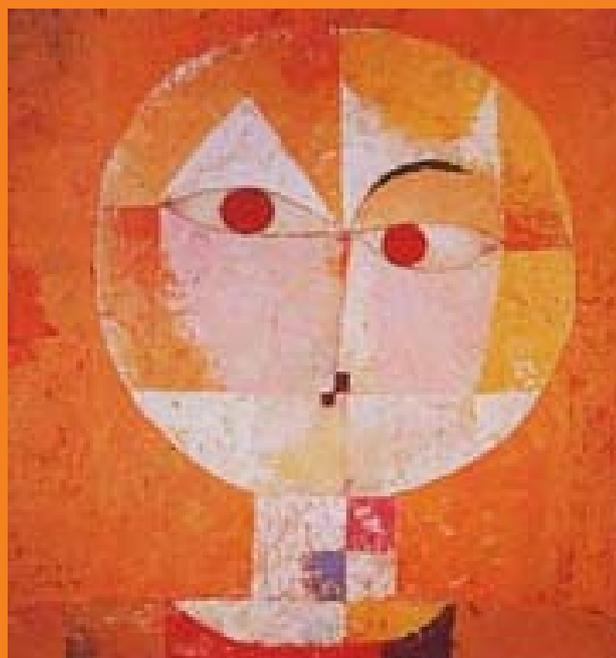


# Senecio

a cura di Emilio Piccolo e Letizia Lanza



**Vico Acitillo 124 - Poetry Wave**

**Vico Acitillo 124 - Poetry Wave**

[www.vicoacitillo.it](http://www.vicoacitillo.it)  
[mc7980@mlink.it](mailto:mc7980@mlink.it)

*Napoli, 2007*

La manipolazione e/o la riproduzione (totale o parziale)  
e/o la diffusione telematica di quest'opera  
sono consentite a singoli o comunque a soggetti non costituiti come imprese  
di carattere editoriale, cinematografico o radio-televisivo.

## L'*Eracle* di Euripide a Siracusa

di Maria Grazia Caenaro

Per il XLIII ciclo di rappresentazioni classiche nel teatro greco di Siracusa (10 maggio-24 giugno 2007) l'Istituto Nazionale del Dramma Antico ha messo in scena – privilegiando anche quest'anno, come nelle più recenti edizioni, il criterio dell'unità tematica – due tragedie che ruotano intorno al personaggio dell'eroe per antonomasia, Eracle, campione di forza e di generoso altruismo ma anche simbolo della fragilità umana e dell'oscura rete in cui gli dei (o il destino, o il caso) sorprendono i mortali: *Trachinie* di Sofocle e *Eracle* di Euripide.

La seconda proposta è apparsa particolarmente interessante, tanto più che questa tragedia euripidea non è delle più note al vasto pubblico e sulle scene di Siracusa era stata presentata soltanto un'altra volta (assieme all'*Andromaca*, nel 1964), nel cinquantenario della fondazione del Festival di Siracusa; inoltre nel cartellone delle grandi compagnie teatrali – secondo Albin – compare raramente per ragioni tecniche, non offrendo spazio adeguato per l'esibizione prepotente di un grande attore a meno che non sostenga più parti, come del resto accadeva nella pratica teatrale antica (e come si è fatto in un allestimento recente della tragedia a Vicenza, in cui Franco Branciaroli interpretava tre personaggi – Eracle, Lico, il messo – che non si incontrano mai sulla scena). Ma è una tragedia anche poco indagata criticamente, se si considera che dopo il poderoso studio di Wilamowitz non è stata più oggetto di un'analisi completa e approfondita. Eppure, scelta dai curatori della rassegna benché opera considerata minore (come del resto le *Trachinie*) per rinnovare il repertorio, l'*Eracle* offre un ottimo esempio della complessa drammaturgia euripidea e affascina per la ricchezza della problematica e per le riflessioni sulla categoria del tragico che ancora sollecita.

Per la messa in scena siracusana Giulio Guidorizzi ha approntato una nuova traduzione (in prosa, ad eccezione delle parti corali) che evita generalmente l'appiattimento su toni eccessivamente dimessi e colloquiali così come l'enfasi magniloquente in passaggi che nel testo greco sono improntati a ricercatezza retorica. In una nota critica premessa alla traduzione lo studioso offre alcune efficaci linee di lettura del testo illustrando dal punto di vista antropologico il carattere di 'eroe culturale' di Eracle che, al limite tra mondo selvaggio e civiltà, fonda le regole del vivere umano (gare atletiche, culti, pratiche iniziatiche, viaggi sicuri per terra e per mare) ma resta al margine della dimensione collettiva della città, in cui la sua solitaria eccellenza non si integra. Guidorizzi ha operato non solo

da accorto filologo, ma con sicura conoscenza dei meccanismi teatrali (è infatti Direttore del Centro Studi per il teatro Classico e docente di Teatro e Drammaturgia dell'Antichità all'Università di Torino) lavorando in stretta collaborazione con il regista Luca Di Fusco, apprezzato direttore del Teatro Stabile del Veneto e del Teatro Olimpico di Vicenza per cui ha messo in scena numerosi spettacoli classici.

