materialità dell'azione è così superata; rimane l'essenza della poesia nella sua purissima spiritualità. E il dolore stesso è così innalzato a vette altissime di umana bellezza.

Per i Greci, profondissimi conoscitori della essenza ultima della bellezza artistica, l'emozione tragica nella materialità dei fatti concreti, è meno pura e meno alta che non il superamento di essa nella bellezza contemplativa dell'arte. L'onda gigantesca delle tragiche peripezie che a lungo ci ha tenuti in suo dominio, come sul vertice di un flutto tempestoso, si frange così alla fine del dramma e ci getta nell'infinito, nel gran mistero dell'essere, ove solo si risolvono i parziali misteri della vita, nel suo eterno dramma ricorrente.

Ed in verità questa tragedia è, come tutti i drammi di Sofocle, gravida di misteri, che l'arte del grande tragico ama presentare ed

artisticamente aspreggiare in contrasti possenti, piuttosto che risolverli in astratte speculative soluzioni.

Edipo si è abbattuto sotto i colpi di una ineluttabile giustizia divina: ma qual'è la sua effettiva colpa? L'impurità rituale di delitti inconsapevolmente compiuti? Ma, se inconsapevoli erano, quale può essere la responsabilità dello sventurato che li compì? E come risolvere in tal caso il problema della giustizia divina, che Sofocle così

alta aderge nel lirico slancio dei suoi cori?

Per evitare questa difficoltà, molto spesso i critici si sono adoperati a cercare una soluzione del problema etico e religioso dell' Edipo, con maggiore o minore ingegnosità, in una oggettiva e consapevole colpa dell'eroe della tragedia. È essa, dicono alcuni, l'empietà con cui Edipo ha messi in dubbio gli oracoli del Dio. Ma abbiamo visto come innocente sia di questa colpa Edipo; nel quale la fede negli oracoli, se si eccettua un istantaneo grido della sua anima illusa da una ingannevole evidenza, tosto da lui smentito, è saldissima sempre e perfino quasi irragionevole. E in quell'attimo di dubbio egli è preceduto dal Coro la cui religiosità non è negata da alcuno e che resta illeso da divina punizione.

La colpa di Edipo, dicono invece altri, è la sua natura violenta ed irosa, che lo condusse all'uccisione di Laio e che anche ora prorompe sulla scena, nel contrasto con Tiresia e con Creonte. Ma l'uccisione di Laio è presentata dal poeta come giustificata da una violenza prima da Edipo stesso subita. 19 Nè dopo udito quel racconto Edipo appare per questa uccisione colpevole al Coro o a Giocasta, nè di aver ucciso per rintuzzare una violenza infertagli da ignoti viandanti, Edipo, quando ancora non sa che fra essi era Laio, si condanna.

La colpa di Edipo rimane sempre dunque l'impurità rituale per delitti inconsapevolmente compiti.

D'altra parte, anche la sua collera nel contrasto con Tiresia, vedemmo come fosse giustificata, e come sia più umana e spiegabile di quella di Tiresia verso Edipo. Chè questi si mostra magnanimo verso il vate (come poi verso Creonte, non perseguendo nè l'uno nè l'altro)

<sup>19</sup> Vedi le giuste osservazioni del Pohlenz, in Die griechische Tragödie, vol. I, p. 220, e ciò che egli dice della legge presso Demostene, XXIII, 53, in vol. II, p. 62. Cfr. anche Schmid, in Schmid-Stählin, Gesch. d. gr. Literatur, I<sup>2</sup>, p. 371. Non si deve neppure dimenticare che il mito di Edipo appartiene all'età eroica, e che i caratteri dell'età eroica in questa tragedia si mescono con quelli dell'età attica, come in tutti i drammi greci. Questo osserva giustamente lo Schmid.

mentre Tiresia non mostra più, appena la sua ira divampa, alcun tratto di pietà verso lo sventurato; ma quasi con gioia crudele gli predice, or più or meno palesemente, i futuri orrori che l'attendono. Nel contrasto fra il sacro preveggente del Dio e l'uomo su cui deve scendere la divina punizione e il vilipendio, la magnanimità è certo, a chi non voglia negare il vero, dalla parte di quest'ultimo.

Edipo è, sì, un appassionato, e nella sua tempra magnanima pur sempre un uomo, non una virtù drammatizzata, come certi eroi del Corneille: ha momenti di ira, di dubbio: ma non ingiustificati mai, non folli, travolgenti, selvaggi; se ne sa affrenare; e il rimorso che ne sente, così umile ed insieme magnanimo nelle parole verso Creonte nell'ultima scena del dramma, fa che la nostra simpatia sia per lui, più che per il correttissimo Creonte. Questi umani, parziali, momentanei errori, non costituiscono dunque la colpa di Edipo che lo trascina nella sventura e nel vilipendio. Essa rimane pur sempre la sua impurità rituale per il parricidio e per l'incesto. Ma è colpa inconsapevolmente commessa, e di essa Sofocle stesso farà che Edipo si giustifichi con grande vigore nell'Edipo a Colono.

Il Dio sofocleo è dunque un Dio crudele, in quanto colpisca il fatto, non l'intenzione? Non vi è un verso solo, di tutto l'altissimo lirismo religioso dei cori dell'Edipo, che imponga questa soluzione. Sofocle accetta pieno il senso religioso dei suoi padri, senza discuterlo; lo esalta anzi con ebbrezza artistica in questo grandioso mistero.

E che egli abbia cercato questo contrasto, anzi che volerlo palliare, si vede chiaramente, se si pensa alla leggenda primitiva e al valore etico che le aveva dato Eschilo nella sua trilogia. La colpa iniziale del tragico destino dei Labdàcidi, che colpisce ancora Edipo e colpirà i suoi figli, dal mito primitivo e da Eschilo, era fatta risalire ad antiche infrazioni alla legge umana e divina. Laio stesso era colpevole di aver infranto il volere del Dio; ed Edipo, che da quell' infrazione è nato, sconta le colpe dei suoi padri. Terribile, biblica, divina giustizia che le colpe dei padri colpisce nella loro stirpe: ma, sino ad un certo punto, comprensibile giustizia; perchè le generazioni, in natura e nella umana convivenza, son pur sempre, in qualche modo, solidali nei loro discendenti.

Ma Sofocle ha, con gran cura, evitato di porre in rilievo questo aspetto della leggenda. Questa colpa del padre che nel figlio si espia, non ha funzione alcuna nello svolgimento etico del dramma. Edipo stesso ad essa non si richiama mai. Colpevole si sente, pur senza averla voluta, della morte del padre; non già sente colpevoli i suoi genitori

verso la divinità e verso di lui. Il che è tanto più notevole, in quanto nell'Edipo a Colono, più volte si alluderà all' ira precedente degli dèi contro la sua stirpe e alle colpe dei suoi genitori verso di lui. E tanto poco Sofocle volle, nell'Edipo re, creare un eschileo o biblico dramma di ereditarie colpe familiari, che egli non fa allusione alcuna sia pur vaga (che solo tale poteva essergli concessa nell'ambito dell'Edipo re), alla futura maledizione dei figli, o almeno alla loro lotta fratricida che propagherà l'antica eredità di colpe della stirpe.

In realtà dunque anche di questa soluzione pare che Sofocle non si appaghi, come più non se ne appagava la coscienza etica della sua età. E sente, del resto, che questo mistero onde sono cinti i culmini religiosi della sua tragedia, più profonda ne rende la drammaticità; e che l'ardore della sua fede ne balza quasi ingigantito, perchè non cerca razionali spiegazioni, sebbene non espressamente le rifiuti.

Si ritorna così alle osservazioni già fatte a questo proposito nella fine dei miei saggi sulle *Trachinie* e sull'*Edipo a Colono*. Ma di questo particolare problema dell'arte di Sofocle dovremo ancora occuparci nel saggio sull'*Antigone*, dove apparirà in nuova luce.

\* \*

È ora opportuno approfondire una osservazione già parzialmente accennata. In questa tragedia in cui l'uomo è schiantato sotto una ineluttabile e spietata giustizia divina, tutti i personaggi che formano la varia umanità del dramma, hanno in sè qualcosa di nobile; nè v'è traccia di viltà o di perversione umana. La tragedia che, di consueto, è il poema della violenza, della malvagità, dell'odio, è nell'Edipo il poema della giustizia, della bontà, dell'amore. Vittoriosa, ed eroica giustizia cui ricerca in una inchiesta appassionata quegli stesso che ne sarà punito; che ha spietata sanzione per opera di chi dovrebbe cercare di sottrarvisi: amore della giustizia, anche se terribile; amore del Dio anche se è punitore misterioso e inesorabile vendicatore; ma soprattutto amore dell'umanità.

Ed è questa magnanimità, questo spirituale lavacro di bontà e di amore, il conforto della desolazione di questo dramma terribilissimo tra le umane tragedie. Il Corneille e il Dryden, riponendo in scena il medesimo mito, credettero che esso, nel suo pauroso orrore, non potesse essere accettabile da un pubblico moderno, senza qualche gentilezza galante di intrigo amoroso che deplorevolmente vi stuona; e lo

stesso Voltaire, che ritrattò la leggenda con un più austero senso dell'antico, volle porvi egli pure un fuggevole raggio di amoroso idillio, nell'antico fidanzamento di Giocasta con Filottete che ne è ancora segretamente riamato: ma non videro essi che ben più pura fonte di amore era anche nell'Edipo sofocleo, fonte che nascosta zampilla e conforta di frescura quell'aridezza di umano soffrire; ed è essa, non l'amore profano, ma l'amore sacro, non l' $Eq\omega\varsigma$  afrodisio, ma la  $\Phi\iota\lambda\iota\eta$  empedoclea, la  $\Phi\iota\lambda\iota\alpha$  a cui la scuola di Platone elevava altari; l'amore per le creature, e che si effonde nella compassione per il loro soffrire.

L'amore di Edipo per il suo popolo, per cui è pronto a dar la vita,<sup>20</sup> è la più pura luce di tutta la tragedia; e più sfolgora col confronto del carattere della sovranità del gran secolo quale è espressa dal Corneille ed appare nelle dure parole di Dirce:

le peuple est trop heureux quand il meurt pour ses rois.

Per Edipo, sin che egli grandeggia ancora quale salvatore e confortatore, i suoi sudditi sono « i figli »; e non senza ragione con questa parola augusta e soave comincia il dramma, come con l' « ira » si inizia l'*Iliade*, il poema della collera magnanima di Achille. Allora che egli è piombato nell'abominio, i suoi sudditi, che formano il Coro, divengon per lui gli « amici » da cui soli ha conforto.

Ahimè, ahimè, pur vicino ti sento, a me d'appresso, amico, in questa mia vivente tenebra; sol la tua voce cara questa fosca implacata notte penetra!

Dai suoi sudditi egli è ricambiato di pari amore. Il Coro vive continuamente della vita di Edipo; a lui si affida, lo venera, lo implora; lo difende in se stesso con passione contro i sospetti delle predizioni di Tiresia; esulta della sua gioia, quando Edipo crede di aver scoperta la sua nascita che lo fa figlio della natura e della Fortuna; vede in lui uno dei mitici esseri eroici nato dagli amori degli dèi con le divinità dei boschi e dei monti. Quando Edipo ha per un attimo il dubbio che il Coro, volendo la salvezza di Creonte, voglia il suo danno, la protesta del Coro è piena di passione e di amore:

No, per il Dio su tutti i Numi eccelso, per il Sole, no, no ; ch' io dagli dèi

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> Vedi v. 669 sgg.

reietto, in bando, in preda alla più orribile morte perisca, se potei pur compiere tal pensiero giammai!...

Non meno del Coro, Giocasta ama Edipo di un amore profondo e trepido; il suo ardore di strapparlo all' incubo dei suoi dubbi atroci la fa per un attimo quasi empia. Nè meno magnanima di Edipo è essa dinanzi alla rivelazione dell'orrore che l' ha congiunta in nozze con il figlio parricida; e come lui da sè si punisce della sua incolpevole colpa.

L'affetto di Edipo per Giocasta è profondo, grave e pur pieno di dolcezza; le parole con cui la chiama hanno una epica nobiltà: « diletto capo della mia Giocasta », ed è lo stesso grido di amore con cui l' Enea virgiliano parlerà del figlio Ascanio. Se Edipo avrà un istante di durezza per lei, sarà quando la vede abbassata dalla sua nobiltà d'animo, nel pensiero (che egli le attribuisce) che si vergogni della sua nascita ignobile. E se Giocasta nel suo affetto per lo sposo ha sempre una solennità grave che reprime slanci troppo ardenti, è questa una particolare nobiltà di Sofocle nel tratteggiare i rapporti di una sposa verso quegli che gli spettatori sanno essere suo figlio. Appena essa ha compreso l'orrore della loro unione, con nobile delicatezza di poesia, Sofocle fa che essa scompaia con un ultimo grido di pietà per quello sposo che ora sa essere suo figlio e che non potrà più dire nè figlio nè sposo:

Ahimè, ahimè infelice!... Questo nome darti soltanto posso, altro mai più.

Di lei non sapremo più altro se non la morte eroica e compassionevole. Non vi è in Sofocle quella compiaciuta ingegnosità del complicato e dello scabroso che fa in Seneca parlare Giocasta ed Edipo tra di loro ancora dopo la rivelazione e dopo l'accecamento:

#### GIOCASTA.

Qual nome darti posso ?... Figlio mio ?... Ti turbi ?... E pur mio figlio sei ! Tu figlio di questo nome hai onta e vituperio ? Rispondi, se pur duro t'è; a che volgi il capo tuo, il tuo volto senza sguardo ?

#### EDIPO.

Chi gioir delle tenebre mi vieta ?... Chi gli occhi ancor mi rende ? Di mia madre, sì, di mia madre è questa ancor la voce! Invano è tutto dunque quel che feci ? No, possibil non è che c'incontriamo! Gl'incestüosi il mare immenso sèpari, delle terre la terra più remota l'un da l'altro disgiunga, e l'emisferio più a questo avverso e volto ad altre stelle, a un sole che dal nostro ciel rifugge, d'uno di noi sia sempre la dimora!

Infinita dolcezza d'amore sgorga dalle parole di Edipo nell'abbracciare l'ultima volta le figlie.

Ed anche i minori personaggi hanno tutti una loro gentilezza di bontà. Creonte è sino alla fine l'amico retto. A Edipo si affretta, non richiesto, a procurare l'ultima gioia, l'abbraccio delle figlie. E se una quasi crudele asprezza hanno le ultime sue parole, quando vuole che Edipo dalle figlie si stacchi, è singolare che non si sia osservato, da chi glie le rimprovera, che solamente se Edipo è costretto da altri a strapparsi a forza dalle figlie, appare in piena luce tutto il suo amore, che mai sopporterebbe di disgiungersi da loro. Quell'attimo di durezza di Creonte è dunque, più che altro, una necessità scenica. Con esso Sofocle all' immenso amore di Edipo ha sacrificata la correttezza di Creonte.

