

Malleabilità del mito antico e riscritture sceniche

Marie-Hélène Garelli – Université de Toulouse- Jean Jaurès

Nel suo stupore tutto retorico di fronte ad una perennità, che rasenta l'onnipresenza dei miti antichi nella nostra cultura occidentale moderna, Peter Schnyder, curatore di un'opera collettiva recentemente dedicata alla mitologia antica e alle sue riscritture¹ (*“Métamorphoses du mythe. Réécritures anciennes et modernes des mythes antiques”*) si compiaceva ad evocare l'« inevitabilità dei miti in un'epoca che minaccia l'appiattimento, o meglio, l'inaridimento culturale ». Quest'epoca è la nostra. Quella che « fa vendere a Mida delle marmitte e ad Atena della biancheria intima da uomo » per riprendere l'espressione di Sven Ortoli redattore capo della rivista *Philosophie magazine*, secondo il quale “i miti greci ci hanno colonizzato”². Restiamo vigili. Come interpretare questa inevitabilità? Si tratta dunque di nomi di personaggi il cui potere evocativo è legato alla loro presenza in un patrimonio culturale mai dimenticato che evoca per noi un mondo di ricordi vaghi, talvolta incerti, ma pur sempre ricordi? O si tratta piuttosto di una presenza latente, di un'eredità culturale nel nostro incosciente collettivo, sepolta ma pronta a risorgere quando si tratti di riunire i nostri strumenti comuni? Si tratta, ancor oggi, di una presenza letteraria che traduce il nostro attaccamento a racconti sempre ricominciati, sempre riscritti, perché sempre da « da ricominciare » o sempre da riscrivere? Racconti che, di fatto, non cessano di interrogare la nostra cultura. Queste risorgenze suppongono che il mito comporti intrinsecamente o per essenza, un valore culturale. I miti potrebbero ben risultare essere soltanto innumerevoli variazioni su di un fondo stabile che riflette da sempre le domande esistenziali che gli uomini da sempre si pongono, come suggerisce la scuola storica e mitocritica. È dunque questo che costituisce la malleabilità del mito, questa permanenza delle domande essenziali sull'uomo e l'universo, come se dei miti « primitivi » avessero detto e fissato già tutto, e che la letteratura consistesse in variazioni su domande ricorrenti. È per questo che la scena italiana moderna continua a mostrarci Medee, Edipi, Alcesti ed Antigoni, ma anche dei Sinbad e delle Salomé?

La nostra vigilanza consisterà precisamente nell'interrogare questo *topos* che ci spinge a credere che, attingendo incessantemente a questo fondo perenne della nostra cultura, la letteratura potrebbe andarvi a cercare quelle che potremmo chiamare le ‘vere domande’, scavando nel terreno di un vecchio fondo giudaico-cristiano. Questo significherebbe che il mito porta in se stesso una spiegazione di qualche cosa, che è tributario del « discorso su », transposto e transponibile di secolo in secolo, *mutatis mutandis*, senza che il passare del tempo, le mutazioni profonde delle nostre società, le evoluzioni politiche, religiose, morali possano alterare ciò che consideriamo come il suo « universalismo »? Possiamo davvero senza *hybris* approcciare i miti pagani o cristiani considerandoli come l'origine di una forma di pensiero o di una cultura occidentale? Un gran numero di studiosi dell'antichità si collocano oggi contro quest'ottica dell'Antichità ‘all'origine di’; io vorrei oggi pormi in

¹ « Avant-dire » in *Métamorphoses du mythe. Réécritures anciennes et modernes des mythes antiques*, a cura di P. SCHNYDER, Orizons, l'Harmattan, 2008, p. 7-9. L'autore rivia ugualmente, su queste problematiche al bel numero speciale della rivista *Europe* « Mythe et Mythologie dans l'Antiquité gréco-romaine », n° 904-905, 2004.

² Introduzione al numero di *Philosophie Magazine*, Hors-série n° 19, *Les mythes grecs- Pourquoi on n'y échappe pas?* estate 2013.

questa prospettiva suggerendo che fin dall'Antichità le riscritture dei miti hanno avuto ragione dei miti stessi perché cancellavano o confondevano il preteso senso dei miti «primitivi» o «originari» invece di chiarirlo. Non si tratterà qui per me di ritornare sull'annosa questione della natura e della definizione del mito, né di spazzar via teorie diverse sulla mitologia. Eric Capso ha proposto recentemente una sintesi critica dei diversi approcci teorici al mito³ talmente ricca e pertinente nel dettaglio delle sue analisi che non potrei riassumerla qui senza schematizzare il pensiero del suo autore: il lettore vi si rapporterà con profitto.