Per questo allestimento il regista, rinunciando a qualunque intrusione o mescolanza di moderno e antico, ha voluto per attori e coro costumi senza specifica connotazione temporale, generalmente spogli e dimessi (accentuati nei volumi solo per il nuovo "padrone della città") ma soprattutto cupi, uniformi nell'evocare un'atmosfera di oppressione e di morte; il colore nero, con la sua forte valenza simbolica, prende risalto anche dal contrasto con i sobri elementi scenici rivestiti di ottone e di rame che si accendono dei barbagli del sole al tramonto: le strutture progettate da Duilio Cambellotti per la rappresentazione delle *Trachinie* nel 1933, riprese per questa edizione della tragedia sofoclea, sono infatti funzionali anche all'*Eracle* nella loro geometrica essenzialità alludendo, con le superfici del tutto prive di aperture, al muro di ostilità e indifferenza di Tebe per il dramma umano che si consuma prima fuori della reggia, poi al suo interno. Scene (di Antonio Fiorentino) e costumi (di Maurizio Millenotti), come musiche e coreografie (Antonio di Pofi e Alessandra Panzavolta), sono ben rispondenti alle linee di lettura scelte dal regista.

Lo spettacolo è scandito con buon ritmo nei nuclei drammatici essenziali collegati secondo una linea di continuità che nella serrata progressione scenica supera una delle supposte ragioni di debolezza dell'opera, la composizione a dittico. L'apertura della tragedia è dominata dalla bella figura del vecchio Anfitrione (un efficace Ugo Pagliani) che già dal prologo, non piattamente informativo ma denso di elementi drammatici, comunica alcuni segni dell'innovativa lettura euripidea del mito: Eracle ha accettato dal tiranno Euristeo il compito di purificare la terra dai mostri come prezzo per ottenere ad Anfitrione, che lo ha allevato come fosse il suo vero padre, il ritorno alla nativa Argo da dove era stato bandito per un omicidio involontario; il tema della paternità umana, che si esprime nella cura generosa della prole e nella reciprocità d'affetto, prende risalto già nelle prime battute della tragedia e culmina in reiterate accuse a Zeus, «privo di senno o ignaro di giustizia» che non si è mai curato del figlio generato seducendo con l'inganno Alcmena, la sposa di un altro, e che perfino ora, nell'estremo pericolo, abbandona la sua discendenza. Le motivazioni tradizionali delle fatiche («reso folle dal pungolo di Era o forse seguendo il proprio destino») sono accennate solo come dubbi suggeriti al vecchio dall'inutile attesa del figlio in una situazione che improvvisamente precipita: dall'ultima fatica impostagli da Euristeo – la discesa

nell'Ade per catturare Cerbero, il mostro guardiano degli Inferi – Eracle infatti non è ritornato e durante la sua assenza, nella città lacerata dalla guerra civile, il tiranno Lico ha ucciso il legittimo sovrano Creonte usurpandone il trono e cacciando dalla reggia sua figlia Megara, sposa di Eracle, con i bambini nati dall'eroe, e ora vuole eliminarli per proteggere il potere conquistato con la violenza; espulsi dalla loro casa, privati della possibilità di cercare rifugio in una città amica, Megara e i tre bambini abbracciano supplici l'altare di Zeus che domina lo spazio antistante la reggia, sapendo di non poter ricevere soccorso dal vecchio debole e oltraggiato cui Eracle ha affidato la protezione della sua famiglia, né dai suoi antichi compagni d'arme, ombre soltanto dei fieri combattenti d'un tempo. I coreuti, avvolti in neri mantelli e incappucciati, portano sul volto maschere di lattice che uniformano le loro fattezze a quelle di Anfitrione, come in un gioco di specchi che rifrange la debolezza del vecchio padre moltiplicandone l'impotenza. In questa totale condizione di *amechania* che stride con le imprese leggendarie di Eracle evocate dal coro, Anfitrione si aggrappa tenacemente all'attesa di un improvviso mutamento, mentre la giovane Megara (una misurata Giovanna Di Rauso) evoca con struggente nostalgia l'assente, sposo e padre affettuoso, ma non spera più nel suo ritorno e di fronte alla minaccia di essere arsa viva da Lico con le sue creature è pronta ad affrontare per amore del marito una morte onorevole che non ne svilisca la grandezza, lasciandosi sgozzare con i figli.