Nè v'è nell'*Edipo* alcuna figura di popolaresca comicità, come la pur saporosissima figura della guardia dell'*Antigone*. Anche il messo di Corinto ha egli pure, sebbene nel semplice, una sua gentilezza premurosa. Nell'antica forma della rivelazione di cui abbiamo già parlato sopra (p. 15), il pastore di cavalli che svelava ad Edipo il mistero della sua nascita ed insieme il segreto della sua abiezione, esigeva con rozza incoscienza il premio di averlo salvato infante. Nelle *Trachinie*, il vecchio Trachinio che porta la notizia a Deianira del ritorno di Eracle e che dissiperà poi il pietoso inganno di cui la vuole vittima Lica, domanda a lei palesemente un dono per il suo messaggio. Ma nell'*Edipo* il messo di Corinto è ben più discreto:

Perchè dunque, Signore, non ti libero da quel terrore? Amico a te qui venni.

E solo quando Edipo gli dice:

E ne avresti da me grazia degnissima;

aggiunge discreto:

Per questo appunto io venni; perchè tu tornassi in patria, ed io ne avessi grazia.

Ma più commovente, nella sua bontà, è il pecoraro a cui spetta il compito della rivelazione più crudele. Egli è di subito ritratto con un tocco di ingenua e nobile fierezza, pur nella sua umile nascita : è schiavo, sì, ma non compro, bensì nato in casa : e lo afferma con gentile orgoglio. Il suo affetto, nello schermirsi dal parlare è pieno di appassionata pietà. E del suo schermirsi rimproverato, ha parole di accorato amore per il suo sovrano :

Ottimo mio sovrano, in che peccai!

Quando di aver salvato quel bimbo per l'orrenda sua rovina Edipo lo rimprovera, la sua scusa è fremente di commozione profonda e di pietà:

N'ebbi pietà, sovrano! Ad altra terra, donde veniva, da qui lungi, Edipo, credevo, ahimè, che lo recasse.... ed egli per più orrende sventure lo salvò! Chè se quegli sei tu che questi dice, sappi che nato sei sciaguratissimo!

Questi sensi di nobiltà e di amore dànno una elevazione ed una purità grande di bellezza a tutta la tragedia. Essi contribuiscono mirabilmente a fare di questo terribile dramma di eventi, una più alta tragedia d'anime. Questo amore non profano, invece di distrarre l'attenzione, la concentra sul destino dell'uomo, sulla sublime pietà che ne emana, sul mistero della sua sventura che non può distruggerne la nobiltà interiore. Questa è la fede che pur sempre serba Sofocle nella dignità della vita, nella tragica bellezza dell'umano. Ed è questo un nuovo aspetto della sua serenità nel terribile e nell'atroce.

ETTORE BIGNONE.

## L' "ERACLE" DI EURIPIDE

ό πλεινός 'Ηρακλής ποῦ πεῖνος ἄν; (ν. 1414).

Dice il Wilamowitz nell'introduzione al suo commento dell'Eracle: 1 «La prima parte [del dramma] presenta l'Erâcle del mito e della credenza popolare che Euripide aveva compreso in tutta la sua grandezza. Egli lo rappresenta sotto i presupposti mitici, e a questa immagine corrisponde lo splendido stile, non di rado volutamente arcaico. Il poeta ci pone dinanzi l'immagine dell'antica ἀρετά dorica. in tutta la sua altezza. Ma egli lo fa soltanto per disfarla ». Ci sarebbe dunque una profonda antitesi tra la prima e la seconda parte del dramma in cui il protagonista piomba in una dolorosa e folle umanità. Per questo il Romagnoli 2 può dire del primo stasimo che esso «è una vera Eracleide». L'ἀρετά, la forza sublime e luminosa nella prima parte: la miseria umana e il dolore nella seconda; la bellezza e la luce eroica prima: poi la tragica ombra della vita. Il Perrotta,3 confutando l'interpretazione del Wilamowitz, perviene alle seguenti conclusioni: «La prima e la seconda parte dell'Eracle sono legate in una stretta unità: nella prima Eracle torna miracolosamente di lontano, proprio a tempo per salvar da morte la moglie e i figli; nella seconda, improvvisamente impazzito, uccide la moglie e i figli che nella sua follia ha scambiato pei suoi nemici». La tragedia starebbe dunque «tutta nel contrasto tra queste due parti; e naturalmente la prima non è meno essenziale della seconda». Dunque, ancora «contrasto» tra due parti distinte e diverse, e « metabasi del protagonista ». Ma il Perrotta non ci dice come si risolva esteticamente il contrasto, e quale sia l'intimo legame sentimentale tra le due parti, senza di cui esse rimarrebbero, in ogni modo, staccate. In realtà a me sembra che il contrasto sia soltanto esteriore, e che la seconda parte non sia in antitesi con la prima, ma ne costituisca il necessario sviluppo sentimentale. Tale sviluppo non

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Euripides Herakles<sup>2</sup>, Berlin, 1909, p. 127.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Introduzione alla traduzione dell'Eracle, Bologna, 1928.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> L' «Eracle » di Euripide e la cronologia delle «Trachinie », nel volume Sofocle, Messina, 1935, p. 528.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Perrotta, *I tragici greci*, Bari, 1931, p. 200.

è stato pienamente individuato dai critici e studiato nei suoi toni e nei suoi intimi aspetti. S' impone — a mio avviso — una revisione critica della prima parte del dramma, dalla quale anche la seconda potrà ricevere una luce più intensa e più viva.

È significativo che già sin dall'inizio dell'azione, l'immagine di Eracle ci appare spoglia della sua tradizionale veste di eroismo, in una luce « umana »: a parte lo scialbo accenno alle dodici fatiche, contenuto nel prologo (vv. 19-25), che ha peraltro un valore puramente didascalico e informativo, si può dire che la prima apparizione di Eracle sia nelle parole tristi di Megara, ove ella descrive l'ansiosa attesa dei figli : « Essi correndo chi di qua, chi di là a domandarmi, mi dicono: — Mamma, in quale paese se ne sta il babbo, lontano? che fa ? quando tornerà ? — Così illusi dai loro anni innocenti, cercano il babbo! Ed io li distraggo narrando fole! Ma non appena cigola una porta, essi sussultano e balzano in piedi, per correre a gettarsi alle ginocchia del babbo loro!» (vv. 73-79). In questi versi, per la prima volta, palpita l'immagine di Eracle, padre, nell'amorosa ansia dei figli: 5 l' Eracle del mito dorico è, ancora, virtualmente assente, e anche nelle parole di Anfitrione, in cui vibra la fede in una liberazione miracolosa, gli elementi familiari e affettivi avvolgono in una « presente » luce di amore il presupposto eroico della tradizione : « Verrà, o figlia, verrà per me e per te lo scampo propizio dal pericolo che c' incombe! verrà sì il figlio mio, lo sposo tuo!» (vv. 95-97). Qui Eracle non è neppur nominato: il nome glorioso dell'άλεξίκακος, che è tutto un simbolo di sovrumana potenza, non viene ad illuminare l'oscura angoscia dei miseri: la salvezza si attende non già dall'epico debellatore di mostri, ma dal figlio, ma dallo sposo, in quell'ora funesta. Che non si possa del tutto obliare il bagaglio della tradizione, e che — dietro a quella immagine di amore — si indovini il profilo possente dell' invitto semidio, può esser cosa ragionevole, ma, in ogni caso, estranea a questo momento poetico: Euripide parla chiaro; e se la parola, l'umile parola, ha tanta importanza per la filologia, essa ne

<sup>5</sup> Il Nickerson (Euripides a student of human nature, Philadelphia, 1930, p. 103) osserva giustamente che « even at the beginning, before he appears on the stage, we are thinking of him.... The figure of Heracles completely dominates the play though he is on the stage for only 454 lines out a total of 1428 ». Il Nickerson non mette però in rilievo il tono « umano » dominante anche nella prima parte, e di cui la seconda non è — come cercheremo di dimostrare — che il naturale e graduato sviluppo.

ha altrettanta, o ancora di più, per la critica : qui l'immagine liberatrice di Eracle è volutamente obliata e dispersa in un'« analitica » umanità (v. 97) :

ἔλθοι τ' ἐτ' ἀν παῖς ούμός, εὐνάτως δὲ σός.

Lo stesso tono troviamo nel parodos: un senso di mestizia e di debolezza, non confortato neppure dalla speranza; un'aria di decadenza e di stanchezza infinita, a cui nemmeno gli occhi lampeggianti dei piccoli Eraclidi, così simili a quelli del padre, posson recare sollievo in quell' imminente destino di morte: « Alla tua casa — dice il Coro al vecchio Anfitrione — e al tuo letto senile io mi diressi, appoggiandomi al bastone, mandando tristi lamenti come canuto uccello! non resta che la voce ormai a me notturno fantasma di notturni sogni! tremante sì, ma pur sempre appassionato. O figli, che non avete più il babbo! o vecchio, e tu madre sciagurata, che piangi il tuo sposo lontano, nell'Ade!» (vv. 107-117).

Qui dunque neppur la speranza « umana » è presente, non che la fede nell'eroica potenza dell'Alcide : ed il fosco lampo di quegli occhi infantili che ricordano quelli del padre (ἴδετε, πατὲρος ὡς γοργῶπες αἴδε προσφερεῖς ὀμμάτων αὐγαί) non è già indizio o continuazione del mitico « eroismo », ma continuazione di « umanità » : attraverso quei deboli corpi di bimbi, illuminati da quella torva luce delle pupille, s' indovina quasi la povera, umana « carne » di Eracle : « Vedete come simile a quello del padre è questo fosco lampo degli occhi ! nè la sventura nè la bellezza di lui li ha abbandonati ! » (vv. 130-134).

In tale dilagante tristezza da cui è avvolta questa prima scena (il prologo, come quasi tutti i prologhi euripidei, nasce da esigenze extra-artistiche), non c'è dunque l'ombra dell' Eracle tradizionale: si potrà sottintendere e presupporre ciò che si vuole, ma è pur certo che nessun accenno esplicito al suo eroismo vi è stato finora, ed egli è invocato ed atteso soltanto come padre, figlio e sposo. La prima diretta menzione del dorico Eracle ἀλεξίκακος si trova nel discorso di Lico (vv. 140-169), ed è una menzione negatrice e distruttrice. Non è senza significato che le prime parole di questo nuovo personaggio estraneo al mito e interamente creato da Euripide, parole con cui egli veramente si pone come personaggio drammatico, siano una recisa e oltraggiosa negazione del tradizionale eroismo eraclèo. « Ebbene dimmi, — esclama egli, rivolgendosi a Megara — quale nobile impresa ha compiuto tuo marito, per avere ucciso l'idra d'una palude o il leone nemèo? Al laccio lo prese, e dice di averlo strozzato con le sue braccia!

Di tali cose vi fate ora forti? Per questo non dovrebbero morire ora i figli di Eracle? Lui che, non essendo buono a nulla, si acquistò fama di valoroso nella lotta con le fiere, non avendo nessun valore nel resto! lui che giammai portò lo scudo col braccio sinistro, nè venne a tiro di lancia, ma col suo bravo arco, la più vile delle armi, era sempre pronto alla fuga » (vv. 151-161). Non si potrebbe immaginare svalutazione più spietata e analitica: l'elemento razionalistico — spesso così diffuso ed esteticamente inadeguato in Euripide --, insinuandosi ora con sobria efficacia in quell'imprevisto giuoco di parole (ἐν βρόχοις έλων βραχίονος κτλ.) avvolge in un'aureola di piccina miseria e di falsità l'antico prodigio. Nelle ultime parole, in cui il vibrante dispregio assume il tono di un ghigno: τοῖσδ' ἐξαγωνίζεσθε; τῶνδ' ἄρα είνεκεν, χτλ. (v. 155) sta l'intimo significato del discorso di Lico; di questo sottile e consapevole negatore del tradizionale eroismo di Eracle, di questo audace sovvertitore di valori che è l'espressione più crudamente esplicita, e quasi l'annunzio del motivo ultimo del dramma. Il disprezzo per l'arco, di fronte alla lancia e allo scudo gloriosi, benchè scaturito da elementi pratici ed ambientali, non ha qui — nè può avere — altro significato: le ricerche e le interpretazioni esteriori potranno essere legittime quanto si voglia, per approfondire e risolvere problemi storici e cronologici, ma è innegabile che qui il ricordo dell'arco, come κάκιστον ὅπλον, è in funzione di questo tono sprezzante ed incredulo, culminante in quella sferzata finale, che è il non plus ultra della distruzione : τῆ φυγῆ πρόχειρος ἦν (v. 161).

A tale grigio e «borghese » annullamento dell'eroismo eraclèo corrisponde, non meno grigia e borghese, la difesa di Anfitrione : cogliere e individuare il «grigiore» di questa difesa, non è cosa altrettanto facile come per la precedente accusa: qui non è più il contenuto in contrasto con l'immagine eroica dell'άλεξίκακος, ma il tono. A parte la fastidiosa, ragionata affermazione della superiorità dell'arco, del πάνσοφον εύρημα, di fronte alla lancia (vv. 189-203), di cui sono evidenti le origini pratiche ed extra-artistiche, la fulgida visione dell'eroe si avvilisce e frantuma nell'ansiosa analisi della dimostrazione: una fredda aria discorsiva avvolge il breve elenco delle prodezze di Eracle, conferendogli il colorito smorto delle pettegole diatribe forensi. Non c'è un'immagine rivelatrice, una parola luminosa in cui palpiti l'antica fede: si direbbe che Anfitrione voglia, più che gli altri, convincer sè stesso di una verità nebulosa e lontana: «Chiamo a testimone il fulmine di Zeus e la quadriga da cui combattendo conficcò gli alati dardi nei fianchi dei Giganti nati dalla Terra, e celebrò tra

a-

1 ))

di

ti

1-

il

!

i!

iù

30

la

hi

 $\varepsilon$ 

i-

a

e

:

0

li

a

0

n

0

li

e

-6

<sup>4.</sup> Atene e Roma.

gli dèi il trionfo; rècati poi a Foloe, e domanda alla violenta quadrupede stirpe dei Centauri, quale uomo essi giudichino il più valoroso, se non il figlio mio che tu dici esser tale solo apparentemente » (vv. 177-184). — «O terra di Cadmo! giacchè anche a te io rivolgerò i miei rimproveri, così difendete voi ora Eracle e i suoi figli ? Lui che, da solo, venuto a battaglia con tutti i Minii, donò a Tebe la libertà. E neppure l' Ellade io posso lodare (non potrò mai tenermi dal dirlo), chè si è rivelata malvagissima verso mio figlio, essa che doveva venire in aiuto di questi piccoli con fuoco, lance, armi, in cambio della purificazione del mare e della terra, in cambio di tutte le fatiche da lui compiute » (vv. 217-226). — Le benemerenze dell'eroe si perdono e sbiadiscono così in una gelida lontananza : di fronte al dispregio o all'oblio degl' ingrati, l'immagine eroica non rifulge, viva e attuale, inondando della sua luce la miseria e la cattiveria altrui. Nelle parole di Anfitrione non c'è — nè poteva esserci — la voce serena della fede, che gridi la sua gioia sempre presente; ma c'è il tono accorato della giustificazione, la tristezza grigia della didascalia : l'eroismo di Eracle si è fatto — ora veramente — « mito » e « passato ».