Ho assistito, qualche mese fa a Toulouse, ad una rappresentazione *d'Alceste o la recita dell'esilio* di Giovanni Raboni, ad opera della compagnia *I Chiassosi* per la regia di Jean-Claude Bastos, che vi sarà presentata nel quadro di questo convegno alla Fabrique della nostra università. Ho scoperto così un altro aspetto di un autore del quale conoscevo principalmente la poesia. Giovanni Raboni ha scelto una salita impervia e senza appoggiarsi su qualche mito largamente condiviso nel nostro moderno occidente (come Edipo, Antigone, Medea) si è lasciato abitare dalla leggenda di Alceste, il mito di Alceste, quasi dimenticato dalla modernità, malgrado alcuni tentativi europei degli ultimi 50 anni. La storia delle riscritture è poco lineare, e proprio perché atipica, molto interessante. Il testo stesso di Euripide, unica tragedia greca giunta fino a noi, era, in realtà, tratto da un rimaneggiamento tardo della leggenda, una versione originale, come spesso accade in questo drammaturgo. Una versione certamente anteriore ad Euripide, riportata dal mitografo greco Apollodoro, insisteva sulla causa della tragedia, una vendetta divina poiché Admeto, al momento del matrimonio, aveva dimenticato di sacrificare ad Artemide. La dea aveva allora imposto « lo scambio delle vite » all'origine della tragedia. D'altronde, questa versione non faceva intervenire Ercole, ma Persefone, che, commossa dal sacrificio di Alceste, la rinviava direttamente nel mondo dei vivi. Mito del transito, quello da una forma di essere ad un'altra, da un mondo ad un altro, la leggenda era stata oggetto di riscritture latine, certamente ispirate al testo di Euripide, che si è imposto nella trasmissione⁴. La tradizione di riscrittura sembra interrompersi in seguito: questa tragedia 'spiritualista' non ha interessato Seneca e, nella continuità, il Rinascimento non l'avrebbe poi ritenuta come modello di imitazione: sembra essere sfuggita alle riscritture europee moderne delle grandi tragedie antiche. Il diciassettesimo e diciottesimo secolo l'hanno invece presa in considerazione, soprattutto come tema di libretti operistici (Lully e poi Gluck sul libretto italiano di Raniero Calzabini), più raramente come tema di dramma (solo Alexandre Hardy, con *Alceste ou de la fidélité*, nel 1602, ha ripreso il testo di Euripide): È un po' come se il mito

³ E. CSAPO, *Theories of Mythology*, Malden (Mass.), 2005. L'autore attira precisamente l'attenzione del lettore sul rischio di circolarità che presenta ogni tentativo di definizione del mito anteriore all'analisi. La teoria ritualista di Jane Harrison, (*Themis: A Study of the Social Origins of Greek Religion*, 2nd ed. Cambridge, 1927 - 1st ed. 1912) si appoggiava, per esempio, su di una definizione del mito come racconto sempre legato ai rituali (escludendo così leggende e favole), per concludere la sua analisi con la constatazione che tutti i miti analizzati sono fondati su rituali. La teoria antropologica di William Bascom (« The Forms of Folklore: Prose Narratives », *Journal of American Folklore* 78, 1965, p. 3-20) definisce i miti come racconti in prosa considerati, da parte delle società che li hanno prodotti, come racconti veridici di ciò che si è verificato in un passato lontano: la forma orale sarebbe uno dei criteri del mito. È il criterio di « verità » (racconti considerati veri) che gli permette di distinguere miti, leggende e favole. Miti e leggende sono considerati veri, le favole no. La verità di un mito rinvierebbe ad un'epoca lontana in cui il mondo non era simile al nostro, mentre la verità di una leggenda rinvierebbe ad un periodo meno lontano, in cui il mondo assomigliava già al nostro. E. Csapo mostra come Bascom, appartenente ad una corrente dell'antropologia degli anni sessanta che studiava l'oralità nelle società « tradizionali », ritrovi gli orientamenti scientifici ai quali aderisce scoprendo precisamente che i miti sono racconti tradizionali orali

⁴L'autore latino Accio ha scritto una *Alceste* di cui non sappiamo nulla, salvo che che faceva parte della sua impresa di produrre quadri mitologici. Egli integrava questo mito alle imprese di Ercole, al momento della nona fatica di questo eroe, in Tessaglia, quando andava a cercare le cavalle di Diomede, mentre versioni anteriori facevano di questo mito uno degli episodi della storia geo-politica della Tessaglia.

avesse perduto dopo o anche con Euripide le sue potenzialità di mito tragico. La figura di Alceste, il personaggio stesso, la sua devozione amorosa, ha attraversato la letteratura ed i secoli. Alceste è divenuta una figura poetica del « sacrificio per amore » e del « ritorno dagli Inferi » oggetto di allusioni, di citazioni, di racconti poetici o di testi teatrali in Rilke nelle sue *Nuove Poesie*, dove il sacrificio di Alceste riveste un senso mistico, in Margherite Yourcenar con il suo *Mixture d'Alceste* del 1963 che induce attraverso questo tema ad una riflessione sull'olocausto, in T.S. Eliott in *Cocktail party* e recentemente in un film greco di Tony Lycouressis, dove Alceste simbolizza il ritorno di un amore di gioventù. Il poeta e drammaturgo Raboni coniuga le vene poetiche, drammatiche e politiche e, giocando su diversi livelli letterari e della « mise en abyme » porta l'intrigo ad iscriversi nella traccia di un'altra storia e la sua eroina ad iscriversi nei passi di un'altra eroina, che le era tuttavia estranea.

Mettendo in evidenza la riscrittura moderna del mito di Alceste, e attraverso la scelta di un percorso originale del mito fino ai nostri giorni, che è quello di un ritorno alla poesia tragica o alla tragedia poetica dopo un periodo di disinteresse per la riscrittura propriamente drammatica, volevo sottolineare che si pone già, attraverso questo percorso, il nucleo essenziale delle domande sollevate dalla riscrittura dei miti antichi, quelli dell'antichità pagana o giudaico-cristiana: il mistero della scelta e della trasmissione delle versioni, la preponderanza della figura, del personaggio portatore di una storia i cui brandelli antichi risorgono secondo modalità multiple, la ricerca del significato morale, politico, filosofico, nel contesto di un interrogativo di fondo sull'esistenza o no di un senso originario del mito e l'uso storico-geo-politico delle leggende che diventeranno strumenti di organizzazione o di comprensione del mondo.

