Premessa

> *Devo dire che tutto questo è un mito, e non una nuova specie di religione o di visione. Per quanto ne so è solamente un'invenzione, per esprimere, nell'unico modo che conosco, alcune delle mie (cupe) apprensioni nei riguardi del mondo.*[1]

Così J. R. R. Tolkien, in una lettera di risposta ad un'appassionata lettrice, descrive gli eventi narrati ne *Il Silmarillion* e nel contempo quello che poco prima aveva chiamato "mito cosmogonico" e che avrebbe avuto pieno sviluppo ne *Il Signore degli Anelli*.

Un mito, forse l'ultimo mito moderno o, meglio ancora, l'ultima composizione letteraria mitologica: era questa l'intenzione di Tolkien e in questa ottica egli guarda alla sua opera.

In un Mondo Primario deturpato dalle due guerre, il professore di Oxford ne plasma uno Secondario,[2] non come disimpegnata fuga dagli orrori del reale, ma per l'esigenza di esprimere un barlume di verità attraverso la sua forma precipua: il mito, che fonda e compenetra in ogni tempo la realtà del mondo sin dai suoi albori.

Egli desiderava dare vita ad una mitologia verosimile al punto da poter essere rifiutata per essa l'etichetta di "menzogna"[3]. Proprio in ciò consisteva la sua idea di mitopoiesi: nel consapevole tentativo di ergersi a "sub-creatore" di quell'universo che pian piano sorgeva dai suoi racconti.[4]

---

[1] Tratto dalla lettera 211 *a Rhona Beare* in J. R. R. TOLKIEN, *La realtà in trasparenza*. *Lettere*, Bompiani, Milano, 2001, p. 319.

[2] Entrambe le espressioni (Mondo Primario e Secondario) sono usate dallo stesso Tolkien ad indicare il mondo reale in cui lo scrittore vive e quello fantastico che egli crea a imitazione del primo, come si legge in CARPENTER H., *J. R. R. Tolkien. La biografia*, Roma, 2002, p. 246: "«Ogni scrittore che crei un Mondo Secondario» affermò «probabilmente desidera almeno in parte essere un creatore effettivo, o almeno spera di attingere alla realtà: spera che l'essenza propria di questo Mondo Secondario (se non ogni suo particolare) derivi dalla realtà oppure vi confluisca.»"

[3] Cfr. CARPENTER H., *op. cit.*, p. 132: "Tolkien forgiò la sua mitologia in questa forma perché voleva che fosse diversa e originale, ma che allo stesso tempo *non fosse una menzogna.* Voleva che le storie mitologiche e leggendarie esprimessero la sua visione morale dell'universo; e da cristiano, non poteva farlo in un cosmo privo del Dio in cui credeva. Allo stesso tempo, ambientare le sue storie 'realisticamente', nel mondo che tutti conosciamo, dove la fede religiosa era esplicitamente cristiana, avrebbe sottratto loro la forza dell'immaginazione. Perciò si può dire che nell'universo di Tolkien Dio è presente, ma rimane nascosto."
Per affrontare alcuni temi di senso che rivelassero le sue "apprensioni" nei riguardi del mondo il professore di Oxford sceglie di calarli all'interno di un genere antico cui fornisce nuova fisionomia: il racconto mitologico. Per spiegare molte sfaccettature de *Il Signore degli Anelli* e de *Il Silmarillion* gli autori è utile soffermarsi ancora sulla sua concezione della mitologia stessa e della sub-creazione.
"Le invenzioni dell'immaginazione umana, sosteneva Tolkien, derivavano da un'ispirazione divina e, quindi, riflettevano, in parte, la verità eterna. Creando un mito l'uomo non falsificava la realtà ma la interpretava con i mezzi della sua cultura così come, quando si riferiva ad una pianta con il nome di «albero», ne forniva una spiegazione con i mezzi della sua lingua." (MONDA A., SIMONELLI S., *Tolkien. Il signore della fantasia*, Milano, 2002. p. 24)