Il medesimo ritmo, benchè liricamente atteggiato, avvolge tutto il primo stasimo: «Come Febo fa risuonare il ritornello αἴλινον nel canto di vittoria, toccando con l'aureo plettro la cetra dal bel suono, così io voglio ora con lodi innalzare a colui che andò giù nella tenebra dei morti, un inno, che sia corona delle sue gloriose fatiche » (vv. 348-356). Queste parole iniziali, che dovrebbero spiegare, nell' intenzione del poeta, la natura del canto, hanno dato origine invece a dubbi e incertezze: è θρῆνος oppure ὕμνος? ο è ἔμνος a cui seguirà negli ultimi versi il θρῆνος 6 come, dopo il canto di vittoria («after a song of victory », ibid.) Apollo fa seguire il pianto dell'αἴλινον? — Per il Wilamowitz 7 esso è una funebre corona, «Grabkranze», i cui rami però non sono altro che le eroiche imprese di Eracle («Die einzelnen taten sind die reisen des kranzes»); naturalmente, con un tal contenuto, il θρῆνος si converte in ἕμνος, e ἕμνος si può considerare, in definitiva, questo canto corale. Ma in questo ἕμνος, in cui il Romagnoli vede giusta-

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Gray and Hutchinson, *The «Herc. fur.» of Eurip.*, Cambridge, 1921, nota al v. 348.

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> Op. cit., p. 293.

 $<sup>^8</sup>$  « Durch diesen inhalt wird das grablied zum loblied, der  $\vartheta\varrho\tilde{\eta}\nu o\varsigma$  zum  $\mathring{v}\mu\nu o\varsigma$ ». È notevole a questo riguardo la teoria di Aristofane di Bisanzio (ap. Athen., XIV, 619°) citato dallo stesso Wilamowitz, secondo cui l' $\mathring{a}\mathring{l}\lambda\nu o\varsigma$  poteva essere indifferentemente  $\mathring{v}\mu\nu o\varsigma$  o  $\vartheta\varrho\tilde{\eta}\nu o\varsigma$ . Aristofane che fu seguito in ciò da in-

mente « una vera Eracleide »,<sup>9</sup> noi sentiamo lo stesso tono di decadenza e di lontananza che informava di sè la difesa di Anfitrione. Il canto nasce invero dalla stessa esigenza da cui nascevano le parole del vecchio padre: contrapporre all'empio dispregio di Lico l'esaltazione dell'eroismo eraclèo; dimostrare col ricordo delle singole imprese dell'eroe la legittimità della sua gloria così crudamente negata (v. 173):

κακῶς γάρ σ' οὐκ ἐατέον κλύειν.

Ma, anche qui, quell' immagine che avrebbe dovuto lampeggiare possente nel miracolo della sintesi, si scolora e si perde nella più squallida analisi: tutte le dodici fatiche ci sfilano dinanzi in bell'ordine e in una grande monotonia sintattica (πρῶτον μέν.... ἠρήμωσε....; τάν τ' ὀρεινόμον.... ἔστρωσεν....; τάν τε χρυσοκάρανον.... κτείνας....; τεθρίππων τε ἐπέβα....; ἀνά τε Πηλιάδ' ἀκτάν.... ἄλεσεν....; ὁμνωδῶν τε μορᾶν ήλυθεν....; ποντίας θ' άλὸς μυχούς εἰσέβαινε....; οὐρανοῦ θ' ύπὸ μέσσαν ἐλαύνει...; τὸν ἱππευτάν τε.... ἔβα....; τάν τε μυριόκρανον.... έξεπύρωσεν....; δρόμων τ' άλλων.... διῆλθε....; τόν τε πολυδάκρυον έπλευσε....), e per la seconda fatica — perchè nessuno possa dubitarne — vien citata anche la testimonianza dei fiumi, dei campi, delle valli che la videro (ξύνοιδε Πηνειός ατλ.). Da tale analitica precisione, in cui la forza e l'ardimento di Eracle perdono ogni sapore di vita, diventando «tradizione» e «catalogo», sgorga quasi un'aria di pianto, un tono come di litania. Se il Wilamowitz, pensando al contenuto (Inhalt), dice che il  $\vartheta\varrho\tilde{\eta}vo\varsigma$  si converte in  $\vartheta\mu\nuo\varsigma$ , noi, pensando allo spirito e alla «forma» — che è ciò che più conta nella poesia possiamo affermare che qui, veramente, l' $\tilde{v}\mu\nu\sigma\varsigma$  si converte in  $\vartheta\varrho\tilde{\eta}\nu\sigma\varsigma$ .

Così anche questa « Eracleide » (come ogni altra « Eracleide » del passato), 10 priva di unità e di passione, non ci offre che le povere membra esangui dell'antica storia : si sente — ora più che mai — la scialba tristezza della lontananza, l'incapacità di inebriarsi di quella luce

terpreti e lessicografi seriori, si fondava su questo nostro passo euripideo, ma il Wilamowitz aggiunge anche Omero ( $\Sigma$  570) ed Esiodo (Schol. a quel passo omerico).

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> Op. e loc. cit.; cfr. anche Byrde (*Euripides Heracles with introd.*, Oxford, 1914, p. XII): «The lirical canon of the exploits of Heracles».

<sup>10</sup> Non è inopportuno richiamare a questo proposito il giudizio di Aristotele sulle Eracleidi cicliche, in cui la compiutezza logica e storica era a scapito di quella estetica: ούτως δὲ καὶ πράξεις ένὸς πολλαί εἰσιν ἐξ ὧν μία <math>οὐδεμία γίνεται πρᾶξις. διὸ πάντες ἐοίκασιν ἁμαρτάνειν ὅσοι τῶν ποιητῶν Ἡρακληίδα Θησηίδα καὶ τὰ τοιαῦτα ποιήματα πεποιήκασιν · οἴονται γὰρ ἐπεὶ εἶς ἦν ὁ Ἡρακλῆς, ἕνα καὶ τὸν μῦθον εἶναι προσήκειν. (Poet., 51<sup>a</sup>, 20).

divenuta smorta e senza significato: il mito è divenuto ora, veramente, « mitologia » e « cultura ». Solo nell'ultima parte del coro la poesia risorge, con l'accorata coscienza della debole vecchiezza (vv. 436-441), e con quel sobrio, umano accento di speranza e di fede nel grande Assente (vv. 434-35):

.... εἰς δὲ σὰς χέρας βλέπει δώματ' οὐ παρόντος.

La luce falsa e miracolosa della celebrazione è ormai svanita: non rimane che il miracolo dell'amore, che fa ripalpitare nell'anima l'immagine remota. Solo in funzione di questa dolorante umanità, Eracle, οὐ παρών, risorge come sogno vivo. Nelle ultime parole di Megara, quando tutto è pronto per lo sciagurato sacrificio, e la morte sfiora col suo gelo il volto delle vittime (vv. 451 sgg.) tale sogno irreale riecheggia in una disperata, suprema invocazione: «O carissimo, se qualche parola dei mortali è ascoltata nell'Ade, a te, o Eracle, io parlo! Muore tuo padre, muoiono i tuoi figli, e muoio anch' io che prima ero chiamata per te felice dagli uomini! Vieni, soccorrici! mostrati a me, anche ombra qual sei! καὶ σκιὰ φάνηθί μοι » (vv. 490-494). Ombra è dunque Eracle per la sua sposa, e ombra, povera ombra di sogno la sua  $d q \epsilon \tau \dot{a}$ : coloro che, come Wilamowitz, vedono nella prima parte del dramma l'Eracle della saga e l'antica ἀρετά dorica, non hanno avvertito il significato prospettico e quasi musicale di queste scene; a primo piano c' è accanto al più disperato e anti-eroico dolore, la prosastica, irriverente analisi dell'eroismo eraclèo; a secondo piano, come smarrita in un'aureola di lontananza, c'è l'immagine melanconica, il motivo nostalgico di quel sovrumano valore. In tale ambiente, preparato dal poeta con sapiente gradazione di toni, non tarderà a giungere, vivo e reale, il nuovo Eracle euripideo. 11

L' ἐπιφάνεια Ἡρακλέους era un elemento essenziale del culto, e rappresentava (come tutte le altre ἐπιφάνειαι) la conclusione luminosa della immane lotta sostenuta dall'eroe contro le oscure potenze av-

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> Il Howald (*Untersuch. zur Technik der eurip. Tragödien*, Leipzig, 1914, p. 52), preoccupato degli elementi tecnici ed esteriori, non coglie l'intima « novità » di questa prima parte del dramma, ma trova che le scene e i personaggi di essa rappresentano una ripetizione di scene e personaggi di altre tragedie: « Eine Altarflucht, ein begleitender Greis, eine begleitende Frau. Der Greisenchor.... ein Tyrann wie Menelaos in der Andromache, Wegzwingung vom Altar, etc. »!

verse. 12 È stato affermato che nella prima parte dell' Fracle euripideo vi sia l'eco degli elementi dell'antica credenza, in cui si possono ravvisare notevoli affinità con la religione dionisiaca e col ditirambo.<sup>13</sup> Certo non si può negare che le situazioni di questa prima parte del dramma facciano per un momento pensare allo schema tradizionale, ma quanto è lontano ormai l'antico spirito religioso! Già nell'ansiosa attesa del liberatore abbiam visto insinuarsi numerosi elementi antieroici, e dilagare una vasta onda di tristezza: l'immagine dell'άλεξίκακος, attraverso toni discordi di vilipendio e di esaltazione, si era fatta già umile e umana; lo στεφάνωμα μόχθων aveva acquistato la cadenza lamentosa della litania: l'ἀρετά dorica non era ormai che un'ombra di sogno, σκιά. L'ἐπιφάνεια Ἡρακλέους è ora la continuazione e il suggello di quel decadimento eroico: 14 un' ἐπιφάνεια silenziosa e dimessa, senza balenii di gioia e senza tripudio. La tristezza non è svanita, anzi si è fatta palpito e carne nell' immagine concreta di Eracle: neppure nel peana essa sarà assente, ma ne rappresenterà anzi l'unico vero motivo.

La scena dell'arrivo, costruita dal poeta con una potenza di mezzi poche volte raggiunta, non è stata penetrata dai critici nelle sue intime ragioni ideali. Eracle che appare improvvisamente dinanzi ai congiunti e a noi, non è la luce imperiosa che dissipi le tenebre del dolore, ma da quel dolore è anzi avvolto e quasi trasfigurato. Le sue prime parole, dopo l'affettuoso saluto alla dolce casa (vv. 523-524), esprimono uno smarrimento infinito di fronte a quello spettacolo di morte: « Ohimè! Che cosa è mai tutto questo? Vedo dinanzi alle case i miei

<sup>12</sup> Wilamowitz (op. cit., p. 57): « Wenn die stymphalischen vögel sturmdaemonen, der erymantische eber ein bergstrom, die hindin eine jagdbeute des sonnengottes, Geryones der winter ist.... und wenn Herakles ein gott ist wie Apollon oder ein heros wie Theseus, so löst sich die Heraklee in ἐπιφάνειαι Ἡρακλέους entsprechend den ἐπιφάνειαι Ἡρακλόνος auf ». Cfr. anche ibid., nota 102.

<sup>13</sup> B. Stumpo, Le origini della tragedia, Milano, 1935, p. 77: «L'Eracle di Euripide nella sua prima parte contiene tutti gli elementi tipici del ditirambo e del primo germe della tragedia; solo alla  $\zeta \dot{\eta} \tau \eta \sigma \iota \zeta$  del dio scomparso si sostituisce l'affannosa aspettazione ».

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> Così considerato l'arrivo di Eracle non può rappresentare, come vuole il Howald (op. cit., p. 52) « der Mittelpunkt des neues Dramas », qualcosa cioè che sia insieme « Schlusszene zu dem Altarfluchtdrama der Herakleiden und Exposition zu dem neuen Drama ». Solo da un punto di vista esteriore si può parlare di « Altarfluchtdrama », il quale non esiste se non in funzione di Eracle, ed è tutto pieno di lui.

figli col capo avvolto nell'ornamento dei morti, e vedo la mia sposa tra una folla di uomini e il padre che piange ! ma quale sventura mai ? » (vv. 525-528).

La gioia di lui che torna dalle tenebre alla luce della sua casa  $(\dot{\omega}_{\varsigma} \ \check{\alpha}\sigma\mu\nu\acute{\nu}\acute{\sigma}_{\varsigma} \ \sigma\varepsilon \ \bar{\iota}\acute{\delta}ov \ \dot{\varepsilon}_{\varsigma} \ \phi\acute{\alpha}o_{\varsigma} \ \muo\lambda\acute{\omega}v, \ v. \ 524)$ , si smorza, appena accennata, dinanzi a quella mesta visione: con l' $\check{\epsilon}a \cdot \tau \acute{\iota} \ \chi\varrho\eta\mu a$ ; con quel grido di doloroso stupore, il suo volto si vela, per sempre, di una pallida, attonita tristezza. Le sue parole rivolte al padre che lo aveva salutato come «luce» e «salvazione» ( $\check{\omega} \ \phi\acute{\alpha}o_{\varsigma} \ \muo\lambda\acute{\omega}v \ \pi\alpha\tau\varrho\acute{\iota}$ , v. 531) hanno il tremore della sofferenza viva (v. 533):

### τί φής; τίν' εἰς ταραγμόν ήκομεν, πάτερ;

Nella sticomitia (vv. 538-560) le domande si fanno rapide e incalzanti : un'ansia di conoscere nei particolari la sciagura finora soltanto intuita, vibra nelle frasi brevi e spezzate ; nessun accento di forza eroica vi risuona, nessuna parola dura : al contrario vi s' insinua un' immensa, intraducibile pietà per quei poveri figli indifesi (ὀρφάνευμα ἐμῶν τέκνων, v. 546), che sbocca poi nella tragica commiserazione di sè, e del suo umano dolore : «A forza dunque vi volevano far morire? O me disgraziato! ὁ τλήμων ἐγώ » (v. 550). Colui che col suo incessante travaglio aveva reso serena la vita degli uomini (μοχθήσας τὸν ἄκυμον θῆκεν βίστον βροτοῖς, vv. 698-99) vede ora abbattersi sulla sua casa l' ingratitudine e la cattiveria umana : una meraviglia ingenua, ma gravida di lacrime vibra nelle domande accorate di questo titanico debellatore di mostri, che ora per la prima volta, lontano dalla sfera epica ed eroica in cui aveva combattuto e sognato, viene a contatto con la grigia miseria della vita (vv. 558-61) :  $^{15}$ 

Erac. Non avevo amici dunque qui, durante la mia assenza?

Meg. E chi vuoi che sia amico di un uomo sventurato?

Erac. E le lotte che io per loro sostenni contro i Minii, le obliarono?

Meg. Priva di amici, te lo ripeto, è la sventura!...