Il mito ed il significato: alcune letture di Edipo

La funzione attribuita al mito, in una prospettiva strutturalista, da Claude Levi-Strauss e poi da Jean-Pierre Vernant è la strutturazione e la trasmissione di una visione del mondo specifica di una cultura. Si tratta di considerare il mito come una forma di pensiero arcaico, il mito traduce così l'organizzazione globale di una società, facendosi espressione delle sue proiezioni mentali.

La lettura che J.P. Vernant ha proposto dell'*Edipo* di Sofocle s'iscrive contro la « lettura freudiana »⁵. Freud avrebbe visto nel destino di Edipo un'immagine della condizione umana in generale: l'uccisione del padre è per lui comune ad ogni essere umano, almeno a livello simbolico. Nella tragedia di Sofocle, alla nozione di desiderio che porta in primo piano la psicanalisi bisogna sostituire, per la società antica, quella di *philia*, l'affetto fondamentale tra i membri di una stessa famiglia. Edipo, quando scopre di essere stato lui ad iscrivere la madre Giocasta nel campo dell'*eros*, mentre essa appartiene a quello della *philia*, non può accettarlo. J.P. Vernant mostra anche che la tragedia di questo personaggio è una tragedia dell'identità ed il frutto della paura di avere natali vili. Il suo estremo terrore, alla ricerca di se stesso, è di scoprirsi figlio di schiavo, che nell'Antichità era senza nome. Rintrodotta in questo contesto, l'uccisione del padre diviene un atto di vendetta involontaria, che può essere accostato ai parricidi di altre tragedie, come quella di Oreste. La riscrittura sofoclea (Eschilo ed Euripide hanno ugualmente composto, infatti, sul mito di Edipo) è il prodotto di un contesto culturale trasponibile, tale quale, in un altro periodo o in un'altra cultura.

⁵ J.P. VERNANT, « Œdipe sans complexe » in J.-P. Vernant, P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, 1995, p. 77-98.

L'interpretazione di Jean Bollack⁶ si distingue chiaramente da quella degli storici della religione. Contrappone loro una lettura più vasta: ciò che è espresso nel mito è inscritto nella coscienza di un popolo, certo, ma esprime anche verità che si collocano al di sopra di una data cultura: si tratterebbe così di un « sistema di pensiero » utilizzabile per interrogare il mondo. Per riprendere l'esempio di Edipo, J. Bollack⁷ ha mostrato che Sofocle ha letto il mito come una punizione inflitta a Laio e non a Edipo (Edipo è uno strumento del castigo di suo padre). In *Edipo a Colono* e nella fine di *Edipo Re*, il personaggio reclama ad Apollo il diritto ad una estraneità una tragedia di cui non è responsabile: ha agito in nome del dio: erano Laio e Giocasta che erano sottoposti ad una interdizione, ad essi era vietato procreare⁸. Risalendo alla domanda posta dal mito stesso che sviluppa la problematica seguente perché una coppia, quella di Laio e Giocasta è sottoposta al divieto di procreare? Per J. Bollack la ragione è l'endogamia (la donna in questa coppia non viene da fuori). Esiste dunque una domanda fondamentale posta dalla storia, la *story* (qui il divieto di procreare) che riceve risposte letterarie. Queste risposte sono anche riletture del mito, quelle della tragedia o della poesia. Poi altre risposte, fondate su riletture di queste letture. In questa prospettiva, le riscritture di Hoffmannsthal, l'autore della maggior parte dei libretti di Richard Strauss, sono fondate su di una utilizzazione complessa di numerosi strati interpretativi: lettura e riletture di Sofocle, ma anche distacco da lui, attraverso uno studio della storia delle idee, ed intervento della griglia della psicanalisi nascente. Antigone, Elettra, fanno sorgere domande simili. Ci sarebbe, nella letteratura stessa, un fondo « che trascende la letteratura », la creazione letteraria interviene così su una materia già formata. Numerose domande vengono in questo modo sollevate. La malleabilità del mito consiste nel fatto che il racconto, qualunque sia la sua organizzazione socio-culturale, dice sempre qualcosa e che il poeta finisce sempre per ritrovarvisi? Dipende dal fatto che il mito è polimorfo, cioè che fornirebbe a se stesso la propria materia e troverebbe in sé i mezzi per sviluppare diverse vie, o versioni, già presenti in lui in modo virtuale? E' forse esterna al mito e deriva da un atto creatore, che lavorerebbe attraverso riletture e sovrapposizioni? Si può pensare all'*Edipo* di Pasolini, che non disturba né l'interpretazione antropologica di un Edipo che teme di essere uno schiavo nell'antichità, né la lettura freudiana e che sovrappone strati storici (l'antichità, l'Italia fascista) per creare un significato nuovo.

Da qualche anno, i lavori di numerosi antropologi hanno smontato queste ipotesi e semplificato la problematica. Per Florence Dupont, il mito è un modo di dire, un'invenzione moderna. I « miti » greci in senso proprio non sono mai esistiti. È vero che il termine greco *mythos* non corrisponde alla nozione moderna di mito. L'espressione « mito di Edipo » ha un senso solo per noi moderni. Si tratta di un condensato di interpretazioni del racconto il cui riferimento resta la tragedia di Sofocle. L'idea di un mito come « forma di pensiero arcaico » sviluppata da Claude Lévi-Strauss e Jean-Pierre Vernant diviene un'invenzione che ha luogo in due tempi:

- Nell'Ottocento, il *Volkgeist*, nozione tedesca di « spirito del popolo », creata in un'epoca di slancio delle nazionalità, si fonda sull'idea che l'elemento caratteristico di una nazione risiede nelle antiche leggende legate alla memoria dello spirito di un popolo: questa nozione fonda, per esempio, le opere di Wagner.