Proprio la figura dell'eroe assente è oggetto di un aspro *agon* tra il tiranno usurpatore (Massimo Reale) e Anfitrione che prende forma di accusa e difesa di Eracle. La disputa ha una precisa funzione drammaturgica: concentra l'attenzione degli spettatori su un personaggio probabilmente d'invenzione – ma significativamente modellato sull'omonimo tiranno che aveva perseguitato i gemelli fondatori di Tebe, Anfione e Zeto – caratterizzato con tutti i tratti negativi del 'tiranno sulla scena', compresa la schiera di armigeri al suo seguito, vestiti di lucida pelle nera; questo ritratto euripideo del malvagio, in apparenza convenzionale, aveva radice nella tragica esperienza contemporanea di brutali rovesciamenti di regimi democratici e di sanguinose persecuzione degli avversari politici, di cui i fatti di Corcira descritti da Tucidide assurgono a simbolo: secondo identiche logiche di potere Lico dimostra infatti la necessità di sterminare la famiglia di Eracle. Ma lo spietato argomentare del tiranno si concentra soprattutto sulla negazione del valore di Eracle condotta con la tecnica dei 'discorsi demolitori' propria dei sofisti, opponendo il vero coraggio delle schiere oplitiche che combattono con lancia e spada alla viltà dell'arciere che con la sua arma primitiva colpisce da lontano, e infine togliendo ogni alone di gloria alle imprese straordinarie del «vincitore di mostri» attraverso una interpretazione razionalistica della sua leggenda; il dubbio insinuato dalle parole del tiranno sul valore e i meriti di Eracle, contrastato da Anfitrione e dal coro,

ha nell'economia della tragedia la funzione di preparare una ben più terribile distruzione, nei fatti, della statura eroica del protagonista per mano del quale avrà compimento il piano criminale progettato da Lico.

Tutti questi motivi, patetici e retorici, culminano in un colpo di teatro: l'improvviso ritorno dall'Ade di Eracle (l'attore è Sebastiano Lo Monaco). L'eroe emerge come larva dal sottosuolo, levandosi a fatica come da un avello improvvisamente scoperchiato e lotta per divincolarsi da forze misteriose che cercano di trattenerlo negli inferi, fino a ergersi poco a poco in tutta la sua massiccia imponenza fisica, secondo l'iconografia tradizionale; ma non irrompe sulla scena da trionfatore, e, salutato da Megara incredula come un'ombra di sogno o un fantasma, racconta d'essere stato trattenuto a lungo nell'Ade per poter riportare sulla terra, oltre a Cerbero, l'amico Teseo imprigionato laggiù. Una consapevole scelta di regia fa entrare in scena il protagonista, fino a questo momento ossessivamente presente nei pensieri e nei sentimenti di tutti, come un uomo stanco e malato, contaminato dalla morte, attraversato dal dubbio della vanità delle imprese compiute, che resta stordito alla vista della moglie e dei figli in vesti di lutto e interroga ansioso, stentando a riprendere contatto con la realtà. Alla rivelazione dei soprusi di Lico e dei preparativi di morte per i suoi cari, in Eracle scatta immediato l'impulso di abbattere la città ingrata e distruggere tutto, in una reazione dettata dal principio cardine dell'etica arcaica: «fare del bene agli amici, del male ai nemici»; ma il prudente Anfitrione suggerisce al figlio di uccidere invece il tiranno penetrando di nascosto nella reggia, dove attirerà la sua preda «in una rete di lame». Dopo aver suscitato tanta pietà e terrore, la prima parte del dramma è conclusa da una scena dominata dalla tenerezza degli affetti domestici: il tema della paternità, che connotava l'apertura del dramma, si esprime ora in gesti e parole cariche di sentimento che portano al culmine il processo di umanizzazione dell'eroe (o del suo imborghesimento, preludio di rimodellamenti tipici dell'arte ellenistica). «Ciascuno ama i suoi figli» sono le ultime parole di Eracle, e mentre i bambini rientrano nel porto sicuro della loro casa come battelli a rimorchio del padre, aggrappandosi a lui con fiducia e totale abbandono, il coro intona un canto di gioia e proclama la giustizia degli dei: la tempesta è dileguata.

Ma la seconda parte della tragedia, con il capovolgimento della situazione appena conclusa felicemente, è dal punto di vista emotivo la più coinvolgente; da questo momento tutto il dramma converge verso la pazzia di Eracle, annunciata dall'apparizione di due divinità, Iride e Follia, che in un secondo prologo dialogato preannunciano il rovesciamento delle sorti del vincitore (come Atena e Poseidone nelle *Troiane*, cui forse l'*Eracle* è cronologicamente molto vicino), raccontata dal

servo che l'ha vista scatenarsi nell'eroe durante il rito purificatorio dopo l'uccisione di Lico, messa sotto gli occhi degli spettatori nell'esito del raptus omicida: il massacro della famiglia.