<sup>15</sup> Per il Wilamowitz (op. cit., particolarmente p. 41) l'Eracle grande e potente, che per la sua forza generosa è degno di diventare un dio, rimonta alle origini della leggenda, ed è il simbolo più puro dell'antico ideale dorico: « Die Heraklessage spricht zu dem dorischen manne: nur für ihn ist sie das evangelium; sie kennt keine menschen ausser ihm, sondern nur knechte und bösewichter ». — Il Parmentier (Euripide « Héraclès », Texte établi et traduit, Paris, 1923, pp. 4-5, 19) crede invece che la leggenda di Eracle abbia avuto origini meno pure, e che i singoli poeti cercassero poi di spiegare i dati tradizionali, conforme alle concezioni morali del loro tempo. Euripide così avrebbe

Dopo un terribile impeto d'ira (psicologicamente giustificato dal melanconico insegnamento di Megara) in cui egli minaccia a gran voce di distruggere la casa del novello tiranno, e di uccidere l'empio nemico e gl'ingrati Cadmei (vv. 565-573), il suo tono si fa improvvisamente pacato e discorsivo, ed egli pronuncia parole che hanno un'importanza suprema per la comprensione di tutto il dramma: « A chi infatti bisogna che io rechi il mio aiuto più che a mia moglie, ai miei figli, e a questo povero vecchio? Alla malora le fatiche! che ci ho guadagnato infatti a compierle, preferendole a questi? <sup>16</sup> È giusto che io difendendoli muoia per essi, come essi stavano per morire per il loro padre! O come potrà esser bello che io abbia combattuto contro l'idra

purificato il suo eroe dei tratti disonorevoli di cui lo gratificava la tradizione (l'assassinio di Ifito, la distruzione di Ecalia, il ratto di Iole, l'uccisione di Lico, ecc.). «Pour obtenir une pareille idéalisation, on va voir qu'Eur. a traité les éléments traditionnels avec une telle liberté que sa version en arrive à contredire les données les plus essentielles ». Anche il Romagnoli (op. cit., p. 100) segue l'opinione del Parmentier. Qualunque sia la verità in proposito (per quanto non sia facile liberarsi dal fascino che esercitano le acute pagine del Wilamovitz), certo è che Euripide ha voluto creare qui il contrasto tra l'Eracle generoso ed eroico, quasi di un fanciullesco eroismo, e la grigia realtà della vita « umana » a cui egli ora si affaccia.

16 χαιρόντων πόνοι· μάτην γαρ αὐτοὺς τῶνδε μᾶλλον ἤνυσα (vv. 575-76). Questi due versi sono stati interpretati variamente e con una certa elasticità. Per non dare che qualche es., citeremo la traduzione del Wilamowitz (Herakles1): «Fahrt dahin, ihr siege, heute gilt es mehr als euch », quella del Pohlenz (Die griechische Tragödie, Leipzig, 1930, p. 310): «Fahrt hin, ihr meine Taten! Nichtig wart ihr, hieltet ihr mich von den Meinen fern », e quella del Parmentier (op. cit.): « Adieu mes travaux vaines sont ces victoires à côté de ma tâche présente!». In quest'ultima lo spirito del χαιρόντων, che qui è usato atticamente come « die euphemistische form der verwerfung » (Wilamowitz, nota al v. 575), non è reso con fedeltà. In generale poi mi sembra che la retta interpretazione del v. 576 dipenda dal  $\tau \tilde{\omega} \nu \delta \varepsilon \ \mu \tilde{a} \lambda \lambda \delta \nu$ , che non può mai significare « à côté de ma tâche », ma « piuttosto che questi », « invece di questi », ecc. (« in preference to, instead of these », Gray and Hutchinson). Eracle rinnega in sostanza le sue eroiche imprese, alle quali aveva posposto i suoi effetti più cari  $(\tau \tilde{\omega} \nu \delta \varepsilon \ \mu \tilde{\alpha} \lambda \lambda \delta \nu)$ , senza nulla ottenere dall' ingratitudine degli uomini ( $\mu \acute{\alpha} \tau \eta \nu$ !). Cfr. vv. 550-561 in cui tale ingratitudine è ripetutamente espressa. Quanto al  $\tau \tilde{\omega} v \delta \varepsilon$ , non credo sia necessario considerarlo come riferito ad un sottinteso  $\pi \acute{o} \nu \omega \nu$ , ma intenderlo piuttosto come neutro (la difesa e la cura dei figli e dei congiunti), o meglio ancora (come si ricava dall'efficace ripetizione del verso seguente —  $\delta\pi\dot{\epsilon}\varrho$   $\tau\tilde{\omega}\nu\delta\varepsilon$  —), riferito ai figli, il cui amore è chiaramente contrapposto allo sterile eroismo tradizionale. Se poi si volesse dare al μάτην il senso di «stoltamente», «sconsideratamente», il repudio acquisterebbe un più deciso vigore.

e fl leone, per comando di Euristeo, se non combatterò per salvare dalla morte i figli miei? » (vv. 574-581). Dinanzi alla palpitante sciagura della sua carne, egli sente ormai tutta la sterilità del suo sovrumano eroismo; da quei volti smarriti, da quei muti occhi imploranti si leva un rimprovero mesto e pieno di dolcezza. Questo tenero amore sgorgato dalla pietà, questo sacro egoismo di padre, di sposo, di figlio, porta alla negazione e alla condanna più recisa dell'eroica attività del passato: χαιρόντων πόνοι. 17 Lo spirito negatore e distruttore dell'empio Lico aleggia ora su queste convinte parole di Eracle; per opposte vie si giunge alla medesima conclusione: le famose « fatiche » hanno perduto tutta la loro gloria; il disprezzo più esplicito cade su di esse ora dall'immenso amore di Eracle, come prima dal brutale odio di Lico. L'ἐπιφάνεια non è stata che rivelazione di umanità, e — in certo senso — il concreto suggello della bestemmia anti-eroica del tenebroso tiranno.

Da tale posizione quasi discorsiva e polemica, in cui par d'indovinare, a volte, la «tesi» del poeta, pur così sapientemente calata e obliata nella concreta figura del protagonista, sgorga una sempre più accorata umanità e una più attuale passione: di fronte al padre che gli rivolge dei consigli sul modo più opportuno di compiere la vendetta (vv. 588-594; 599-605), Eracle appare ubbidiente e dolce come un fanciullo (v. 606):

δράσω τάδ' • εὖ γὰρ εἶπας • εἶμ' εἰσω δόμων.

Di fronte ai figli che, ancora atterriti, non sanno staccarsi dalle vesti del padre, la sua voce si fa tremante di amore e — quasi — preludio di pianto. Andiamo, bimbi ! seguite in casa il babbo vostro !...

<sup>17</sup> Questi sentimenti rappresentano la preparazione della prossima follia. Il rimpianto di non aver potuto e saputo «faticare» per i propri figli, per il proprio sangue, a causa delle imprese «eroiche» assegnategli da Euristeo, tormentando sempre più la sua anima, raggiungerà una veemenza turbinosa e funesta, sboccando in un delirante odio contro Euristeo. Non si può trascurare tale relazione e tale sviluppo, se si vuol giungere ad una esatta interpretazione e valutazione della pazzia.

<sup>18</sup> Nella traduzione dei versi che seguono ho cercato di cogliere lo spirito tragico delle parole di Eracle, omettendo alcune frasi indubbiamente poco felici, e altre rendendo con legittima libertà. Certo, ad un'attenta analisi stilistica parecchie cose potrebbero apparire qui, come altrove in Euripide, di dubbio gusto (cfr. per esempio l'inadeguato bisticcio verbale del v. 623 : καλλίονες τἄρ' εἴσοδοι τῶν ἐξόδων-πάρεισιν ὑμῖν; la preziosità del νάματ' ὄσ-

Prendete coraggio ormai, e non versate più lacrime! E tu, moglie mia, fatti animo e non tremare più! Lasciate le mie vesti! non ho le ali io, e non voglie fuggir lontano da voi che mi siete cari!... Ah!... ma essi non mi lasciano! anzi si attaccano sempre più alle vesti! Così vicini all'abisso eravate dunque, o figli?... Sì! li condurrò io per mano, come barche legate alla nave. Non ho vergogna, no! di mostrare la mia tenerezza pei figli; <sup>19</sup> gli uomini son tutti eguali: tutti amano i propri figli, i grandi e gli umili, i ricchi e i poveri!» (vv. 622-636). Io non credo che siano frequenti nella poesia greca espressioni di un così traboccante amore paterno: qui le parole hanno vibrazioni inesprimibili; le frasi, brevi e spezzate, si orientano verso una musicalità tragica e tormentosa: qui ci troviamo veramente dinanzi a quella sfera di superiore potenza sentimentale e drammatica, per la quale Euripide potè esser chiamato τραγικώτατος τῶν ποιητῶν.<sup>20</sup>

Nella scena ora esaminata, e soprattutto nelle ultime parole di Eracle, bisogna scoprire il motivo essenziale da cui una luce sempre più fulgida si proietta sulla prima e sulla seconda parte del dramma. E specialmente la follia trarrà dalla relazione con questi versi la sua vera e concreta ragion d'essere artistica. La soluzione poetica e, direi, musicale di questa memorabile scena, in cui l'umanità di Eracle insorge contro l'eroismo stereotipato della tradizione (χαιρόντων πόνοι), e grida il suo smisurato amore per quei poveri figli muti e invocanti, non è da ricercarsi invero nel successivo accenno all'uccisione di Lico, puro elemento teatrale e atto forse a rendere più inattesa ed efficace la terribile catastrofe; ma in quella funesta e « umana » pazzia, in cui ripulluleranno, torbidi e tetri, i toni di quel rimpianto e di quel trepido amore. Quei critici che, a proposito di Eracle, hanno parlato di « improvviso mutamento », di « metabasi » e di doppia struttura del dramma, non hanno colto — a nostro avviso — la progressiva « umanità » che,

σων (v. 625); il colorito sofistico-retorico del σύλλογον ψυχῆς (v. 626); il discutibile concetto contenuto nel v. 628: οὐ γὰρ πτερωτός κτλ.; e così forse anche l' immagine marinaresca (del resto così diffusa in tutta la poesia greca) della ναῦς che si tira dietro le ἐφολκίδες (vv. 631-632); e il finale troppo analiticamente sentenzioso (vv. 633-636). Ma mi sembra che nonostante tale difetto di finezza stilistica (che si può scoprire peraltro in tutta la produzione euripidea), spiri in questi versi un tono di alta tragicità.

<sup>19</sup> L'espressione θεράπευμα τέπνων (v. 633) richiama l'ὀρφάνευμα ἐμῶν τέπνων del v. 546. In ambedue si avverte un' intraducibile intensità, e, quasi, plasticità di affetti che non si potrebbe ottenere coi due corrispondenti termini comunemente adoperati: θεράπεια e ὀρφανία.

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> Aristotele, Poet., 53a, 25.

affermandosi nelle prime scene, a dispetto dell'aureola eroica ormai sbiadita e lontana, e in efficace contrasto con essa, e diventando poi immagine concreta con la mesta apparizione di Eracle, celebra il suo tragico e incontrastato trionfo nel lacerante dolore della follia. Non si tratta di contrasto, nè di «metabasi», ma solo di sviluppo e di «crescendo»: dalla grigia tristezza delle prime scene, ove l'immagine eroica di Eracle si dissolve come ombra di sogno, attraverso la dolorosa ἐπιφάνεια di lui, vivo, in mezzo alla sventura, si giunge a questo sconvolgimento dell'anima che è il non plus ultra della fralezza umana.

Nelle ultime, memorabili parole di Eracle c'era già il preludio di tale sconvolgimento: noi avevamo sentito in esse l'estremo limite della tenerezza e dello sconforto, un pianto incombente sull'anima, una disperazione contenuta e pacata; al di là di esse non poteva esservi che il cupo silenzio della morte o l'urlo incomposto della pazzia. Gli spettatori antichi dovettero intuire da quelle parole, pronunziate con opportunità di inflessioni e di toni dalla voce viva dell'attore, che qualcosa di funesto e di truce stava per accadere: dinanzi al drammatico racconto dell'ἄγγελος, e già prima, dinanzi al presago smarrimento del Coro (vv. 875-908), essi avranno provato un' intensa commozione, ma nessun senso di meraviglia o di disagio. La terribile demenza, per quanto esplicitamente inattesa e non preannunziata nel titolo del dramma,<sup>21</sup> dovette apparire loro come il legittimo culmine psicologico e artistico di quel « crescendo » di umana infelicità.<sup>22</sup>

<sup>21</sup> Wilamowitz, op. cit., p. 166.

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup> Il Wilamowitz (p. 121) pensa che la mancanza di dirette allusioni nella prima parte del dramma, dovette rendere più spaventosa agli spettatori la scena della pazzia. Ma noi abbiam visto che, se mancano le esplicite allusioni, non manca la preparazione psicologica ed estetica, per cui, nonostante qualche elemento estraneo, di pura teatralità, e qualche voluto contrasto di toni, si può affermare che il dramma abbia la sua vera e profonda unità artistica. Di tale « unità » peraltro si fa caldo assertore il Wilamowitz stesso in pagine vibranti e non prive di toni polemici (cfr. per esempio, p. 121 : « Es ist auch nicht wahr dass es keine einheit hätte, denn diese liegt in der person des Herakles », ecc.). Anche al Romagnoli (op. cit., p. 98) sfugge il valore della prima parte del dramma, come « preparazione » della follia, e il profondo significato artistico delle ultime appassionate parole di Eracle. Tenendo conto sopratutto degli elementi esteriori e « teatrali », quali la morte di Lico, e il dialogo tra Lissa e Iride, egli osserva che « nella prima parte il poeta non dice nulla che faccia pur lontanamente presentire la demenza di Eracle: sembra anzi che con la salvazione dei figli e la morte di Lico, l'azione debba aver fine: c' è già la materia e la forma d'un dramma completo. E invece, quando tutto sembra concluso, eccoci balzati in un nuovo dramma». Nelle parole del Par-

È stato già osservato che il dialogo tra Iris e Lissa, mandate a Tebe da Era per fare uscir di senno Eracle (vv. 822-874), si può considerare un vero e proprio «prologo». Il Wilamowitz parla anzi della « necessità » presentatasi al poeta, di ricominciare, in certo senso, di nuovo, di scrivere un « secondo prologo ».23 Ma di quale « necessità » s' intende parlare? Evidentemente di una necessità pratica, teatrale e tradizionale; 24 di una necessità cioè che non si può in nessun modo identificare coll' intima esigenza creatrice. E veramente tale scena presenta tutti i caratteri del « prologo » euripideo, e — non ultimo la mancanza assoluta di una vera adesione spirituale: il dominante tono informativo si arricchisce qua e là di elementi discorsivi e scettici,25 senza che un sentimento vivo venga a recarvi la sua luce. Solo nelle ultime parole di Lissa (vv. 867-870) lampeggia l'immagine paurosa della follia, il cui terrore si proietta — approfondendosi — nella successiva lamentazione corale (vv. 875-921). Euripide ha voluto conseguire un immediato e discutibile effetto «teatrale», con questa scena vistosa, in cui la coreografia trionfa sulla poesia: ma la sua anima è qui certo assente. 26 Essa riapparirà, in tutta la sua luminosa potenza, nella figura sconvolta di Eracle, in quei suoi occhi sperduti e sanguigni, in quel suo riso di gelo, in quel suo cupo e inconsapevole grido. La stessa immensa passione che animava quelle sue ultime, inobliabili parole, torna a palpitare ora, nel tragico racconto dell'άγγελος, con un ritmo angoscioso e spietato; il nome di Euristeo, pronunziato in quell'appassionato e supremo repudio del suo infecondo

mentier (op. cit., p. 7: « Iris et Lyssa révèlent tout à coup aux spectateurs à quel drame on a voulu les préparer »), sembra esservi un riconoscimento della profonda relazione estetica tra la prima e la seconda parte del dramma.

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup> Op. eit., p. 121: «Aber die notwendigkeit ergab sich allerdings für den dichter, gewissermassen von neuem anzuheben, einen zweiten prolog zu schreiben ». Cfr. Parmentier (op. eit., p. 7): «une sorte de second prologue ».