⁶ «Le problème du mythe: de quoi est-il fait ?» in P. SCHNYDER (éd.), *Métamorphoses du mythe. Réécritures anciennes et modernes des mythes antiques*, Orizons, L'Harmattan, 2008, p. 11-22.

⁷ Cf. J. BOLLACK, *La mort d'Antigone, la tragédie de Créon*, Paris, PUF, 1999.

⁸ Cf. B. DEFORGE, « Oedipe eschyléen », *Kentron*, vol. 15, 2, 1999, p. 25-33. L'autore si propone di ricostruire il trattamento del mito nella tetralogia di Eschilo del 467 a. C. (*Laio-Edipo-I sette a Tebe, La Sfinge*). Ricorda la maledizione lanciata contro Laio che, dopo aver cresciuto Crisippo, figlio di Pelope, subisce le maledizioni di Pelope che, per decreto di Zeus, sono diventate un divieto di generare. La colpa iniziale è dunque quella di Laio che dopo aver amato Crisippo, ha trasgredito al divieto di generare. Il motivo non è ripreso dai successori di Eschilo, quest'ultimo è quindi il solo a risalire alle cause iniziali.

- Nel Novecento i mitologi e gli antropologi ne fanno oggetto di letture simboliche ed allegoriche, che cercano di individuarne il significato universale, proponendo di interpretare i miti all'interno della cultura in cui sono enunciati.

Se ci si interroga sul modo in cui gli antichi stessi hanno pensato le loro favole o leggende, ed è quanto vorrei proporre nelle pagine seguenti, appare chiaro che non le hanno pensate come miti nel senso che oggi diamo a questo termine, cioè come un « sistema » di pensiero dove sarebbe sepolto, per essere scoperto, un tesoro identitario. L'antropologia ritorna oggi sull'idea che le società tradizionali sarebbero prive di pensiero evolutivo: perché mai avrebbero dovuto affidare un sapere immutabile a dei racconti portatori di un sapere ancestrale?

Per i mitografi antichi il mito non è una forma di pensiero o di saggezza e la mitologia diviene tale solo attraverso il lavoro dei mitografi che riuniscono ed ordinano i racconti. I diversi lavori che Claude Calame ha dedicato al *mythos*⁹ invitano a rinunciare alla ricerca di strutture mitiche per attaccarsi piuttosto ai generi discorsivi ed alle situazioni enunciative che i miti mettono in evidenza. Bisognerebbe secondo lui tradurre *mythos* con « mise en récit » (era già l'espressione del filosofo Paul Ricœur), che si può tradurre anche con *Storytelling*. *Mythos* e *logos*, spesso compresi come l'opposizione del discorso irrazionale e del discorso razionale, sono forse soltanto due modalità diverse ma non opposte di espressione, l'una è il discorso, l'altra la narrazione. *Logos* sarebbe un « discorso continuato » e *mythos* una « storia ». Ci sarebbero così solo modalità narrative ed un piacere del racconto e noi dovremmo abbandonare la nozione di ricerca del « senso » dei miti.

Forme antiche di malleabilità

Claude Calame ha messo in luce la nozione di malleabilità dei miti e mostra la loro capacità di servire alle giustificazioni geo-politiche di un ordine stabilito. L'impresa di Ercole, per esempio, figura spesso come « origine mitica » di numerose fondazioni di città. Il mito si è adattato alle strategie politiche degli uomini e delle società. Ma non è mia intenzione riprendere qui queste strategie. Se la nozione di plasticità comporta senza alcun dubbio una forma di malleabilità, essa esiste tuttavia soltanto come prodotto di una serie di principi uniti alla riscrittura del mito e tacitamente ammessi.

Un principio paradossale innanzitutto, secondo il quale non esiste versione garantita o stabile del mito. La sua narrazione è sempre diversa e sempre variabile. Senza dubbio non c'è un mito di Edipo, ma dei miti di Edipo. L'immagine comune che noi costruiamo del personaggio è quella dell'uomo che si mutila rendendosi cieco. Questa mutilazione era tuttavia l'oggetto di diverse versioni antiche nelle quali Edipo non era sempre l'autore dell'atto¹⁰. C'è per Edipo, come per altri personaggi della mitologia un tratto permanente suscettibile di caratterizzarlo immediatamente, senza errore? Mentre possono esistere tante versioni diverse di uno stesso mito, l'enunciato stesso della leggenda e soprattutto il nome del personaggio ci « dicono qualcosa » senz'altro suscitano delle immagini. La non stabilità del mito non impedisce di riconoscerlo.

Un secondo principio impone una distinzione tra mito e mitologia. Una mitologia esiste soltanto come un tutto coerente, con le sue genealogie, i suoi viaggi, la sua geografia, i suoi morti ed i suoi vivi. Non tratterò qui del dibattito sull'esistenza effettiva o no del « mito »

⁹ Cf. C. Calame (éd.), *Métamorphoses du mythe en Grèce antique* (coll. Religions en perspective 4) Genève, Labor et Fides, 1988; C. Calame, *Mythe et histoire dans l'Antiquité grecque. La création symbolique d'une colonie*, Paris, Les Belles Lettres, 2011² [1996].