Per l'autore antico come per il regista moderno si pone il problema di rendere comprensibile il passaggio dalla dimensione eroica di Eracle, sterminatore di mostri, punitore di tiranni e omicida santissimo per salvare la sua famiglia, a quella di criminale che massakra con furia bestiale i figli appena strappati alla morte. Euripide, invertendo probabilmente per primo la sequenza cronologica tradizionale, non attribuisce infatti a Eracle le dodici fatiche in espiazione del massacro involontario della sua famiglia, ma rappresenta l'eroe sterminatore dei suoi cari a coronamento di una vita tutta spesa per il bene dell'umanità – anche a costo di abbandonare i propri familiari deboli e inermi in una città ostile – proprio quando diventa consapevole che la loro protezione conta più di tante straordinarie imprese. Il poeta vuole indagare il mistero di questa repentina *metabole* e comprendere con gli strumenti offerti dalla scienza laica del suo tempo il fenomeno psichico che determina l'azione assurda; ma salva in apparenza le forme tradizionali di rappresentazione della volontà conservando sulla scena il meccanismo omerico della doppia motivazione, umana e divina.

Così opera anche il regista moderno, apportando poche ma significative modifiche all'impianto convenzionale: Iride e Follia non sono calate dall'alto sulla scena attraverso il *theologheion*, apparendo sul tetto della reggia secondo la tradizionale raffigurazione delle dee che scendono dall'Olimpo tra gli uomini su un aureo cocchio, ma salgono su, come emergendo dagli angoli opposti del palazzo, proiezione di strati psichici profondi in cui si agitano opposte pulsioni: la volontà istintiva di uccidere ancora, che prende forma di ordine inviato da Era, e la resistenza della ragione, quasi monito della coscienza ma rivolto agli dei che vogliono il male, paradossalmente incarnata dalla Follia che a malincuore esegue l'ordine ricevuto (come Efesto nel *Prometeo incatenato*). Le opposte pulsioni – uccidere o salvare i figli – interiorizzate nella *Medea* nel celebre monologo, nell'*Eracle* si materializzano vistosamente in due personaggi divini connotati per scelta del regista in modi sorprendenti: Iride, la messaggera degli dei, lontanissima dall'iconografia tradizionale (arco colorato teso tra cielo e terra) è come incapsulata in una guaina grigiastra con appendici tentacolari, mentre Follia (Lissa, figlia della Notte, è propriamente la rabbia dei lupi) non è raffigurata come mostro anguicrinato ma come giovane donna seducente avvolta in un peplo argenteo che si accende di sprazzi luminosi, come lampi di allucinazioni; il regista interpreta infatti Lissa come la seduzione della morte, la pulsione distruttiva, una libido di cui Eracle è preda dalla nascita, da quando ridendo strozza i serpenti nella culla a quando stermina mostri o intona il canto di vittoria sul tiranno ucciso e ancora fra scoppi di risa massakra i suoi cari. Così, se in Euripide

Lissa penetra nella casa come una cagna rapida e ringhiosa, simile alle Erinni (analogamente le «cagne veloci della follia» aizzano sul Citerone le figlie di Cadmo contro Penteo nelle *Baccanti*), il regista moderno amplifica il ruolo seduttivo della pulsione di morte con un nuovo effetto di diffrazione: Lissa guida la danza di uno stuolo di giovani coreute in vesti luccicanti che mimano vortici e come folate di delirio, lievi come i fantasmi proiezione della mente; i costumi esotici di ispirazione orientale nella loro stridente connotazione straniera sembrano voler alludere all'estraneità dei torbidi pensieri di morte che stravolgono la mente dell'eroe. Questo intermezzo che materializza sulla scena la «danza al suono dei flauti del terrore» della mente sconvolta, annunciata da Lissa, può suscitare nello spettatore qualche perplessità, ma, mentre indirizza all'interpretazione della follia come rottura dell'equilibrio psichico, consente al regista di restituire anche la dimensione della musica e della danza alla tragedia 'spettacolo totale', riproducendo tutte le forme del linguaggio teatrale antico.