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> A tale necessità « pratica » sembra voglia alludere il Byrde (op. cit., nota al v. 822) quando dice che « we hawe here a new treatment of the Her. legend, and on the stage it is necessary for an unexpected episode of this kind to explain itself to the audience ».

<sup>&</sup>lt;sup>25</sup> Cfr. Pohlenz, *Die griechische Tragödie*, p. 312; Byrde, op. cit., p. xɪv; Romagnoli, op. cit., p. 100 (« stranissima quella Furia pietosa »).

<sup>&</sup>lt;sup>26</sup> Per il Perrotta (Sofocle, p. 531) « la scena di Iris e Lissa, eschilea per l'ispirazione e lo stile, non può essere, come diventerebbe nell'interpretazione wilamowitziana, una parodia di dubbio gusto : questa scena è reale per il poeta, anche se il filosofo non vi può prestar fede ». Io non credo alla parodia derivata da scetticismo religioso, ma non credo neppure ad una « realtà » poetica : si tratta, se mai — come si è detto — di realtà tradizionale e « teatrale ».

eroismo, lì dinanzi ai trepidi corpi dei figli (vv. 578-581), non è più solo un nome, ma un'immagine ossessionante di carne e di sangue contro cui si appunta il suo odio selvaggio. La morale crudele dell'« occhio per occhio e dente per dente » domina in questo gridante sfogo di primitiva umanità, governato dalla tremenda, assurda logica della follia. La vendetta vuol essere profonda e immane, come immane era stato il soffrire: dal momento in cui gli occhi atterriti dei figli lo hanno fissato, e i loro poveri corpi si sono stretti disperatamente a lui (vv. 622-636), egli ha perduto — veramente — la sua pace ; nulla vi è che possa placare il suo amore e il suo dolore, se non lo strazio di colui che da quell'amore lo aveva tenuto lontano, avviandolo all' « eroismo »: e poichè non c' è cosa più dolce dei figli, e non c' è creatura che non ami i suoi figli (πᾶν δὲ φιλότεκνον γένος, v. 636), i figli di Euristeo devono essere sacrificati.27 In quest'odio truce, in questa sete di sangue da cui è avvolta e confusa la sua anima, la realtà si trasforma e si capovolge: una fantasia facile e morbosa lo assiste in tale arbitraria costruzione di una nuova ardita realtà; ed egli varca i monti e i mari, guida carri, combatte e vince nemici, arriva minaccioso a Micene. Euristeo è sempre lì, dinanzi al suo sguardo, enigmatico e inafferrabile, e pur così tormentoso; la sua immagine non ha bisogno di identificarsi con alcun'altra figura vivente, giacchè essa è ancora troppo funestamente viva nello spirito di Eracle. Nel vecchio padre cadente egli vede il padre di Euristeo, nei suoi poveri figli imploranti egli vede i figli di Euristeo, di cui farà subito scempio: ma Euristeo, causa prima del suo immenso dolore, non è al di fuori di lui, ma è in lui, fisso ed inchiodato nell'anima.28 Euristeo è veramente l'idea fissa, il punto nero da cui dilagano le tenebre della pazzia; nel racconto dell' ἄγγελος il suo nome è ripetuto con una insistenza impressionante: 29 più che il «simbolo» egli è l'incarnazione di quell'as-

<sup>&</sup>lt;sup>27</sup> Vien fatto di pensare all'analoga situazione sentimentale della *Medea*, in cui la protagonista uccide i figli suoi e di Giasone, per infliggere a quest'ultimo un dolore superiore ad ogni altro. Naturalmente nella *Medea* la situazione è molto più complicata e approfondita che non sia qui. Cfr. la mia analisi del celebre monologo (vv. 1019-1080) in *Pagine critiche di poesia greca*, Catania, 1928, pp. 10-11.

<sup>&</sup>lt;sup>28</sup> Senza tenere conto di tale insistente richiamo ad Euristeo, non si potrà intendere nulla della genesi della follia, nè del profondo legame tra la prima e la seconda parte della tragedia.

<sup>&</sup>lt;sup>29</sup> L'Ammendola (*L' « Eracle » di Euripide commentato*, Torino, 1925, p. xiv) mette opportunamente in rilievo questo principio da cui « la pazzia

surdo e sterile «eroismo» contro cui era già insorta l'umanità di Eracle (vv. 575-581).<sup>30</sup>

La potenza artistica che anima questa scena è stata in ogni tempo riconosciuta e altamente apprezzata. Il Wilamowitz giunge a dire che nella descrizione dei sintomi della follia Euripide non ha da temere nemmeno il confronto con lo Shakespeare.<sup>31</sup> Ma nonostante tale esplicito riconoscimento, il critico tedesco si abbandona ad una serie di argomentazioni di natura razionalistica e contenutistica, che dovrebbero dimostrare che il poeta « die anschaulichkeit bis zu kakozelie getrieben hat ».32 Al Wilamowitz, per esempio, sembrano ridicole (Lächerlich) quelle due stazioni (di Niso e dell' Istmo) per le quali passa Eracle nel suo immaginoso viaggio (vv. 954-958), e più ridicolo ancora quel suo pugilato con l'aria (πρὸς οὐδέν' ἡμιλλᾶτο, v. 960), in cui egli vede un «blinde Kinderspiel», strano e inopportuno in un folle. Ma il Wilamowitz non si accorgeva (e ciò è tanto più strano in quanto egli, come ben dice il Romagnoli, « dimostra per questo dramma una sensibilità davvero eccezionale») che nella individuazione del «Lächerlich » e del «Kinderspiel », egli era stato prevenuto dallo stesso Euripide, in tre versi rivelatori (950-952):

διπλοῦς δ' ὀπαδοῖς ἦν γ έ λως φόβος θ' ὁμοῦ. καί τις τόδ' εἶπεν, ἄλλος εἰς ἄλλον δρακών · παίζει πρὸς ἡμᾶς δεσπότης ἢ μαίνεται.

Il riso è ora mescolato e quasi fuso con la paura ; la pazzia può sembrare davvero ora un gioco, un terribile gioco. In quell' interro-

d' Eracle procede e si svolge costantemente » ; e osserva che il nome di Euristeo « ben sette volte ricorre nel discorso del nunzio ».

<sup>30</sup> II Pohlenz (op. eit., p. 313) scrive pagine di finissima penetrazione psicologica sulla pazzia di Eracle. Egli mette in rilievo il « verismo » da cui è animata la scena, e che dimostrerebbe l' influsso degli scritti di Ippocrate sull'epilessia, ma osserva poi giustamente che « nicht die physiologische Ursache interessiert ihn [il poeta], sondern der psychische Vorgang ». Le cause prime della follia (e quindi il legame tra questa e la prima parte del dramma) sono ricercate dal Pohlenz nella profonda scontentezza della vita eroica trascorsa; di quel « verfehltes Leben », di cui era « simbolo » Euristeo : « Daher die rasende Wut nicht nur gegen Lykos, sondern auch [e noi aggiungeremo « über alles »] gegen Eurystheus, der das Symbol seines bisherigen Lebens ist ». A proposito del meccanico intervento di Lissa il Pohlenz osserva poi felicemente che « den Wahnsinn selbst würden wir auch ohne dieses verstehen » (p. 314).

<sup>&</sup>lt;sup>31</sup> Op. cit., p. 414.

<sup>&</sup>lt;sup>32</sup> Op. cit., p. 413. Vedi la confutazione di tale giudizio in Parmentier, op. cit., p. 7.

gativo ansioso, in quegli occhi sbarrati e scrutanti, è colto, in plastica evidenza, l'enigma eterno della follia: un incomposto susseguirsi di furore e di pace, di riso e di pianto, di tragedia e di commedia. Fare del razionalismo a proposito d'un'opera di poesia è sempre cosa pericolosa e contraria ai fini della critica: ma tanto più dannoso è il razionalismo nell' interpretazione di una scena come questa, in cui, se la «ragione» del protagonista è piombata negli abissi dell'assurdo e dell' irreale, quella degli astanti è ferma e, quasi, impietrita in un attonito, gigantesco stupore.<sup>33</sup>

Compiuta la terribile strage Eracle cade al suolo, immerso in un profondo sopore; anche qui, come all' inizio della follia, il poeta introduce l'elemento meccanico e soprannaturale destinato a far colpo sul pubblico grosso: la figura di Pallade che — nel racconto dell'ἄγ-γελος — appare improvvisamente ad impedire l'uccisione del vecchio padre, colpendo Eracle al petto con una pietra (vv. 1002-1004), rappresenta un vero e proprio deus ex machina, e si adegua — nonostante la sobrietà della rappresentazione — al tono scialbo del « prologo » di Iris e Lissa. L'intermezzo lirico rappresentato dal Coro e dal κομμός costituisce la più alta espressione musicale del dolore che anima questa parte del dramma: <sup>34</sup> si può dire anzi che il sonno di Eracle abbia — in certo senso — un valore « catartico ». Il turbinoso terrore della scena precedente (quello scempio crudele dei poveri corpi dei figli, quella gridante e cieca pazzia) si placa ora in questa musica sommessa, ove palpita il senso di un'estrema fragilità umana.

La parola qui non ha valore al di fuori del ritmo, ma è tutt'uno

<sup>33</sup> Il Wilamowitz, per esempio, osserva che Anfitrione e i servi avrebbero dovuto porre in salvo i figli. Egli conclude poi la sua critica negativa e razionalistica con queste strane parole : « Herakles hat vielmehr eine fixe idee.... und diese bis in das äusserste auszumalen gefällt sich Eurip. hier ; das ist die kakozelie, die ich tadeln muss » (p. 415). Ma egli non si accorge (e noi abbiamo tentato di dimostrarlo) che è appunto in tale « aeusserste » di fissazione, che trova la sua piena ragion d'essere estetica e psicologica la funesta follia di Eracle, nel racconto dell' $\mbox{ayyelog}$  « chef d'oeuvre dans un genre où l'art d'Euripide n'a jamais de défaillance » (Parmentier, op. cit., p. 7).

<sup>34</sup> È stato opportunamente osservato (Gray and Hutchinson, p. 88, nota al v. 1017) che « the metrical irregularity of the chorus indicates feelings higly wrought ». Cfr. l'analisi metrica di questo coro in Wilamowitz (pp. 427-429).

con esso: si direbbe anzi che essa partecipi — consapevolmente — alla misteriosa ansia del ritmo (v. 1059):

σῖγα, πνοὰς μάθω · φέρε πρὸς οὖς βάλω.35

Il lamento non si effonde con continuità e vastità di toni, ma è smorzato e, quasi, bisbigliato: una immensa pietà vibra in tutte le frasi, un'ansiosa cura di non turbare quel sonno purificatore, quel magico oblio (vv. 1047-1050):

.... οὐ σῖγα σῖγα τὸν ὅπνῳ παρειμένον ἐάσετ' ἐκλαθέσθαι κακῶν ;
.... ἑκαστέρω πρόβατε, μὴ
κτυπεῖτε, μὴ βοᾶτε, μὴ
τὸν εὖ τ' ἰαύονθ'
ὅπνώδεά τ' εὐνᾶς ἐγείρετε.

È una tragica veglia, in cui alla umana compassione per lo sciagurato dormiente, si aggiunge la visione spaventosa della strage (vv. 1062-1063), e il triste presentimento dell'avvenire (vv. 1073-1076, 1081-1085): tutto questo fuso in un mirabile organismo ritmico, a cui la presenza della musica doveva conferire una perfetta, insuperabile bellezza. Sofocle riprenderà, nelle *Trachinie*, tale motivo del sonno, ma con quanto minore efficacia! <sup>36</sup> A parte la mancanza di una vera necessità « costruttiva », la brevissima scena sofoclea è priva di quell'ansia diffusa, di quel complesso pathos musicale che, nel dramma euripideo,

<sup>35</sup> La mancanza della cesura sostituita dalla dieresi, e la coincidenza tra le unità grammaticali e quelle ritmiche conferisce a questo trimetro un'ansiosa agilità quanto mai adeguata al momento drammatico.

che « l'effet scénique est incomparablement plus saisissant dans l'Héraklès que dans le Trachiniennes ». Da tale constatazione però egli crede di trarre un'altra prova a sostegno della priorità delle Trachinie, osservando che Sofocle non avrebbe invitato il pubblico ad un confronto poco favorevole per lui! Anche il Pohlenz (op. cit., p. 314, crede alla priorità delle Trachinie: « Es folgt eine Szene [quella del sonno], die stark an Sophokles' Trachinierinnen gemahnt aber ganz aus eigenem Geiste gestaltet ist ». — La priorità dell'Eracle euripideo, già sostenuta dal Wilamowitz (op. cit., pp. 153-157) e ammessa dal Perrotta (Le donne di Trachis, Bari, 1932, p. 60 sgg.), è stata di recente convalidata da quest'ultimo con argomenti, a mio avviso, inoppugnabili (Sofocle, pp. 534-541). Sul valore artistico della figura di Eracle nelle Trachinie, vedi il finissimo saggio di Ettore Bignone (Introduzione alle « Trachinie », in Le « Trachinie » tradotte in versi italiani con un saggio antico, Sansoni, Firenze, 1933, pp. xlviii sgg.; ristampato ora nel volume Poeti apollinei, Bari, 1937).

trova una mirabile relazione con le scene che precedono e con quelle che seguono.

Giacchè sta in tale intima relazione col passato e col futuro, la funzione drammatica di questo episodio lirico: il dolore umano che, nelle prime scene, aveva dominato, fino a raggiungere, con la follia, il non plus ultra dell' intensità, si è acquietato nella musica, è diventato un'ombra e un bisbiglio. Al travaglio turbinoso, al grido lacerante è subentrata un'assorta pace, un silenzio gravido di tristezza, interrotto da quelle brevi parole, appena mormorate. Si direbbe che nell' immobilità di quel sonno l'umanità di Eracle acquisti proporzioni plastiche ed eterne. L' infelicità che riempie di sè tutta la prima parte del dramma, riceve ora il suo compimento e quasi la sua « catarsi »; attraverso questo catartico rapimento musicale essa si prepara a divenire più intima e più consapevole.