¹⁰ In quanto lettore contemporaneo di diverse versioni del mito di Edipo, J.SCHERER, *Dramaturgies d'Edipe*, Paris, PUF, 1987, analizza le allusioni politiche e narrative delle diverse interpretazioni dell'accecamento: secondo frammenti conservati, certi tragici, come Euripide facevano accecare Edipo dai soldati.

nell'Antichità. Il mito è indipendente da una « mitologia », poiché quest'ultima consiste nell'introdurre una concatenazione di causalità, come ha mostrato il filosofo Heinz Wissmann¹¹: la mitologia come insieme organizzato, portatore di un senso, è solo un effimero tentativo, culturalmente marcato e trascurabile. La *Teogonia* di Esiodo ne ha costruita una, ma la *Biblioteca* di Apollodoro, che data sicuramente dal terzo secolo dopo Cristo, ne proponeva un'altra che metteva insieme pezzo dopo pezzo i miti antichi per ordinarli come in una impresa di giustificazione geo-politica di grande portata¹². Un poeta tragico o comico, non si riferiva ad una mitologia fissa: la ricostruiva, la ricreava, in funzione della tragedia che intendeva comporre. L'autore drammatico non aveva « riferimenti » ma soltanto predecessori con i quali dialogava. Euripide ha inventato l'episodio dell'uccisione dei figli nell'epopea di Medea la maga. Le tragedie di Accio a Roma si presentavano, al contrario, come un tentativo originale de « affresco » pergameno, in cui le narrazioni potevano essere poste una accanto all'altra, all'opposto dei metodi di composizione dei tragici greci che potevano far risuscitare Giocasta dopo averla uccisa in una tragedia cronologicamente anteriore.

La storia intellettuale dell'impero greco-romano testimonia numerosi tentativi di conservazione di un patrimonio mitologico che gli intellettuali desideravano ordinare e chiarire. Queste imprese, esterne alla narrazione stessa, ci ricordano che non esiste un Libro della mitologia, poiché quest'ultima resta sempre aperta alle ricomposizioni.

Esiste su questo punto una differenza importante con i racconti dell'Antico testamento, dei quali ci è stata trasmessa una forma fissa ed ordinata (anche se le interpretazioni divergono.) Paul Veyne suggerendo che si prova piacere a leggere la mitologia come si può trovarlo a leggere la Bibbia, ricorda che i miscredenti del Duecento chiamavano la Bibbia la « favola biblica »mostrando così, secondo lui, di aver compreso il rapporto con la mitologia¹³. Con la differenza che non gli è certamente sfuggita, che il testo biblico offre versioni rese stabili e redatte, cioè è già un testo letterario. È interessante che questo convegno non si limiti alle riscritture dei testi pagani antichi, ma tratti anche leggende o personaggi biblici: la nozione stessa di riscrittura è così oggetto di indagine in due contesti diversi.

Tuttavia, dall'Antichità ogni racconto mitico era immediatamente concepito sia come riscrittura che come « riferimento a ». Nessun racconto potrebbe essere definito scrittura originaria e prima. Numerose opere vantano lo status del racconto mitico. Ho scelto di sviluppare alcuni aspetti di questo gioco nella tragedia latina (l'opera tragica del filosofo Seneca) e nella parodia comica, cioè la commedia, la farsa e l'iconografia.

L'opera tragica di Seneca: riscrittura filosofica e metateatrale.

Da quando sono state studiate secondo il loro valore intrinseco, lungi dai giudizi estetici e morali del Novecento, le sue nove tragedie illuminano il lettore moderno su questo fenomeno di presa di distanza dai miti come patrimonio che permetta un discorso comune pour rimanendo oggetto di critica e di derisione. Per ogni tragedia composta Seneca aveva una conoscenza perfetta dei testi tragici greci che padroneggiava assai bene. Seneca ereditava una lunga tradizione di riscritture greche e latine, e ciò significa per noi che il lettore dei suoi testi teatrali, per il suo eventuale pubblico, queste leggende erano familiari, e ciò ancor di più, perché una grande tradizione di rappresentazioni drammatiche di mimi danzati e mimati, molto popolare, era comparsa da quasi un mezzo secolo. La rappresentazione scenica dei miti era l'oggetto di un interesse straordinario. Facevano parte di una cultura popolare, non riservata a élite. Pour rispettando le norme di una *mimesis* letteraria, Seneca ha integrato i miti

¹¹ Cf. *Philosophie Magazine*, Hors-série n° 19, p. 13.

¹² Cf. J.C. CARRIERE, *La Bibliothèque d'Apollodore* traduite, annotée et commentée, *Annales littéraires de l'Université de Besançon*, 443, 1991: 7-23.

¹³ *Philosophie Magazine*, Hors-série n° 19, été 2013.

come elementi del patrimonio, chiaramente esibiti come tali, trattando così il mito ad un tempo come lo strumento e la materia della riscrittura. Una di queste vie d'esplorazione è il trattamento meta-drammatico del personaggio e della sua storia, generalmente considerato come specifico della commedia. Gli esempi più interessanti sono *Medea* ed *Edipo*.

Alessandro Schiesaro¹⁴ scopre un trattamento di questo tipo in *Medea*, costruita sia come personaggio che come lettrice di opere anteriori di cui è stata l'eroina. Il critico ricorda la nota umoristica di Wilamowitz secondo il quale *Medea* aveva letto la tragedia che Euripide aveva composto su di lei. Così si illumina, di una nuova luce, il grido della donna che ha appena deciso di abbandonarsi alla violenza uccidendo i propri figli: *Medea nunc sum* « ora sono *Medea* » (v. 910). Piuttosto che: « ho ben interpretato il mio ruolo », essa si impegna letteralmente e scenicamente nell'atto mitico conosciuto da tutti e davanti a tutti. Ponendo il mito a distanza, in qualche modo nel vaso comune, essa lo re-interpreta senza mai lasciare il filo del commento sulla storia da compiere.