Euripide mette in atto tutte le risorse offerte dalla drammaturgia antica per suggerire all'immaginazione degli spettatori quello che sta accadendo dentro la casa: dopo il preannuncio di Iride e Lissa, si odono provenire dall'interno le grida di Anfitrione che cerca invano di fermare la furia omicida del figlio e i lamenti del coro spettatore impotente del massacro, atterrito dallo scuotimento della casa investita come da un furioso vento di tempesta, poi dal repentino passaggio di Atena. Visivamente il crollo della casa scossa dal terremoto (come nelle *Baccanti* quando Dioniso manifesta la sua natura divina) è suggerito dal movimento improvviso di elementi della facciata che si fende percorsa da crepe profonde. Così la prefigurazione dell'evento terribile e l'evento stesso si integrano e si saldano in una sequenza scenica molto articolata che culmina nella progressiva rivelazione dello spazio interno della casa: prima la frattura prodotta dal terremoto nell'edificio scenico lascia intravedere confusamente il *megaron*, poi l'*ekkyklema* ruota portando sotto gli occhi degli spettatori i corpi senza vita dei tre figlioletti e di Megara riversi attorno a Eracle legato a una colonna spezzata, che il regista ha voluto rappresentare disteso al suolo nel sopore seguito all'accesso di follia come cadavere tra i cadaveri, vegliato dal padre Anfitrione che la misteriosa apparizione di Atena ha sottratto all'eccidio scagliando un macigno contro il folle e stordendolo mentre levava l'arma per l'ultimo crimine, come racconta il servo che irrompe sulla scena nel ruolo di *agghelos* a riferire l'uccisione («Sono morti i bambini») perpetrata lontano dagli occhi dello spettatore, secondo la convenzione del teatro greco.

La lunga *rhexis* del servo (Luca Lazzareschi), una delle più straordinarie del teatro antico, collega il massacro a una precisa sintomatologia e fisiologia della pazzia: Eracle uccide i figli non con la

lucidità di Medea o nell'invasamento estatico del rituale bacchico collettivo come Agave, o con la fredda determinazione di Agamennone che sublima il crimine in sacrificio affidando la vittima al sacerdote, ma con la mente misteriosamente sconvolta mentre purifica le mani dal sangue di Lico appena versato. Lo sterminio della famiglia è descritto come una regressione estrema nel mondo selvaggio e primordiale: Eracle colpisce di freccia il primo figlio, massacra brutalmente con la clava il secondo, snida l'ultimo rifugiato dietro la porta sbarrata della stanza più interna come una preda di caccia, trafiggendolo con un solo colpo assieme alla madre; nella sua mente ottenebrata (il buio è il tema dominante della scena) non fa breccia il grido disperato di Megara: « Tu che li hai generati uccidi i tuoi figli? ».

La rappresentazione della follia di Eracle – come quella del delirio di Oreste – rivela la grande capacità artistica di Euripide, già ammirata dagli antichi (come l'autore del *Sublime*), ma anche il suo interesse 'scientifico' per alcune manifestazioni patologiche oggetto d'osservazione, proprio in quegli anni, da parte della medicina ippocratica. 'Pazzia di Eracle' era chiamata dagli antichi una alterazione psichica che colpiva nature eccezionali, provocata – secondo l'indagine medica dello Pseudo Aristotele – dalla bile nera, e già Ippocrate aveva escluso ogni responsabilità divina in un'affezione simile, chiamata empicamente 'morbo sacro' (l'eco di questa interpretazione 'laica' risuona nell'*Oreste*). Il poeta tragico delinea un quadro clinico minuzioso del male di Eracle, i cui sintomi sono in parte riconducibili a quelli dell'attacco epilettico o della crisi maniaco-depressiva (Albini); ma più che indugiare sui segni fisici (improvviso mutismo, stravolgimento delle pupille, bava alla bocca, agitazione psicomotoria seguita da irrigidimento delle membra e da stato comatoso) insiste sulla dinamica della follia come viaggio della mente: Eracle crede d'aver di nuovo lasciato Tebe e d'essere giunto con un lungo viaggio a Micene per completare la sua opera di giustizia con l'uccisione di Euristeo, e questa dislocazione spazio-temporale immaginata nel delirio lo trascina a vedere nei propri figli quelli dell'odiato nemico e nel padre Anfitrione che lo supplica di non ucciderlo il padre del suo persecutore. Il piano della realtà e quello dell'immaginazione si confondono e si scambiano determinando l'errore tragico.

Il dialogo lirico a battute spezzate del coro e il racconto concitato del servo suggeriscono la fulminea durata dell'accesso di follia che ha attraversato il petto di Eracle e si è impadronita della sua mente, come aveva preannunciato Lissa; ma, «cessata la folle danza con la morte», lenta e penosa è la scena del risveglio e del faticoso recupero della ragione da parte dell'omicida assistito e guidato dal padre, come Agave da Cadmo nelle *Baccanti* e come Oreste da Elettra nella tragedia del rimorso. Eracle ha varcato la soglia della follia, come aveva varcato quella di Ade da cui era

ritornato contaminato: e infatti crede di essere sceso una seconda volta agli inferi; deve ora attraversare un'altra soglia, quella del ritorno alla ragione e della presa di coscienza del male compiuto; la scoperta della verità determina ancora una volta la reazione tipica dell'arcaica 'civiltà della vergogna': il rifiuto della vita senza onore, macchiata da una colpa incancellabile. Come l'Aiace sofocleo ritornato alla ragione dopo il delirio iniettato da Atena che gli ha fatto compiere un massacro assurdo si uccide per riaffermare la sua *eugheneia* respingendo da sé l'atto infamante, così Eracle è determinato a uccidersi dopo aver vanificato con crimini orrendi la gloria accumulata attraverso tante prove di valore.