[4] Il termine sub-creatore serve a identificare la funzione e il ruolo dello scrittore come creatore del Mondo Secondario, cioè come demiurgo di secondo livello, operante nel mondo forgiato dal Creatore, del Quale egli scorge dentro di sé una scintilla nell'esigenza di imitarne l'atto creativo; per l'uomo esso si manifesta generalmente in un'operazione prettamente letteraria: *Ciò che accade realmente* [...] *è che lo scrittore di storie si dimostra un "sub-creatore" di successo. Inventa un Mondo Secondario in cui la mente può entrare. Al suo interno quello che racconta è "vero": concorda con le leggi di quel mondo; tu perciò ci credi, mentre vi sei immerso,* in CARPENTER H., *op. cit.*, pp. 245-246.
La formazione filologica di Tolkien ne segnò in modo incisivo il procedimento narrativo e "sub-creativo". Come i filologi tentano di ricostruire scritti e opere andati perduti parzialmente o quasi del tutto, così Tolkien muove, sul piano letterario, verso quella che SHIPPEY T., *The road to Middle-Earth. How J. R. R. Tolkien created a new mythology*, tr. it. *J. R. R. Tolkien: La via per la Terra di Mezzo*, 2005, Genova-Milano, pp. 45-54; p. 113, chiama "realtà con l'asterisco", considerando l'atto "poetico" come una "ricostruzione" di racconti appartenuti ad un antico passato, espediente narrativo che sottende una sorta di "invenzione" compositiva, strettamente legata all'etimologia stessa del termine.

Per comprendere con maggiore profondità la ricchezza e il valore di una fatica letteraria tanto vicina a noi nel tempo, eppure lontana per ambizioni, occorrerebbe forse definire con più precisione che cosa sia il mito per Tolkien, ovvero a quali miti egli faccia riferimento quando inserisce la sua composizione nel solco di una tradizione per così dire epica.

Senza alcun dubbio l'opera di Tolkien è profondamente debitrice alle saghe nordiche,[5] nonché alla religione cristiana, da cui il professore trae gran parte della sua ispirazione e che coopera alla rappresentazione personale del mito come rivelazione di una verità divina.

Ma non esiste forse un altro patrimonio mitico e culturale di grande fascino e potenza evocativa rappresentato dalla cosiddetta "mitologia classica"? E Tolkien, forgiato dalla letteratura latina e greca come una buona spada dal fuoco, non mostra forse, tra le pieghe dei suoi racconti, di avere ereditato e assorbito i nodi tematici più frequenti del mito classico, che sembrano poi essere le tematiche peculiari del mito, inteso nella sua accezione più ampia?

Proseguiamo nella lettura:

> *La Terra-di-Mezzo non è (tra l'altro e se questa annotazione è necessaria) una mia invenzione. È una modernizzazione o un'alterazione (Nuovo Dizionario Inglese "una perversione") di un'antica parola che indicava il mondo abitato dagli uomini, l'*oikoumene*: di mezzo perché si pensava vagamente che fosse posta al centro di mari che la circondavano e (nell'immaginazione nordica) tra i ghiacci del nord e il fuoco del sud.*[6]

Si tratta forse di un tuffo improvviso nel mondo antico, rappresentato non soltanto dal mondo della mitologia nordica? È noto, però, che nulla all'interno della creazione letteraria di Tolkien è lasciato al caso e all'improvvisazione. Persino nei meandri di una narrazione che per lo più rielabora e innova i motivi delle leggende germaniche, anglosassoni e scandinave, si trovano nuclei tematici dei quali partecipano e di cui si alimentano le più antiche mitologie greche e latine. Questa eredità si cela nel cuore e sullo sfondo del racconto, nell'andamento flessuoso di un linguaggio lontano e antico, ma soprattutto nel grembo delle sue terre, dipinte degli amalgamati colori dell'antichità classica e nordica.

Con ciò non intendo caldeggiare la diretta dipendenza dell'opera tolkieniana dalle composizioni epico-mitologiche della classicità, ma semplicemente evidenziare come la rielaborazione dei miti antichi (nordici, ma non solo) volta alla realizzazione di una nuova mitologia, "scientifica" per la sua precisione e sottigliezza, non possa prescindere dall'affrontare una serie di moduli narrativi e tematici ricorrenti nelle opere mitologiche di molti popoli, tra cui un ruolo non indifferente hanno i componimenti classici, pur giungendo a risultati diversi sul piano sia contenutistico che formale.

Quali sono, dunque, i nuclei tematici centrali dell'opera del nostro autore, la cui valenza culturale ripropone e riecheggia motivi mitici e compositivi peculiari della mitologia classica, e in particolare della rielaborazione latina?