Nella parodos dell'Oreste (vv. 140-207), in cui è evidente che Euripide imita se stesso, il sonno del protagonista non ha, nè poteva avere, tale alto valore drammatico: lì Oreste dormente appare già sin dalla prima scena, e la preparazione psicologica del sonno è soltanto presupposta, e accennata freddamente nelle parole di Elettra (vv. 1-70); il sonno di Eracle invece non si potrebbe intendere nel suo pieno significato artistico, se non si tenesse conto del suo dolore vivo e palpitante già sin dalle prime scene.<sup>37</sup>

Nell'ultima parte del dramma non vi è, a nostro avviso, nessun capovolgimento e nessuna novità, ma solo lo sviluppo e l'epilogo della prima impostazione sentimentale. Quella grigia e debole « umanità » che vedemmo insinuarsi persino nella difesa di Anfitrione e nel lirico elogio delle gloriose gesta trascorse; quell'irreparabile decadimento eroico che scoprimmo nella brutale negazione di Lico, e, più ancora, nell'accorato repudio di Eracle; quella sofferenza viva che sentimmo sul volto e nelle parole del padre, dinanzi a quei poveri figli imploranti, e che vedemmo poi, con terrore, trasformarsi in sanguinaria

<sup>&</sup>lt;sup>37</sup> Il Howald (op. cit., p. 54) è fuori strada quando osserva che « die Schlummerszene die hier zum ersten Male als technisches Mittel verwendet wird, findet sich ganz parallel gelegt in *Orestes*, wenn wir den zweiten Teil des Her. als selbständiges Drama auffassen », per la semplicissima ragione che è esteticamente impossibile — dopo quanto abbiamo detto — considerare la seconda parte della tragedia « als selbständiges Drama ». Io non credo che tenendo conto solo della tecnica si possa giungere ad una esatta comprensione di un'opera di poesia.

follia; e nella follia, quella maledizione di Euristeo, gridata con cupo furore e con odio tenace; tutti questi sentimenti così varii e pur così affini e così legati e inscindibili l'uno dall'altro, si affermano ora pienamente, arricchendosi — com' è naturale — di toni nuovi (nè sempre invero felici) e di nuovi particolari. E soprattutto, come s'è detto, il senso della miseria umana si fa più intimo e più consapevole: forse è da ricercarsi in tale consapevolezza la «novità» di quest'ultima parte del dramma, in cui gli atteggiamenti discorsivi, attuandosi con più ampiezza, mentre nuocciono alla perfezione estetica, sono spesso rivelatori delle intime ragioni artistiche del poeta. Il discorso con cui Eracle vuol convincere Teseo che è ormai necessario che lui, l'infelicissimo e sfortunato eroe, muoia, avendo raggiunto il vertice della sciagura (vv. 1255-1310), rivela in certo modo il pensiero di Euripide. Tutti gli episodi della sua vita eroica sono ricordati con un tono di fredda sfiducia e, quasi, di stanchezza; una serie lunga di inutili travagli, di lotte senza requie, lo ha oppresso sin dai primi anni della sua esistenza (ἔτ' ἐν γάλακτι ὄντι, v. 1266); quando egli si è accorto della sterilità di quella vita, dinanzi alle sue creature sull'orlo del pericolo, e ha voluto dedicarsi tutto alla loro difesa e al loro amore, una terribile fatalità gli ha fatto commettere, su quei piccoli corpi amati, uno scempio terribile (ἥκω δ' ἀνάγκης εἰς τόδε, v. 1281): la sua vita non è stata che un ossessionante seguirsi di pericoli e di battaglie, senza alcuna fede e alcun ideale; era preferibile dunque la morte anche prima, ad una vita di così grigia e sterile sofferenza! (v. 1257).

### άβίωτον ήμῖν νῦν τε καὶ πάροιθεν ὄν.38

Anche qui l'eroismo eracleo è spogliato della luce della fede dorica, e ridotto ad un materiale, e quasi brutale esercizio; da quella vita aspra, severa e senza gioia esula ora ogni speranza e ogni bellezza: anche l'immortalità che, nella fede dorica, chiudeva quelle fatiche dure e senza compenso, 39 sembra ora esulare e morire. Euripide ha

le

la

e,

a,

te

1-

ni

i-

ri-

e,

la

e-

i-

i-

 $\mathbf{n}$ 

30

0

a,

oia

ie

et

il

10

e-

10

<sup>38</sup> Questo verso è veramente rivelatore per la retta interpretazione della tragedia: l' idea del suicidio non è qualcosa di nuovo e d' improvviso, dovuta soltanto alla considerazione degli effetti funesti della pazzia, ma ha radici ben più profonde e lontane. Essa, come la pazzia, è una conseguenza di quella immensa tristezza che abbiamo indovinato sul volto di Eracle, già prima ch'egli apparisse — vivo — in mezzo al dolore. La follia è solo la « causa occasionale » del desiderio della morte.

<sup>&</sup>lt;sup>39</sup> Sulla figura dell' Eracle dorico vedi, oltre a Wilamowitz (op. cit.), E. Bignone, loc. cit.

<sup>5. -</sup> Atene e Roma.

voluto qui, per bocca del suo protagonista, esprimere la sua incredulità rispetto a quell' ideale « dorico », e mettere quindi in esplicito rilievo l' intimo motivo che animava, fin dal principio, il suo dramma. E non è senza significato al riguardo, che il tono secco e discorsivo di queste scarne parole, richiami irresistibilmente alla nostra memoria, la difesa di Anfitrione contro l'accusa di Lico, e — anche — lo  $\sigma \tau \varepsilon$   $\phi \acute{a} \nu \omega \mu \alpha \mu \acute{o} \chi \vartheta \omega v$ . Quella grigia tristezza, quella coscienza dell' infelicità che noi abbiamo scoperto nelle scene precedenti, si fa ora dunque esplicita e viene penetrata nelle sue intime ragioni : nelle parole del vecchio padre essa risuona ormai senza veli, e diventa trepida di un incommensurabile amore (vv. 1113 e 1143) :

ὦ τέκνον · εἶ γὰο καὶ κακῶς ποάσσων ἐμός. ...οὖκ οἶδα πλὴν ἕν · πάντα δυστυχῆ τὰ σά.

nelle parole di Eracle (vv. 1146-1152) essa diventa supremo disgusto della vita, e supremo disprezzo di quel suo atletico corpo, di quella sua « carne » sciagurata e senza riposo (v. 1151):

ἢ σάρκα τήνδε τὴν ἐμὴν πρήσας πυρί.41

Per evitare che la tragedia si chiudesse col suicidio di Eracle (il che era estraneo, come vedremo, all' intenzione di Euripide), s' imponeva dunque un intervento improvviso e quasi miracoloso. Il poeta aveva già pensato, nella sua visione costruttiva, a tale necessità, e aveva messo a bella posta in rilievo, subito dopo il ritorno dell'eroe, la liberazione di Teseo dall'Ade per opera di Eracle, in un breve dialogo privo di una vera ragion d'essere artistica (vv. 610-621). Certo, questo personaggio che, secondo il Parmentier (p. 8), rappresenta

<sup>40</sup> Per noi dunque non c' è contrasto tra la prima e la seconda parte del dramma, nel senso che vuole il Wilamowitz, e che il Perrotta (op. cit., p. 528 sgg.) ha combattuto. Il contrasto esiste tra il nuovo Eracle euripideo, quale si rivela fin dalle prime scene della tragedia, e la tradizione eroica, che solo qua e là timidamente si affaccia per essere rimpianta o negata.

<sup>41</sup> II testo dei mss. è corrotto: ἢ σάρχα † τὴν ἐμὴν πρήσας πυρί. A me sembra che l'integrazione del Nauck (τήνδε), mentre è paleograficamente legittima, sia anche la più efficace: la presenza del τήνδε infatti non rende superfluo, come vuole il Paley (Herakles², III, London, 1880) il τὴν ἐμήν dei mss., ma conferisce all'espressione una maggiore forza e crudezza, mettendo sempre più in rilievo il supremo disprezzo di Eracle per la sua « carne », che egli considera ormai quasi come qualcosa di estraneo da sè. Tutte le altre integrazioni proposte (τὴν νεᾶνιν ἐμπρήσας, Wilamowitz; τὴν ἔμηνεν (quam insanam fecit [illa]) ἐμπρήσας, Murray; τὴν μιαντήν ἐμπρήσας, Byrde) mi sembrano forzate e inefficaci.

« l'invention la plus hardie que le poète ait introduite dans la légende ». ci dà subito (fin da quel primo accenno che vorrebbe apparire naturale e fortuito) l'impressione di qualcosa di forzato e di non necessario: un ingegnoso coup de théâtre, o meglio un deus ex machina, ma meno ieratico e più umano. 42 Che in esso si concreti, di fronte alla rigidezza eroica della tradizionale «Heraklesreligion», il sentimento dell'amicizia e dell'amore, « quel celestiale potere con cui l'umanità può mitigare le ferite che essa stessa, nella sua presunzione, si infligge»; 43 che nei suoi consigli di forte rassegnazione di fronte agli eventi voluti dagli dèi (vv. 1227-1228) si senta un nuovo ideale eroico più degno dei tempi nuovi,44 è cosa ammissibile e ragionevole : ma nessuno potrebbe mai dimostrare che Teseo sia un personaggio scaturito da una suprema necessità poetica, e nessuno potrebbe distruggere quel senso di scontentezza e di disagio che nasce, a volte, nel nostro spirito dinanzi a queste ultime scene. 45 Del resto il motivo intimo del dramma continua ad effondersi e a svilupparsi, anche dopo l'arrivo di Teseo: si può dire anzi che gli atteggiamenti e le parole di quest'ultimo siano spesso in funzione di quel motivo sentimentale. Anche dopo l'arrivo di Teseo, quel che avvince la nostra anima è sempre e soltanto Eracle e la sua smisurata infelicità; quell'infelicità che nessuna parola di esortazione o di conforto riesce a limitare, e che risuona dolorosamente sin nelle ultime battute della tragedia. Se il poeta fa sì che Eracle non attui il suo proposito di suicidio è perchè egli possa vuotare tutto l'amaro calice della vita, perchè la sua dolorante « umanità » possa affermarsi — ancora — senza la morte, e, quasi, contro la morte:

1i-

el

a

0

i

<sup>&</sup>lt;sup>42</sup> Giustamente osserva il Howald (op. cit., p. 54) che Teseo « ist ja freilich eine Epilogfigur: er hat keine aus der Gesamthandlung resultierenden ästhetische Daseinsberechtigung ».

<sup>43</sup> Wilamowitz, p. 129. — Sul motivo dell' « amicizia », vedi anche Murray, Euripide e i suoi tempi (trad. di N. Ruffini), Bari, 1932, p. 64.

<sup>44</sup> H. Steiger, Eurip., seine Dichtung und seine Persönlichkeit, Leipzig, 1912, p. 51: « Dem alten, unzulänglichen Heldentum der körperlichen Kraft wird das des Geistes gegenübergestellt, ein Heldentum der Seelengrösse im Unglück und der einfältigen Pflichterfüllung. Dieses neue Heldenideal repräsentiert der Athener Theseus ». — Pohlenz (op. cit., p. 316): « Das ist der Geist einer neuen Zeit ».

<sup>&</sup>lt;sup>45</sup> Nell' introdurre il personaggio di Teseo, Euripide ubbidiva forse anche alla consuetudine invalsa già prima di lui, di mettere in relazione miti stranieri con personaggi e ambienti ateniesi: sia per il suo proprio senso di orgoglio nazionale, sia per far cosa gradita agli spettatori di Atene, egli introduceva qui Teseo che poteva forse essere sostituito, nel dissuadere Eracle dall' idea del suicidio, da Anfitrione o dal Coro.

<sup>5\* -</sup> Atene e Roma.

il suicidio sarebbe un sottrarsi alla tragica realtà « umana », alla grigia e desolata sofferenza, per lanciarsi ancora, e per sempre, nella sfera luminosa dell'eroismo. L'Aiace sofocleo che spezza con la spada la sua nuova oscura esistenza, macchiata da una fatale ignominia, si riabilita e si purifica come « eroe »: la sua follia é il suo umano dolore si sono perduti e obliati in quel disperato « eroismo » che è il suicidio ; dopo l' « extremus ac novissimus iactus », la sua immagine si ricompone, nella nostra memoria, in perfetta luce ed armonia eroica. 48 Eracle deve invece ancora vivere e durare nella sua sventura e per la sua sventura: all'eroico, impetuoso disprezzo della vita divenuta troppo grigia ed « umana », si sostituisce in lui, dopo l' intervento di Teseo, una riflessione umile e rassegnata, una più sottile e quasi discorsiva valutazione di valori: « Pur trovandomi in mezzo ai mali ho considerato che potrei apparire un vigliacco, abbandonando la vita; chi non resiste infatti alle sventure, neppure le armi del nemico saprebbe affrontare: resisterò dunque alla tentazione di darmi morte!» (vv. 1347-1351).

Ma da tale pacato ragionamento, così improvviso e — quasi — ingiustificato,<sup>47</sup> non nasce un più deciso e virile comportarsi dinanzi al dolore. Chi credesse di vedere, dopo quell'affermazione teorica, un Eracle deciso ad affrontare fortemente il destino <sup>48</sup> sarebbe in grave

<sup>46</sup> II Pohlenz (op. cit., p. 316) mette opportunamente in rilievo il contrasto esistente tra le parole di Aiace (Aiac., 479: ἀλλὰ ἢ καλῶς ζῆν ἢ καλῶς τεθνηκέναι τὸν εὐγενῆ χρή), e quelle che Teseo rivolge ad Eracle (1227: ὅστις εὐγενὴς βροτῶν, Φέρει τὰ γ' ἐκ θεῶν πτώματ' οὐδ' ἀναίνεται), contrasto che non può non apparire voluto e cercato da Euripide. Ma da questa giusta osservazione particolare il Pohlenz crede di poter ricavare il significato e il fine ultimo del dramma: « Ohne Zweifel ist für Eurip. dieser Schlussakt nicht nur das Ende, sondern das Ziel der Tragödie ». Per noi invece tale contrasto è un elemento esteticamente secondario, come non ne mancano in tutti i drammi euripidei, e fondamentalmente estraneo alle profonde ragioni artistiche dell'opera. Anche lo Steiger (op. cit., p. 51) aveva già posto in rilievo le parole di Anfitrione (vv. 105 sgg. ; 1227), in cui credeva di scoprire « das Leitmotiv unseres Dramas ».

<sup>&</sup>lt;sup>47</sup> Cfr. Perrotta (Sofocle, p. 534): « Il mutamento.... non persuade. Le poche parole soldatesche che Eracle dice per spiegare la rinunzia al suicidio non possono bastare, sono troppo povere, una volta dichiarata dolorosa e inutile, dalla nascita alla morte, tutta la vita ».

<sup>&</sup>lt;sup>48</sup> Pare che di questo parere sia il Murray (op. cit., p. 64): « Il grande avventuriero, ammansito e conquiso dalla saggezza di Teseo, s'avvia verso Atene per adempiere, a dispetto delle sofferenze, i compiti che ancora gli riserba la vita ».

ria

ra

la

SI

re

0;

46

la

ta

di

li-

 $_{
m ho}$ 

a ;

a-

ızi

 $\mathbf{n}$ 

ve

n-

 $\tilde{v}_{\varsigma}$ 

he

a-

no

as

lemi

elole

iv

Le

lio

de

SO

ri-

errore. Nella sua voce c'è ancora il tremito del pianto, e i suoi occhi sono ancora umidi di lacrime: « E dire che tanti travagli io sostenni senza soccombere e senza piangere mai! e non avrei creduto di poter giungere a tanto! di versar lacrime da questi occhi! Ma ora, come sembra, bisogna sottomettersi al destino! O padre! tu vedi il mio esilio, vedi come io son l'assassino dei miei figli! seppellisci e componi i loro corpi, onorandoli di pianto, giacchè a me la legge lo vieta. E adagiali sul petto della loro mamma, tra le sue braccia, povere creature che io sciagurato uccisi insieme, senza volerlo!... O figli! il padre che vi diede la vita vi uccise, e non godeste quei beni che egli vi procacciava acquistando per voi la gloria, con le sue fatiche!... O poveri figli, e povera sposa mia! o povero me! Oh! freddo conforto dei baci!...» (vv. 1353-1377). Il nuovo eroismo (se di eroismo si deve parlare) <sup>49</sup> sarebbe dunque un immergersi sempre più nel dolore, un assaporare, quasi con voluttà, l'infinita sciagura umana: un effondere lacrime e lamenti, senza nulla osare di fronte al potere della sorte (v. 1357):

νῦν δ' ώς ἔοικε τῆ τύχη δουλευτέον.