Ma proprio alle soglie della catastrofe il dramma si avvia a una conclusione inattesa per l'arrivo da Atene di Teseo (l'attore Roberto Bisacco) che appare come un *deus ex machina* a portare salvezza; a un intervento divino è affidato spesso nell'ultimo Euripide lo scioglimento positivo (almeno dal punto di vista esterno) della vicenda, ma in una tragedia in cui gli dei tradizionali sono posti spietatamente sotto accusa, la funzione di salvatore è assunta – su un piano tutto umano – da Teseo, accorso con i suoi armati a proteggere la famiglia dell'amico minacciata da Lico in contraccambio per la liberazione dall'Ade. A Eracle che vorrebbe trasformarsi in roccia per diventare insensibile al dolore, Teseo offre la condivisione della sofferenza, la solidarietà umana, l'incitamento a resistere e dare prova della sua *arete* continuando a vivere nell'accettazione della sua sorte piuttosto che cercare la morte in sfida agli dei. La regia evidenzia con segnali efficaci questo intervento risolutore: Teseo irrompe in scena con energia e autorevolezza, a differenza di Eracle nel ritorno dall'Ade, e simile a un lampo di luce che dissipa poco a poco le tenebre – le vesti chiare che indossa, unico personaggio del dramma, e i segni della regalità hanno evidente valenza simbolica – disperde finalmente l'atmosfera di continua angosciosa attesa della morte; giunto troppo tardi per salvare Megara e i figli, offre all'amico – se lo seguirà ad Atene – la purificazione rituale, ospitalità e condivisione di beni materiali e di onori, partecipazione alla libertà e ai doni della democrazia. In Teseo, fondatore della città di Atene e della *politeia* democratica, Euripide raffigura (come nelle *Supplici*) l'eroe dei tempi moderni che incarna la razionalità, la concezione laica della vita, la generosità concreta dell'amicizia, l'imperativo morale di dare soccorso all'uomo lasciato solo dagli dei (che nell'*Oreste* ha un nome: *epikouria*). È insomma espressione dei valori più alti della civiltà. Abbandonando Tebe, fondata e abitata dalla razza mostruosa degli Sparti, come ricorda Anfitrione e come simboleggia il mostro accovacciato sulla torre-palazzo (infatti Tebe rappresenta spesso sulla scena ateniese l'anti-città), l'eroe della forza vincitore dei mostri intraprende un cammino di integrazione nel mondo civile che inizia con la cura della tomba, primo discrimine tra mondo di natura e mondo di cultura: nelle ultime battute del dramma Eracle affida ad Anfitrione la sepoltura

dei figli, promettendogli a sua volta sepoltura in Atene perché lo considera il suo vero padre. In questo finale, ispirato all'ideologia della città, la lettura in chiave antropologica del mito non contrasta con la dimensione politica della tragedia greca ma la sublima.

In una nota critica sulla precedente rappresentazione siracusana dell'*Eracle* Renato Randazzo, interpretando in chiave storica la tragedia (che supponeva rappresentata alla vigilia della pace di Nicia), vedeva nella scena dell'incontro tra i due eroi il fulcro drammatico dell'opera e leggeva nella solidarietà offerta dall'eroe attico all'eroe dorico un auspicio di collaborazione tra Ateniesi e Peloponnesiaci, che avevano contribuito un tempo a salvare la Grecia dall'inferno dei Persiani. Invece nell'attuale allestimento, come naturale conseguenza dell'interiorizzazione della follia, il regista ha dato al dialogo tra i due amici e cugini la funzione terapeutica di una seduta psicoanalitica che rende sopportabile all'omicida involontario il peso della colpa: con le sue parole Teseo aiuta l'amico a liberarsi delle sue ossessioni superstiziose (il timore di propagare il *miasma*, il rancore per gli dei ostili, lo sterile aggrapparsi ai cadaveri degli uccisi, il rifiuto di guardare la luce) e a vincere la pulsione di morte. È una linea interpretativa che inevitabilmente rallenta il ritmo dell'azione scenica e imprime alla recitazione toni sommessi, forse a discapito della teatralità, ma fa emergere le ragioni tutte interiori della scelta di Eracle di continuare a vivere. Alla convinzione di Teseo (la colpa è di Era) e prima ancora di Anfitrione (il massacro è stato opera della mano e dell'arco di Eracle, la causa un dio) l'omicida oppone il rifiuto degli dei insensati, rissosi e crudeli e dei poeti che li rappresentano come tali e l'esigenza di una religiosità nuova, fondata su una concezione della loro essenza e del loro operare nel mondo incompatibile con le opinioni volgari; precorrendo Platone, proprio attraverso Eracle ritornato alla ragione Euripide – il filosofo della scena, razionalista e ansioso indagatore del divino – esprime una nozione spiritualizzata: «Dio, se davvero è dio, non ha bisogno di nulla». Questa elevata concezione religiosa significa per Eracle assumere su di sé la responsabilità oggettiva del massacro («Figli, il padre che vi ha generato vi ha dato la morte»), ma riaffermando al tempo stesso i valori umani che hanno sempre guidato la sua vita: il coraggio (un tempo di fronte ai nemici, ora nelle sventure) e la *philia*, che significa dare ma anche ricevere soccorso dai propri simili.