In *Edipo*, il fenomeno appare ancor più ricco e più variato. I personaggi di Seneca si riferiscono ai loro « modelli », che sono abbastanza chiaramente quelli di Sofocle. L'arrivo atteso dell'indovino Tiresia è annunciato da Creonte che afferma che l'indovino arriva: « *In tempore ipso* » e « *sorte Phoebæ excitus* », « proprio al momento giusto », e « chiamato dall'oracolo di Febo », rinviando così ad un'attesa dello spettatore e non a quella dei personaggi presenti sulla scena, che non hanno evocato questo arrivo. Questa didascalìa può essere letta come un riferimento metadrammatico che ha questo significato: « nella tragedia, è ora che debba entrare Tiresia, e giustamente eccolo ». La morte di Giocasta conferma questo punto di vista. Prima di suicidarsi, essa enumera le parti del corpo che potrebbe colpire. L'enumerazione, drammaticamente efficace, può ugualmente essere letta come una serie di riferimenti alle « maniere tragiche » di morire per una donna e, difatti, come una rilettura da parte del personaggio, di tutte le possibilità che si offrono in funzione di un « già visto – già detto ». Nelle *Fenicie* di Euripide, è al collo che essa colpiva, il punto della massima fragilità. In Seneca, Giocasta interroga ciò che già era una rilettura per trovare un'altra via: attraverso la scelta della mia morte, quale modello letterario sceglierò? Tra i modelli tragici greci e la lettura seneciana, c'è l'evocazione epica delle *Metamorfosi* di Ovidio¹⁵: Polissenna chiede di essere sacrificata con un colpo « alla gola o al petto », « *iugulo uel pectore* ». Per morire, il corpo di Giocasta diviene un condensato di letteratura. Un corpo di carta che si agita e sanguina. Il personaggio reca in sé, esibisce agli occhi del lettore-spettatore i corpi delle eroine greche e romane che l'hanno preceduta. E non è per nulla un tratto umoristico: Seneca crea dei personaggi il cui parlare tradisce una conoscenza condivisa con il pubblico, di testi dei quali essi sono già stati gli eroi. Il procedimento è rivelato immediatamente: fin dal prologo, Edipo personaggio tragico tiene un discorso su Edipo eroe mitologico, oggetto di scritture e riscritture anteriori. Contraddicendo Jean-Pierre Vernant, egli si riconosce e si proclama colpevole fin dall'inizio: « in mezzo al mio popolo che giace a mucchi, io sono in piedi, la vita salva, è chiaro che Febo accusa me. Per dei crimini così grandi, potevi aspettarti di ricevere un reame salubre? Sono io che ho reso l'aria appestata¹⁶ ». Ugualmente, egli concentrerà il suo lavoro di personaggio sulle modalità di espressione dell'indicibile, che divengono il vero soggetto dell'opera.

La costruzione d'immagini: riscrittura, ri-figurazione ed irriverenza.

¹⁴ « Passion Reason and Knowledge in Seneca's Tragedies » in S.M. BRAUD and Ch. GILL (éd.), *The Passions in Roman Thought and Literature*, Cambridge, 1997, p. 89-111.

¹⁵ *Métamorphoses* XIII, v. 458-459.

¹⁶ Sénèque, *Œdipe*, v. 29 sqq.

Questi procedimenti di riscrittura tragica non sono affatto lontani da processi ben più antichi, quelli della riscrittura comica, che concerne una gran parte della mitologia antica, attraverso le parodie di Ulisse, di Prometeo, di Edipo, di Ercole, di Antigone, soggetti favoriti di rappresentazioni burlesche. Più che di parodie, di figurazioni irriverenti, queste riscritture ci offrono materia di riflessione sulla percezione del « patrimonio » mitologico dell'antichità. Come il trattamento tragico seneciano, esse ci informano infatti sull'importanza e la natura dello scarto che gli autori comici, ma anche i pittori di vasi, hanno desiderato rivelare tra il mito e la ricezione che essi ne propongono.

I testi parodici e comici (ilaro-tragedie di Rintone, mimi di Sofrone, commedie parodiche di Epicarmo¹⁷ dei secoli V e IV a. C in Sicilia) ci sono giunte solo sotto forma di frammenti. Epicarmo ha composto, in forma parodia, parecchi Ercole, ha messo in scena Ulisse, Prometeo, una Sfinge, un Filoctete comici. Rintone, quanto a lui, ha preso come soggetti Anfitrione, Ifigenia in Tauride, Oreste, Telefo, Ippolito, comici. Il carattere estremamente frammentario delle commedie o farse delle quali talvolta conosciamo solo il titolo e qualche raro verso induce a ricorrere, in parallelo, all'iconografia che presenta scene teatrali comiche sugli stessi temi, alla stessa epoca e nelle stesse aree geografiche. In ogni caso, bisogna interrogare lo scarto per cogliere le permanenze del mito, se ve ne sono.

Le parodie hanno senso solo su di un fondo di integrazione del mito ad un immaginario collettivo intorno ai « personaggi » mitologici. Non si tratta dunque del significato di cui il mito sarebbe portatore, né della visione del mondo che rivela, ciò che rende queste parodie immediatamente comprensibili è l'immagine che esse trasmettono, i segni che portano. Alcuni tratti ricorrenti le caratterizzano, tra cui :

- l'identificazione immediata e frequente della storia con una sola immagine, un solo fatto, una sola posizione. Si tratta spesso dell'immagine o dell'avvenimento marcante, quello ripreso più spesso. In questo senso, l'iconografia antica, quella dei vasi, degli affreschi, permette di cogliere « l'istante » che porta in sé l'insieme di una leggenda, senza tuttavia impedirne le varianti.