Ora, più che mai, Eracle ci appare come « un uomo qualunque », un ἐπιτυχὼν ἄνθρωπος (v. 1248), ora che non parla più di suicidio, ed ha stabilito di affrontare — ancora — la vita. « Ah! che tristezza mi recano queste armi! Non so se debba tenerle o gettarle via. Esse, battendo al mio fianco, mi diranno: — Per mezzo nostro tu uccidesti i figli e la moglie; portando noi, tu porti gli assassini dei tuoi figli! — E dovrò dunque tenerle ancora alla spalla? E per quale ragione?... Ma.... se rimarrò privo di quelle armi con le quali compii tante gloriose imprese nell' Ellade, non mi esporrò all'odio dei miei nemici e ad una morte ignominiosa? No! non devo lasciarle! ma debbo conservarle — ancora — per la mia sventura!» (vv. 1377-1385):

οὐ λειπτέον τάδ' ἀθλίως δὲ σωστέον.

Le armi un tempo eroiche non sono ora che un tragico rimprovero, un ricordo di miseria e di dolore che si vorrebbe allontanare, per sempre : ma non si può, per la dura necessità della vita : bisogna conservarle, sì, ma  $\partial \lambda i \omega_{\varsigma}$ ; questo avverbio toglie al  $\sigma \omega \sigma \tau \acute{\epsilon} o r$  ogni valore di eroica decisione.

L'έγκαςτεςήσω θάνατον (v. 1351) non ha fatto dunque che rendere Eracle sempre più infelice e più debole, sempre più ἐπιτυχών ἄνθρωπος: questa volontaria « condanna alla vita » non segna l'inizio

<sup>&</sup>lt;sup>49</sup> Cfr. Perrotta, I tragici greci, p. 213.

di un risorgere e di un rinnovarsi, ma conclude miseramente la grigia tristezza di tutto il dramma. Del resto le parole stesse di Eracle dicono, a questo punto, chiaro come la nuova vita equivalga veramente alla morte (vv. 1391-1392):

.... ἄπαντας δ' ένὶ λόγφ πενθήσατε νεκρούς τε κάμέ πάντες έξολώλαμεν.

Vi sono, in quest'ultima parte, degli elementi che non possono lasciare alcun dubbio sul vero intimo significato del dramma; qualcosa su cui il poeta si compiace d'insistere, e che, tornando a guisa di *leit-motiv* nelle estreme battute del dialogo, non può non imporsi decisamente alla nostra attenzione. «Eracle che a tanti travagli ha resistito, parla dunque così?» (v. 1250):

δ πολλά δή τλάς Ἡρακλῆς λέγει τάδε;

aveva esclamato Teseo di fronte alla determinazione dell' infelice di voler porre fine alla vita. Nell'ultima scena, traboccante di commozione, quando Eracle si stacca con strazio dai corpi dei figli e dal vecchio padre (Θησεῦ, πάλιν με στρέψον, ὡς ἴδω τέχνα, ν. 1406) per seguir Teseo in Atene, quest'ultimo, di fronte al dolore e al pianto di Eracle divenuto quasi una femminuccia (ϑῆλιν ὄντα, ν. 1412), ripete con più efficace evidenza quel concetto, in un verso che potrebbe esser considerato come epigrafe della tragedia: « E dov' è mai quell' Eracle tanto famoso? » (ν. 1414): ὁ κλεινὸς Ἡρακλῆς ποῦ κεῖνος ὄν:

Mentre l'infelice eroe stringe al suo petto, per l'ultima volta, il povero padre (vv. 1408-1409), Teseo gli rivolge una domanda che potrebbe sembrare inopportuna, e che ha invece, in questo estremo momento dell'azione, un valore essenziale: «A tal punto hai obliato tu le tue 'fatiche'?» (v. 1410):

οὕτω πόνων σῶν οὐκέτι μνήμην ἔχεις;

E la risposta di Eracle integra il tono di questa frase desolata : «Tutti quei travagli sofferti sono inferiori a questi presenti » (v. 1411) :

άπαντ' ἐλάσσω κεῖνα τῶνδ' ἔτλην κακά.

Qui torna irresistibilmente alla memoria quel deciso e appassionato repudio delle eroiche imprese, che udimmo gridare, ad Eracle, dinanzi all' infinito amore dei figli (vv. 575-576):

.... χαιρόντων πόνοι · μάτην γὰρ αὐτοὺς τῶνδε μᾶλλον ἤνυσα.

0,

la

1-

a

a

li

Di fronte a questo straziante dolore, come di fronte a quel trepido amore, l'eroismo tradizionale, i πόνοι generosi e ἀλεξίκακοι sbiadiscono e si perdono in una smorta nebulosità di leggenda : nell'amore e nel dolore, in questi due sentimenti così tragicamente fusi nella vita degli uomini, Eracle trova ora la sua reale forma poetica. Euripide ha voluto farci assistere sin dalle prime scene, quando Eracle era ancora assente e pur così presente nell'ansiosa attesa dei congiunti oppressi e nell'irriverente linguaggio di Lico, alla decadenza dell'eroismo e al tragico trionfo della vita umana, che è fatta anche di lacrime e di sventura. In tale pessimismo dilagante, in cui s'insinuano toni scettici e irreligiosi (cfr. vv. 339-347; 1263-1265; 1341-1346), e la cui espressione poetica è a volte — come s' è visto — turbata e interrotta da preoccupazioni teatrali ed esteriori, e da abbandoni discorsivi, Eracle non è più ὁ κλεινὸς Ἡρακλῆς κεῖνος, ma un povero ἐπιτυχών ἄνθοωπος, che ha maledetto e obliato tutto il suo leggendario passato. Così considerata la tragedia non può non avere, nonostante la varietà delle situazioni e dei toni, una sua profonda unità artistica, che sarebbe arbitrario ed illogico volere spezzare e dividere. L'Eracle della saga non è mai « presente » nel dramma, nemmeno, come vuole il Wilamowitz, nella prima parte: ma è solo un presupposto scialbo e lontano, con cui contrasta non soltanto la figura concreta di Eracle, dall'ἐπιφάνεια alla fine, ma anche la grigia tristezza da cui sono avvolte, nella prima parte, tanto la volgare e cruda negazione di Lico, quanto la mesta difesa di Anfitrione e del Coro. Cercare al di fuori di questa sofferente « umanità » l' intimo significato del dramma ci sembra vano ed ozioso :  $^{50}$  giacchè il significato non è nascosto in questo o quel particolare (di cui non può non essere ricca un'opera teatrale) ma vibra e riluce nel sentimento dominante dal principio alla fine, e che noi abbiamo cercato di cogliere ed additare. Perchè Euripide non ha voluto fondamentalmente dibattere alcun problema morale o religioso, nè assumere alcuna posizione polemica, ma solo accrescere, con questo Eracle così infelice ed anti-eroico, la schiera delle sue tormentate ed incomprese creature.

ANTHOS ARDIZZONI.

<sup>&</sup>lt;sup>50</sup> Perrotta, Sofocle, p. 534: « Del resto è fors'anche un errore accentuare, come si fa generalmente, il motivo dell'eroe che rinunzia a morire: io non posso dimenticare.... che il poeta si ferma su di esso soltanto quattro versi e mezzo! In realtà il motivo fondamentale dell'Eracle non è la forza d'animo dell'eroe che rinuncia al suicidio, ma la sua infelicità ».

### RECENSIONI.

ERNST KORNEMANN, Die Alexandergeschichte des Königs Ptolemaios I von Aegypten. Versuch einer Rekonstruktion, 1935. — Leipzig und Berlin, Verlag und Druck von B. G. Teubner; pp. vi-267.

Di tutte le opere storiografiche relative ai tempi di Alessandro Magno e ad essi contemporanee, quella di Tolomeo sarebbe stata per noi di inestimabile valore; perchè Tolomeo è l'unico Macedone che abbia scritto il racconto fedele e continuato delle gesta del più grande dei Macedoni. E perciò, se abbiamo da dolerci della distruzione, quasi totale, di questa storiografia, più vivo sentiamo il rammarico della perdita dell'opera di Tolomeo. Questo nostro rammarico è in verità mitigato, com'è noto, dalla consapevolezza, che abbiamo, che il racconto di Tolomeo si ritrova sostanzialmente trasfuso nell'Anabasi di Arriano: ma in che modo, e fino a che punto, il testo di Arriano rispecchia quello di Tolomeo? Possiamo noi affermare di ritrovare in Arriano l'immagine fedele del libro di Tolomeo? La critica moderna è tutt'altro che concorde nel valutare l'esattezza e la diligenza di Arriano nell'uso delle sue fonti; e non c'è bisogno di ricordare qui il severo giudizio che frequentemente ne ha dato il Beloch.

Ecco ora lo scopo del presente lavoro del Kornemann : ricostruire il testo di Tolomeo che fu la fonte di Arriano, partendo da Arriano stesso e, là dove è possibile, da confronti e ravvicinamenti di Arriano con Curzio Rufo e con Giustino. L'opera di Arriano è stata sottoposta dall'A. ad un'analisi metodica ed acuta, dopo che egli ha determinato, sulla base di quanto Arriano stesso dichiara nel Proemio, il sistema che lo storico di Nicomedia tiene nello scegliere, nell'usufruire e nel citare le sue fonti. E il libro di Tolomeo prende così gradatamente corpo, forma, colore : dal titolo — che pare ormai sicuro nella forma  $\hat{\eta}$   $\xi v \gamma \gamma \varrho a \varphi \hat{\eta}$   $\tau \tilde{\omega} v$   $\lambda l \epsilon \xi \acute{\alpha} v \delta \varrho o v$   $\xi \varrho \gamma \omega v$  — al contenuto delle singole parti dell' opera, alla divisione cronologica della materia (per stagioni di guerra, come le storie di Tucidide), alle peculiarità stilistiche e formali.

Come il modello formale di Arriano fu Senofonte, così il modello di Tolomeo apparisce essere stato Tucidide, non solo nella già ricordata partizione cronologica della materia, ma anche nella disposizione dei riferimenti di parole e di discorsi e nella citazione dei documenti. E punti di contatto notevoli presenta l'opera di Tolomeo coi *Commentarii* di Cesare, specialmente per la semplicità e la perspicuità dell'espressione, la quale spesso si traduce nella formulazione stereotipata di certi pensieri e di certi passaggi che necessariamente ricorrono assai spesso nella narrazione di tanti fatti dello stesso genere. Nè Tolomeo si rivela soltanto un narratore, un cronista; egli è spesso buon critico e giudice obiettivo degli avvenimenti che espone; degno imitatore del grande storico che aveva scelto a modello.

Ma un altro pregio tutto speciale ci rivela l'opera di Tolomeo, che la meritoria fatica del Kornemann ci ha ora riguadagnato, assai meglio di quanto non avessero potuto fare i suoi non pochi predecessori nell'arduo lavoro: essa è il libro scritto intorno al più grande dei re dell'antichità da un re; da un re, non soltanto tale per il nome e per le insegne esteriori, ma da un re di animo veramente regale e che della sua regalità possedè appieno la consapevolezza.

E se nessuno meglio del macedone Tolomeo poteva farci conoscere quel popolo, fino allora appartato dalla storia della grecità e che con Filippo entrò per la prima volta fra le grandi nazioni del mondo antico, nessuno meglio del re Tolomeo poteva farci persuasi che non soltanto dalla poesia e dal romanzo ma anche dalla più severa indagine storica il figlio di Filippo meritò di essere chiamato Alessandro Magno.

GIULIO GIANNELLI.

CAROLUS WENDEL, Scholia in Apollonium vetera. — Berolini, apud Weidmannos, MCMXXXV; di pp. xxv-401.

Questa pregevole opera fa parte dell'Auctarium Weidmannianum Bibliothecae Graecae et Latinae, collezione in cui già furono pubblicate le Menandri reliquiae del Jensen, e gli Hesiodi carmina del Jacoby. Essa corrisponde ad un vivo desiderio degli studiosi. Sin ora per questi importanti scolii, di molta utilità, non solo per Apollonio, ma per molteplici questioni di vario genere e per la copiosissima messe di notizie che in essi sono raccolte, si doveva ricorrere a diverse pubblicazioni; all'edizione del Keil che per il primo aveva editi gli Scolii agli Argonautica non più dall'edizione principe, ma dal codice Laurenziano XXXII 9; ma poichè non tutti nel codice Laurenziano erano contenuti, si dovevano integrare con la raccolta degli scolii parigini editi dallo Schaefer, e con la raccolta contenuta nell'editio princeps fiorentina del 1496, e poi ristampata dallo Stefano e da altri. L'opera fu iniziata dal Deicke, che venne fra noi a studiare i codici italici nel 1901-902, ma non potè compiere l'opera incominciata, perchè morì in guerra. Essa fu continuata dal Wendel che ci dà veramente un'edizione degna dei nostri studi, se anche in qualche punto si può dissentire da lui. Il Wendel è uno specialista di questi studi; chè a lui dobbiamo la pregevole edizione degli scolii di Teocrito. Egli distingue una più antica recensione che ha per migliore teste il codice laurenziano XXXII, 9, oltre il Parisino 2846, ed altri di minore importanza: da questa sono da distinguersi la recensione ambrosiana (Ambrosiano B 98 sup.) la parisina e la fiorentina.

Dallo studio delle diverse redazioni il W. viene alla conclusione che il corpus antico di questi scolii ebbe inizio alla fine del secolo VI, per opera di chi compilò servendosi di raccolte anteriori di commenti di Teone, di Lucillo e

di Sofocleo, composte fra il I e il II secolo dell'èra nostra. L'archetipo si può far rimontare al IX secolo. Per la tradizione indiretta servono altre fonti, Eustazio, Tzeze, l'Etimologico Genuinum, che ci fanno risalire ad una redazione migliore e più completa che non sia quella dei nostri codici. Per l'etymologicum genuinum, inedito sin ora, l'A. si servì di collazioni del Reitzenstein. Servendosi di tutti questi sussidi il W. ci ha potuto dare una edizione che supera di parecchio, per compiutezza e per esattezza le precedenti. Il metodo è lo stesso adottato per gli scolii teocritei : il testo, e in calce i richiami ed i testimonia e l'apparato critico ; l'edizione è resa di più utile consultazione mediante sei indici : il primo auctorum et proverbiorum, il secondo historiae fabularis et religionis, il terzo historiae verae, il quarto nominum geographicorum et ethnicorum, il quinto glossarum et rerum notabiliorum, il sesto vocabulorum rariorum.

S. C.

W. Aly, Livius und Ennius von römischer Art. Neue Wege zur Antike, Interpretationen, Heft 5, di pp. 52. — Leipzig, Teubner, 1936.

È noto come gli Annali di Ennio siano stati intitolati anche Romaide, cioè il poema di Roma, delle sue tradizioni e sacre leggende, dei suoi grandiosi ideali, poema composto quando Roma, che già si era annunziata come la potenza egemonica nel mondo antico, cominciava a sentire in piena coscienza, l'orgoglio e la fede della sua missione fatale. Allo stesso modo le Storie di Livio— che muovono dall'antica tradizione annalistica, integrandola con la coscienza della storia universale proveniente dalla storiografia ellenistica— sono il poema in prosa di Roma, composto nella maturità dei tempi, quando, nell'età di Augusto essa è divenuta la signora del mondo. Non per questo solo queste due opere si prestano ad un raffronto, ma anche perchè Tito Livio, che è il più poeta fra gli storici antichi, aveva presente il poema di Ennio e se ne servì, ed in qualche luogo si può dire che rivaleggiasse con esso.