L'intensa problematicità della rivisitazione euripidea del mito culmina in questa terza parte della tragedia, ben evidenziata dal sobrio allestimento voluto dal regista proprio per sottolineare l'esemplarità della vicenda di Eracle. Visivamente la reggia squarciata che domina la scena assume forza di simbolo: lo scuotimento della terra che provoca la rovina del palazzo, *analogon* dell'accesso di follia che frantuma la mente di Eracle, segna anche il crollo di un mondo fondato sul

mito della forza fisica con un'evidenza drammatica più persuasiva degli argomenti con cui nel dibattito illuministico si demistifica la leggenda eroica. «Una cosa sola so: che la tua vita è una rovina» dice Anfitrione al figlio che, ridestandosi dal sonno della ragione, vede stupito intorno a sé le macerie della reggia. Ai Tebani, avviandosi all'esilio, Eracle chiede che lo accomunino nel pianto funebre ai figli «perché tutti assieme siamo morti, sventurati, percossi dallo stesso destino voluto da Era». La forza intrinseca del testo drammatico si comunica anche attraverso la suggestione del luogo e del tempo: nell'incomparabile cornice naturale del teatro antico la parabola della luce scandisce l'azione tragica nei suoi nuclei forti, dal tramonto dorato nella raccolta scena iniziale di supplica all'incerto crepuscolo nello scatenamento della follia fino al calare della notte sul corteo che accompagna Eracle verso Atene, verso la purificazione e verso la fatica di continuare a vivere.

L'efficace messa in scena siracusana del dramma sacrifica molti temi secondari del testo, soprattutto nel lunghissimo esodo e nelle parti corali (ma i vecchi ammantati di nero, accoccolati ai bordi dell'*orchestra*, esprimono in modo visivamente efficace la loro partecipazione emotiva alla vicenda), per dare piena evidenza al nodo tragico del repentino mutamento di Eracle e della causa scatenante della follia omicida. Certamente il dato mitico tradizionale ineludibile – Apollodoro racconta che l'eroe, reso folle da Era, gettò i figli tra le fiamme – sollecita Euripide, nel fervido clima culturale del tempo, a cercare una motivazione alla traumatica dissociazione della personalità di Eracle che, ricondotta a improvvisa possessione demoniaca oppure ad alienazione mentale, solleva il problema della colpa. Nell'*Eracle* il poeta non pone con forza dialettica, come in altre tragedie, il problema della responsabilità individuale mettendo a confronto motivazione umana e motivazione divina dell'agire (spesso congiunte nella tradizione letteraria) attraverso il modulo retorico dell'antilogia, caro ai sofisti: mentre Fedra e la nutrice nell'*Ippolito*, Elena e Ecuba nelle *Troiane* dibattono sulla scena da punti di vista opposti il problema della colpa, l'apparizione di Iride e Lissa, inscindibile dalla raffigurazione in chiave tutta umana della follia ('teologia' e 'fisiologia' della pazzia, nell'efficace formulazione di Jan Kott), sembra far coincidere determinazione divina e alterazione dell'io, almeno sul piano dell'evidenza drammatica. In realtà, scavando nei dati tradizionali del mito e ricomponendone con libertà le sequenze, Euripide conduce da un lato una serrata critica alla teologia tradizionale, come nelle tragedie tarde *Ifigenia fra i Tauri* e *Baccanti*, dall'altra assumendo la follia come causa della colpa e della rovina di Eracle, fa dell'eroe il paradigma della fragile condizione umana, esposta all'imprevedibile, impotente a determinare secondo volontà l'azione.