- il burlesco: dei ed eroi sono degradati al rango di uomini e donne portatori dei difetti dell'umanità contemporanea. La rappresentazione comporta così un aspetto sociale e si presenta come una combinazione del mitologico (epico o tragico) e dell'umano.

I racconti mitologici funzionano perlopiù come giochi di allusione, di inversione o di opposizione rispetto ad una immagine o una scena di riferimento creata e trasmessa da un immaginario collettivo. Il sistema comico non è affatto distante dal sistema tragico, ma i suoi modi di funzionamento, spesso esibiti, sono più visibili. L'iconografia fornisce degli esempi molto vari di scarti così costruiti, che ci testimoniano una permanenza nell'immaginario.

Mi sforzerò di rivelare, nelle linee che seguono, alcune modalità di costruzione degli scarti da parte dell'iconografia che provano verosimilmente degli scarti presenti ugualmente nei testi o sulla scena comica greco-romana. Questi scarti ci interessano per la loro radicalità e per i loro eccessi: ci trasportano talvolta lontanissimo, all'opposto del significato tradizionale dei miti che interrogano ricordando questo fatto fondamentale: i miti sono finzioni che non imprigionano né la libertà di interpretazione, né la libertà di creazione.

La modalità più originale e manifestatamente la meno diffusa consiste nell'inversione dei dati del mito, che implica, nella rappresentazione, un'inversione di ruoli e di generi. L'esempio più caratteristico è il ratto di Cassandra alla fine della guerra di Troia. La scena di Cassandra inseguita da Aiace e che cerca protezione presso il palladio, la statua di Atena, ci è stata trasmessa da numerosi racconti, quelli dei poeti epici, dei mitografi e senza dubbio anche

¹⁷ Epicarmo era un autore siciliano di commedie parodiche dell'inizio V secolo prima di Cristo, Sofrone un autore siciliano di mimi (farse) contemporaneo di Euripide nel V secolo prima di Cristo, Rintone un autore di ilarotragedie (fine del IV secolo prima di Cristo). Essi hanno orientato la scrittura dei miti nel senso di una apertura ai caratteri e ai tipi (il parassita, il soldato...). Epicarmo parodiava ad un tempo l'epopea e la tragedia ;

dai racconti dei messaggeri di tragedia, oggi perduti, di cui ci dà testimonianza, ad esempio, un racconto delle *Troiane* di Seneca. Essa è ugualmente rappresentata nell'iconografia (per esempio su un vaso campano del 330 a. C.¹⁸), ma l'evento non è mai oggetto di una rappresentazione diretta sulla scena nelle tragedie conservate. Un vaso di Paestum del 340 a. C.¹⁹ inverte i ruoli rappresentando il ratto di Aiace da parte di Cassandra. La situazione tragica che risultava da una violenza fatta ad una donna in tempo di guerra, ma rappresentata senza riferimento al teatro, prende un senso comico e teatrale quando la violenza è esercitata dalla donna (sul vaso comico i personaggi portano delle maschere). È uno dei temi favoriti della Commedia, dopo Aristofane, l'inversione comica dei ruoli nel campo della politica o della guerra. In questo caso, l'inversione soddisfa l'immaginario, rappresentando una impossibile e fantasmatica rivincita, che cancella l'orrore tragico della stessa scena rappresentata seriamente su altri vasi. In una scena tragica, l'evento del ratto non è rappresentabile: lo diviene su una scena comica, che mette a distanza la violenza. La rappresentazione comica si nutre di ciò che la tragedia non può mostrare.

Un secondo procedimento di scarto consiste nell'esibire i modi e le convenzioni del gioco drammatico. Così, il momento del mito di Antigone in cui l'eroina colpevole è condotta da due guardie davanti al re Creonte è trasmesso sia da un testo tragico, quello di Sofocle che da una iconografia seria che sembra rinviare al testo di Sofocle: un vaso del 370 a. C., attualmente conservato al British Museum, mostra un'Antigone seminuda, a testa bassa, accompagnata davanti a Creonte da due guardie che la circondano²⁰. Un vaso dell'Italia del Sud, di Sant'Agata, datato ugualmente del 370²¹, ne rappresenta la visione burlesca e comica. Antigone, al centro, interpretata da un uomo come era la regola nell'Antichità, è trascinata da una guardia davanti a Creonte, conformemente alla versione canonica sofoclea. Ma « Antigone » porta sotto la tunica l'attributo drammatico della virilità, un fallo posticcio visibile in trasparenza, e l'attore tiene in mano la maschera femminile di Antigone che ha tolto dal proprio viso, anch'esso già mascherato²². Una maggiore profondità è così offerta alla lettura poiché alla storia di Antigone si sovrappone quella di un attore che interpreta Antigone ed inoltre l'allusione alle convenzioni del gioco comico. Non è più, in questo caso, l'inversione dei dati, ma l'esibizione delle convenzioni drammatiche che annulla l'effetto tragico della scena.