Pur troppo però degli Annali di Ennio non ci sono giunti che frammenti, e delle Storie di Livio solo 35 libri su 142. L'A. perciò si propone di integrare con il suo studio la conoscenza che noi abbiamo imperfetta di entrambi questi scrittori. Le sue ricerche potranno presentare utilità, sebbene troppo brevi per la grandezza del compito. Egli inizia la sua indagine con lo studio dell'opera di Livio, esamina il quadro generale dell'opera, la sua divisione nelle singole parti, il concetto annalistico e l' influsso che ebbe sulla composizione. Qualche figura è posta in maggior rilievo, come quella di Camillo e quella di Appio Claudio; così pure sono esaminati i racconti di certe battaglie e i procedimenti delle narrazioni liviane. La trattazione è però alquanto arida e discontinua: un artista come Livio avrebbe meritato uno studio più vivido letterariamente.

Dopo un brevissimo profilo di Ennio, l'A. passa ad esaminare gli influssi che ebbe su di lui la tragedia greca, sarebbe stato bene tener conto anche della filosofia, della storiografia ellenistica e del poema storico ellenistico; dell'epica greca omerica e alessandrina, per far vedere l'originalità di questo Omero latino. È tentata quindi una cronologia degli *Annali*, donde l'A. passa allo studio del loro contenuto e dell'uso che lo storico augusteo fece dell'opera enniana. La ricerca termina con uno studio sull' importanza politica, religiosa, militare del poema. Ricerca appena abbozzata e non approfondita, ma che potrà interessare lo studioso.

ò

10

m

li

a

1,

si

a,

io

0-

10

1-

lo o,

0

bi oo elle e.

lo

si

10

SANDRO VALORI.

Ludwig Deubner, Kult und Spiel im alten Olympia. — Leipzig, Keller, 1936; pp. 31 con 1 pianta e 9 illustrazioni.

Prendendo occasione dalle Olimpiadi del 1936, che si son celebrate in Germania, il Deubner, ben noto per la sua profonda competenza nella religione e nei costumi degli Elleni, ricostruisce, in nitide pagine, lo sviluppo della religione in Olimpia, il valore mitico e storico dei giuochi. E tutta l'esposizione è condotta sulla base delle scoperte archeologiche, ritessendo le fasi costruttive del santuario.

L'A. quindi delinea i culti più antichi olimpici: quello di Eileithyia, di Ge, di Pelope, di Zeus e di Era; nota come nel IX secolo a. C. cominci la vita di Olimpia, cui appartengono e la costruzione dell' Heraion (e qui l'autore si diffonde sulla nota statua vaticana della giovane ginnasta), e l'istituzione dei celebri giuochi di cui tante vestigia, monumentali ed umili, ci restano a testimoniare la fecondità dell'idea olimpica.

Senza attingere il tono di nuova indagine, che era in questo caso fuor di luogo, il breve libretto ha pregi notevoli di chiarezza e di attualità. È anche animato da belle illustrazioni, riproducenti la bella testa arcaica di Hera, due aspetti dell' Heraion, alcuni bronzetti d'un auriga, d'una biga, di guerrieri.

PAOLO ENRICO ARIAS.

#### Recentissime opere di ETTORE BIGNONE

# L'ARISTOTELE PERDUTO E LA FORMAZIONE FILOSOFICA DI EPICURO

Parte I, pp. xv-410; Parte II, pp. 634 - Firenze, «La Nuova Italia», 1936-XIV

«Il B. giunge a risultati sorprendenti, che resistono all'esame critico» (R. WALZER, Giornale critico della Filos. ital., 1934, p. 460).

« Opera fondamentale, allarga e approfondisce l'indagine, scoprendo genialmente una nuova via feconda di risultati nuovi e inaspettati. .... Non soltanto il libro di uno studioso di filosofia greca, ma anche d'un filologo e di un filologo di grande valore. .... Nel campo della storia della filosofia greca il B. si muove da assoluto padrone e signore; .... non si sa se ammirare più la felicità delle intuizioni o il vigore del ragionamento, l'abbondanza dell'erudizione o la passione con cui sono rivissute le dottrine filosofiche, l'abnegazione del filologo o la strenua indomabile energia di chi adopera tutte le sue forze, contro ogni ostacolo, per la ricerca del vero » (G. Perrotta, Italia Letteraria, 17 maggio 1936).

« Acute e sapiente indagini...; illumina notevolmente il processo di formazione del pensiero epicureo..., vale a fornirci elementi spesso preziosi per rintracciare e ricostruire brani del primo pensiero filosofico di Aristotele. E così vengono ad aggiungere nuovi frammenti delle opere perdute dello Stagirita..., importanza fondamentale del filone scoperto e magistralmente ricostruito dal Bignone. I risultati della sua ricerca costituiscono una conquista di innegabile novità e di valore essenziale, non solo per la comprensione più adeguata della filosofia epicurea, ma anche per tutta la complessa storia delle dispute filosofiche del tempo e dell'attività teoretica dei discepoli di Platone e specialmente di Aristotele nel periodo accademico del suo pensiero » (R. Mondolfo, La Nuova Italia, 1936, pp. 273-279).

« Sagace ed energica avanzata in un territorio non ancor lavorato...; una degna ed indipendente continuazione dell'opera del Jäger su Aristotele e il più importante contributo alla conoscenza di Epicuro della moderna filologia » (М. Рондеми, Göttinglische gelehrte Anzeigen, 1936. pp. 514-531).

« Con quest'opera.... il B. ha scritto un capitolo nuovo e fra i più importanti nella storia della filosofia greca.... Balza dalle pagine del B. un Epicuro vivo, sconosciuto; e anche un'infinità di particolari della sua vita ricevono una luce nuova. Nè è tutto qui il merito del B., non sono pochi i passi degli scritti del filosofo (o delle testimonianze conservateci) su cui egli ritorna per emendare il testo, o chiarirne il significato; nè poche le testimonianze del primo pensiero aristotelico dal B. nuovamente scoperte, senza dire di altre che il B. colloca al loro giusto posto o delle quali stabilisce il significato e il valore » (O. Tescari, Uonvivium, 1936, p. 236 sgg.).

### SOFOCLE - L'EDIPO A COLONO

Traduzione in versi italiani di Ettore Bignone, con uno studio critico Firenze, G. C. Sansoni, 1936-XIV

(Traduzione fatta per la recita dell' Edipo nel Teatro Greco di Siracusa)

«Tutto è bello, ho detto, in questo spettacolo, a cominciare dalla traduzione di E. B. Essa ha destata l'ammirazione generale e ha data a tutti una gioia continua, tanto l'alta ispirazione sofoclea la sorregge dal principio alla fine. Come il verso tragico, nobile, ricco, musicale, con i suoi limpidi pensieri, con le sue fulgide immagini, s'adatta, religioso e vivo, e luminosamente fedele al testo, alla recitazione teatrale italiana! Questa traduzione è di per sè un'opera d'arte, e ha offerto agli interpreti infinite possibilità di dizione potente e di espressione drammatica » (R. Simoni, Corriere della Sera, 24 aprile 1936).

# POETI APOLLINEI: SOFOCLE-EURIPIDE-ORAZIO

Giuseppe Laterza e Figli; Bari, 1937-XV

In corso di stampa: Sofocle, Le tragedie tradotte in versi italiani da Ettore Bignone con saggi critici introduttivi, presso l'editore Sansoni, Firenze.

# PICURO

36-XIV

critico»

genialsoltanto
un filoil B. si
felicità
one o la
filologo
tro ogni
io 1936).
formaper rin, E così
girita...,

negabile ita della e filosofimente di a Nuova

uito dal

e il più ilologia »

i impor-Epicuro yono una di scritti emendare pensiero c. colloca (O. TE-

O o critico

acusa)

raduzione
una gioia
alla fine.
sieri, con
fedele al
un'opera
ente e di
1936).

RAZIO

aliani da i, Firenze.

### Casa Editrice FELICE LE MONNIER - FIRENZE

### Collezione di testi classici con particolare commento storico-giuridico A CURA DI V. ARANGIO RUIZ E U. E. PAOLI

#### Volumi pubblicati:

Para Para Para Para Para Para Para Para
I LISIA. Contro Diogitone, a cura di V. Arangio-Ruiz. L. 3,50 II LISIA. Per l'uccisione di Eratostene, a cura di A. Ronconi. 3,-
III DEMOSTENE. Per le Simmorie, a cura di M. Ravà 3,-
IV PLATONE. La Repubblica, Passi scelti e annotati da
U. E. Paoli, preceduti da un' introduzione e da un' ampia
esposizione di tutto il dialogo. Terza edizione
V ISOCRATE. Il Trapezitico, a cura di L. Olivieri-Sangiacomo. 3,50
VI LISIA. Contro Alcibiade, a cura di I. Caimo 3,50
VII PLATONE. Il Critone, a cura di U. E. Paoli 4,-
VIII ISEO. Per l'eredità di Pirro, a cura di U. E. Paoli . 6,-
IX DEMOSTENE. La prima filippica, a cura di A. Ronconi. 3,50
X SALLUSTIO. La guerra di Catilina, a curá di L. Pareti. 8, -
XI CICERONE. L'Orazione "De Suppliciis" (Quinto libro
delle Verrine), a cura di E. Omodeo Zona
XII CICERONE. La prima catilinaria, a cura di L. Pareti. 8,-
D'imminente pubblicazione:

CICERONE. La seconda catilinaria, a cura di L. Pareti. CICERONE. La terza catilinaria, a cura di L. Pareti. CICERONE. La quarta catilinaria, a cura di L. Pareti.

#### In preparazione:

PLATONE. Le leggi (passi scelti), a cura di U. E. Paoli. DEMOSTENE. La I orazione contro Afobo, a cura di V. Arangio-Ruiz. LISIA. Contro Eratostene a cura di U. E. Paoli. LISIA. Contro i frumentari, a cura di A. Elisei-Bernetti. LISIA. Per l'olivo sacro, a cura di R. Bianchi. CICERONE. Pro Caelio, a cura di G. Pasquali. CIOERONE. Pro Milone, a cura di G. Giannelli.
CICERONE. Pro Ligario, a cura di G. Giannelli.
CICERONE. La seconda filippica, a cura di A. M. Cervi.
CICERONE. La terza verrina, a cura di F. Marinelli.
CICERONE. De imperio Cn. Pompei, a cura di G. Ugolini. OICERONE. La prima filippica, a cura di G. Bernetti. CICERONE. Pro Archia, a cura di G. Campagna. CICERONE. De Legibus, a cura di A. Biscardi. DEMOSTENE. La seconda filippica, a cura di G. Perrotta. DEMOSTENE. La terza filippica, a cura di A. M. Cervi. DEMOSTENE. La prima olintiaca, a cura di A. Setti. DEMOSTENE. La seconda olintiaca, a cura di A. Setti. DEMOSTENE. La terza olintiaca, a cura di A. Setti.

DEMOSTENE. Contro Formione, a cura di G. Sorani.

DEMOSTENE. Sull'alleanza con Alessandro, a cura di M. Segrè.

DEMOSTENE. Contro Olimpidoro, a cura di M. S. Lepori.

DEMOSTENE. Contro Zenotemide, a cura di A. Biscardi. ISOCRATE. A Filippo, a cura di M. Segrè. ISOCRATE. Il Panegirico, a cura di F. Marinelli. LICURGO. Contro Leocrate, a cura di A. O. Albanese. LISIA. Contro Teomnesto, a cura di L. Banti. LISIA. Contro Evandro, a cura di I. Tondi. LISIA. Per l'invalido, a cura di M. Balsamo. LISIA. Contro Agorato, a cura di G. Sorani.

PLATONE. L'apologia di Socrate, a cura di VI. Arangio-Ruiz.

# CASA EDITRICE FELICE LE MONNIER - FIRENZE

# Nuova Biblioteca dei Classici greci e latini

C. JULII CAESARIS. De Bello Civili, Commentario I (G. Pasquetti) . L.	5,50	OMERO. Odissea, Libro I (T. Morino).	3,50
	0,50	Libro II (T. Morino)	3,50
— De Bello Gallico, Libro I (G. Pasquetti)	3,50	— — Libro V (G. Decia)	4,50
- De Bello Gallico, Libro II (G. Pa-	0,00	Libro VI (G. Decia)	4,50
squetti)	3,50	— — Libro VII (G. Bonaccorsi)	4,50
CORNELIO NEPOTE. Le Vite (G. Gian-		Libro XI (A. Previale)	3,50
nelli)	6,—	— — Libro XII (T. Ciresòla)	6,—
P. CORNELII TACITI. De vita et moribus		- Libro XXIII (C. Di Pierro) .	3,50
Julii Agricolae (G. Cammelli)	5,—	ORAZIO. Arte Poetica (G. Cammelli).	9,—
ERODOTO. Narrazioni scelte (A. Bal- samo). Nuova edizione a cura di		PLATONE. Menone (A. Traglia)	8,—
R. Bianchi	10,—	PLAUTO. Captivi (B. Lavagnini)	7,50
Eschilo. I Persiani (G. Decia). 2ª edi-		- Il Trinummo (A. Bartoli)	6,—
zione riveduta da R. Bianchi	7,50	SALLUSTIO. La guerra giugurtina (E.	
— Il Prometeo (A. Mancini)	8,50	Cesareo)	8,—
EURIPIDE. Il Ciclope (A. Mancini) .	8,50	SENOFONTE. Le Elleniche (F. Marinelli)	12,—
— Le Baccanti (R. Elisei)	10,—	— L'Anabasi, Libro III (F. Marinelli)	5,—
— L'Alcesti (G. Cammelli)	6,—	— — Libro IV (F. Marinelli)	5,
Favole Esopiche scelte (R. Bianchi)	3,50	TITI LIVI. Ab Urbe Condita, Liber XXI (M. Lupo Gentile)	
FEDRO. Le Favole (E. Mercanti Ago-			7.—
stini)	5,-	Liber XXX (G. Muscolino)	6,50
LISIA. L'Epitafio (A. Cosattini)	7,50	TUCIDIDE. Storia della guerra del Pe- loponneso (A. Cosattini)	8,—
LUCIANO. Dialoghi dei morti, degli dei		VIRGILIO MARONE. Eneide, Libro IV	
e del mare (R. Bianchi)	3,50	(A. Pasoli)	5,—
MARZIALE. Epigrammi scelti (U. E.	0.50	Libro VIII (G. D'Amico Or-	
Paoli)	8,50	sini)	4,
OMERO. Iliade, Libro I (T. Morino) .	3,50	— — Libro IX (G. D'Amico Orsini).	3,50
Libro IV (V. Bettei)	4,-	— — Libro X (R. Fimiani)	5,—
Libro VI (G. Bonaccorsi)	4,50	- Libro XI (G. Di Chiara)	5,—
Libro XXII (G. Morpurgo)		- Libro XII (F. Caffo)	7,—
(o. morpingo)	4,50	- Le Bucoliche (C. Landi)	8,—