Nella lettura psicoanalitica di Guidorizzi la follia che sconvolge Eracle si è già insinuata in lui da tempo e ha fatto breccia nelle crepe della sua mente mettendo radici profonde; di conseguenza il delirio è un processo che porta alla luce ciò che nella mente dell'eroe si agitava già e gli fa compiere in modo parossistico e incontrollabile azioni ispirate dal suo codice eroico. Questa interpretazione porta il regista a evidenziare nei comportamenti di Eracle di ritorno dall'Ade il manifestarsi anticipato dei sintomi della follia e a cogliere la continuità tra le due parti della tragedia euripidea nel filo rosso della predisposizione e poi del totale cedimento dell'eroe al male psichico. Come è noto, questa interpretazione laica della follia (prima accolta, più tardi respinta da Wilamowitz) è giudicata fuorviante da alcuni studiosi, come Lesky e Paduano; in ogni caso il dibattito è segno della vitalità dell'opera che continua a porre interrogativi.

Certamente Euripide, interrogandosi sull'impulso misterioso che induce l'eroe benefattore dell'umanità nel chiuso della reggia impenetrabile e negli abissi insondabili della mente a mutare bersaglio alla sua arma di giustiziere, mette in evidenza come tra giustizia e vendetta corra un discrimine sottilissimo che Eracle supera quando sgozza spietatamente Lico attirato in una trappola e ne fa gettare il cadavere insepolto fuori dalla città, e subito dopo vuole completare l'opera andando a uccidere Euristeo per riportarne come trofeo la testa mozzata e dà la caccia ai figli innocenti del nemico per massacrarli selvaggiamente; con analogo passaggio dall'esigenza di giustizia alla *tisis* disumana Ecuba, nella tragedia omonima, uccide i figli del re tracio che le ha ucciso l'unico figlio rimasto, Polidoro; ma Eracle *crede* di uccidere i figli di Euristeo mentre uccide invece i suoi figli: per ironia tragica la legge del taglione si ritorce contro di lui, è sovvertita la norma etica del contraccambio di male ai nemici, bene agli amici alla quale ha improntato la sua vita.

È evidente che attraverso le situazioni e i personaggi del mito Euripide riflette sulla possibilità di autodeterminazione dell'uomo e sui condizionamenti – esterni o psichici – che subisce la sua volontà, lasciando aperto il campo a molte ipotesi interpretative. Nella tragedia di Eracle si può vedere rappresentata la coazione a ripetere l'atto criminale per cui chi ha ucciso una volta è portato ad uccidere ancora: così Oreste matricida uccide Neottolema a Delfi nell'*Andromaca*, vuole uccidere Elena e sta per trafiggere alla gola Ermione presa come ostaggio nell'ultimo dramma rappresentato ad Atene; ma Eracle può apparire anche come vittima del suo passato di sterminatore, prigioniero del suo ruolo: infatti vuole uccidere i figli di Euristeo, come Lico voleva uccidere i suoi, ma l'atto brutale e infame che connota efficacemente il tiranno non è compatibile con l'eroismo dell'«omicida giustissimo» della tradizione lirica (Pisandro e Pindaro). Euripide vuole forse

suggerire che quando si avvia una sequenza di morte e distruzione, non si può sapere quando la spirale della violenza avrà fine (sono le parole di Tindareo nell'*Oreste*): Lico ricorre ai delitti politici per conquistare e poi per mantenere il potere, ma in ogni caso chi ha fatto dell'uccidere il suo compito, come Eracle giustiziere e purificatore, dopo aver eliminato i nemici finirà per rivolgere contro i suoi la furia omicida.

In una delle rare messe in scena recenti dell'*Eracle* si suggeriva che in un sistema solidale di natura neppure i mostri possono essere impunemente distrutti e che le conseguenze della loro eliminazione ricadono sui figli di chi ha turbato l'ordine. Questa chiave di lettura («Non si uccidono, i mostri» e «Sarà il sangue dei mostri che tu uccidi a distruggere», dice a Eracle il saggio Prometeo di Pavese) è resa esplicita nelle *Trachinie* siracusane dalla presenza sulla scena della carcassa del centauro Nesso. Ma per Euripide i mostri non contaminano attraverso il sangue il loro uccisore, sono invece immateriali fantasmi che si agitano nella mente, dentro di lui, come evidenzia il regista moderno. Seneca completerà questa interiorizzazione nella sua ripresa del dramma greco, popolando delle ombre delle belve uccise il delirio omicida dell'eroe; e come l'interprete moderno suggerisce che forse Eracle è stato accecato da troppo amore di gloria e di grandezza e che i fantasmi della follia lo accompagnano come ombre dal suo ritorno dagli inferi, sono già dentro di lui, perché non si varcano impunemente le soglie della morte, proprio l'empia violazione del regno sotterraneo nell'*Hercules furens* di Seneca provoca lo scatenamento della follia inviata da Giunone, ma già latente nel delirio di onnipotenza dell'eroe che dopo aver vinto gli inferi vuole conquistare il cielo. Ma dalla rivisitazione euripidea del mito emerge un Eracle umanissimo, privato di tutti gli affetti e schiacciato da un dolore così grande che il mondo non basta a contenerlo, per cui non c'è promessa alcuna di apoteosi.