Un terzo procedimento, senza dubbio il più frequente, consiste nel fare appello alla derisione e al burlesco. L'autore dell'immagine o del testo introduce nel mito un elemento che impedisce ogni eroizzazione del personaggio. Il mito di Prometeo, eroe al servizio dell'umanità, è stato l'oggetto di numerosi trattamenti derisori. Il momento che generalmente, nelle versioni serie (quelle di Eschilo), permette di riconoscere l'eroe è la sua rappresentazione come vittima incatenata o abbandonata all'aquila che gli divora il fegato. Nell'iconografia seria, certe immagini sembrano fare riferimento al Prometeo trasmessoci da Eschilo²³. I frammenti letterari conservati sembrano provare che fin dal quarto secolo, il mito di Prometeo è stato oggetto di interpretazioni teatrali parodiche e comiche. La rappresentazione del personaggio su un vaso apulo del quarto secolo a. C. gioca

¹⁸ British Museum F 209. Cf. O. TAPLIN, *Comic Angels, Oxford, 1993*, fig. 17.113.

¹⁹ Rome, Villa Giulia 50279. Cf. O. TAPLIN, *op. cit.* fig. 17.17.

²⁰ British Museum F 175. Cf. O. TAPLIN, *op. cit.* fig. 21.116.

²¹ S. Agata dei Goti I (ancienne Coll. Rainone). Cf. O. TAPLIN, *op. cit.* fig. 21.22.

²² Forse, al contrario, egli si appresta a mettere la maschera che tiene in mano sopra la maschera che ha sul viso, e questo imporrà la necessità di rasarsi o di farsi rasare, come suggerisce O. TAPLIN in un suo commento di questo vaso (*op. cit.* p. 84). L'eroe, a braccia aperte, è circondato da una ghirlanda in forma di arco. Ai suoi piedi è rappresentata l'aquila in volo.

²³ Per Prometeo liberato, esiste un cratere apulo del 350-325 a. C. Berlin Staatliche Museen, 1969.9. Cf. O. TAPLIN, *op. cit.* fig. 4.107 ed il suo commento p. 25, che vi legge un chiaro riferimento al *Prometeo liberato* di Eschilo.

sull'immagine dell'eroe senza far variare la versione ma soltanto l'apparenza dei personaggi. Il vaso rappresenta un Prometeo scarnificato ed incatenato (a braccia aperte), che guarda indispettito un miserabile corvo che gli sta di fronte²⁴. L'aquila trasformata in corvo senza gloria introduce un burlesco significativo perché si integra alla serie di re-interpretazioni quali l'opposizione di Prometeo e Zeus, o l'intervento dell'alterità in un Uno, che senza l'iniziativa dell'eroe rischierebbe di restare intangibile. La vendetta di Zeus prende un aspetto altrettanto derisorio quanto quello di Prometeo anti-eroico raffigurato sulla sua roccia.

L'ambivalenza fa ugualmente parte delle modalità di sovversione del mito nella letteratura drammatica come nell'iconografia. Innumerevoli sono infatti le rappresentazioni di un Ercole serio ed eroico mentre compie le sue multiple fatiche. Numerose sono anche le rappresentazioni parodiche e francamente comiche di un Ercole (sia ubriaco al banchetto, sia col mondo sulle spalle al posto di Atlante) che si fa rubare la clava e la faretra²⁵. Ma l'immagine parodica dell'eroe ingordo e bevitore, personaggio grottesco ed oggetto di scherzi, si carica di ambiguità in un certo numero di rappresentazioni. Euripide ha tardivamente introdotto Ercole nel mito tragico di Alceste. Il personaggio apporta, con la sua ubriachezza, un tocco comico ma non parodico in seno alla tragedia. Euripide ha rielaborato la tradizione attraverso l'innesto di modalità note di rappresentazione del personaggio, su un tono tragicomico. L'iconografia fornisce un altro esempio di ambiguità, ben più antico, a proposito dell'episodio dell'idra di Lerna, che Ercole tenta di uccidere con il suo compagno Iolao su di una idria del 515 a. C.²⁶. L'immagine incuriosisce particolarmente perché non comporta né deformazione fisica dell'eroe, né modificazione dei dati del mito. Solo alcuni elementi discreti di distorsione sono introdotti nella rappresentazione, e gli conferiscono una forma di ambiguità. Ercole, a destra, tenta con la sua clava di colpire le teste dell'idra, di cui una si è già comicamente afflosciata. A sinistra, Iolao tenta di troncare un'altra testa con una roncola. Ercole è visibilmente in cattiva posizione. L'elemento umoristico viene da un procedimento che noi ritroviamo nei moderni fumetti: in basso e a destra dell'immagine un granchio punge il piede di Ercole mentre egli compie la sua fatica. Una rappresentazione ingrandita di questo granchio lo rivela rivolto verso il pubblico (quello del vaso, ma anche quello della narrazione rappresentata del mito), mentre apre una specie di bocca che dà l'impressione di un largo riso. C'è un aspetto affascinante in questo ammiccamento. Si tratta veramente di un semplice ammiccamento, o lo scoppio di riso del granchio che stuzzica l'eroe senza rispetto per il suo coraggio o per la sua virtù suggerisce che c'è scherzo in tutte queste storie. E non è proprio così?

²⁴ Cratere apulo del 360-350 a. C. Malibu, Musée Paul Getty 82.AE.15. Cf. D. WALSH, *Distorted Ideals in Greek Vase-Painting: the World of Mythological Burlesque*, Cambridge U.P., New York, 2009, fig.35a-b, p. 126.

²⁵ Cf. D.WALSH, *op. cit.* p. 228-235. L'autore studia le modalità di deformazione parodica nell'iconografia del personaggio di Ercole.

²⁶ Idria a figure nere del 515 a. C. Malibu, Musée Paul Getty, 83.AE.346. Cf. D.WALSH, *op. cit.* fig. 54a-b, p. 169.