> [...] *Ma potrei dire che se il racconto tratta di "qualcosa", oltre che di se stesso, questo qualcosa non è, come tutti sembrano supporre, il "potere". La ricerca del potere è solo il*

---

[5] In particolare, tra le fonti letterarie, si fa riferimento al poema epico anglosassone *Beowulf*, alla raccolta di carmi in antico islandese (*Edda*), nonché all'epica saga di origine bavarese *Nibelungenlied*. Per un'analisi esaustiva delle fonti della tradizione e dell'atteggiamento critico e scientifico dell'autore nei loro riguardi cfr. *APPENDICE A. Le fonti di Tolkien: la vera tradizione*, in SHIPPEY T., *op. cit.*, 2005, pp. 469-481.

[6] Tratto dalla lettera 211 *a Rhona Beare* in J. R. R. TOLKIEN, *op. cit.*, p. 320. La Terra di Mezzo, ci tiene a precisare Tolkien, non è un mondo parallelo né un altro pianeta, ma il nostro mondo immaginato in un'epoca diversa, quando i continenti avevano una forma geologica differente (cfr. CARPENTER H., *op. cit*., p. 131). Ma l'ispirazione sottesa alla presente costruzione geografico-letteraria della *Middle-earth* tolkieniana non può sganciarsi dal sostrato culturale e mitologico cui l'autore attinge, mostrando la sua profonda conoscenza della cultura pagana.

motivo che mette in moto gli avvenimenti, ed è relativamente poco importante, penso. Il racconto riguarda principalmente la morte, e l'immortalità; e le scappatoie: la longevità e la memoria.[7]

Il potere, che senza dubbio permea i romanzi dell'autore, non è tuttavia il profondo cuore semantico dell'opera, ma si configura come uno dei motivi strutturali, come il motore narrativo della trama che innesca la serie di avvenimenti successivi e li dirige orientando le scelte. Ma *Il Signore degli Anelli* (e *Il Silmarillion*) tratta principalmente della morte e del suo contrario.

In qualche modo Tolkien sa che affrontare il tema della "morte" nella forma del mito implica inevitabilmente l'intreccio dei suoi fili tematici con quelli del "potere" e viceversa. Potere e morte sembrano quindi legati imprescindibilmente in qualità di moduli compositivi della mitologia tolkieniana; entrambi operano nel racconto secondo un tragitto privilegiato, intersecandosi e fondendosi nel motivo culturale e profondo della "contaminazione". Il potere contamina gli Uomini, irretisce i Nani, deforma gli Elfi, sommuove i Valar, e spesso conduce all'esilio, alla tessitura di inganni, alla follia, e alla morte, una morte cui ci si imbatte nella cieca e disperata ricerca del potere stesso.

Contaminazione, Potere e Morte.

La riflessione su questi temi mi sembra possa costituire una delle angolazioni dalle quali leggere e ripensare la costruzione mitopoietica del Professor Tolkien alla luce del solco letterario nel quale questi si inserisce più o meno volontariamente. Tolkien sceglie la forma del mito, come già detto, e finisce per incontrare nel suo percorso una serie di moduli e motivi che il mito classico racchiude e che lo scrittore rielabora e sviluppa, anche senza volersi riallacciare direttamente ad esso.[8]

La vastità del panorama mitologico con cui poter stabilire dei parallelismi o delle relazioni è sproporzionata e incontrollabile, ma la concentrazione e pregnanza del triplice tema qui indicato (contaminazione, potere e morte) è presente con accezioni di simile portata e centralità soprattutto nelle rielaborazioni latine di "miti di potere": si fa qui riferimento all'opera drammaturgica di Lucio Anneo Seneca, che rovescia la positività del potere come fondazione voluta dal Fato sviluppata e proposta nell'*Eneide* di Virgilio.

---

[7] Cfr lettera 211 *a Rhona Beare*, *cit*., p. 320.

[8] Tolkien faceva parte di quella schiera di studiosi di Oxford convinti che la letteratura più alta fosse quella che, partendo dalle origini, giungesse non oltre Chaucher. L'antichità, intesa come mitologia, cultura, storia e soprattutto tessuto linguistico, era il centro dell'attenzione del professore.
"Tolkien ha infatti creato un complesso narrativo unico e originale, il cui parente più prossimo sono le mitologie, le epiche e le saghe dell'Europa Settentrionale fra tarda antichità e Medioevo, rispetto al quale, se è relativamente semplice imitare determinati aspetti morfologici, è peraltro impossibile 'dare un seguito'." (RESPINTI M., *Nel segno di Snorri. Le fonti letterarie di J. R. R. Tolkien*, in Aa. Vv., *"Albero" di Tolkien. Come* Il Signore degli Anelli *ha segnato la cultura del nostro tempo*, DE TURRIS G.. (a c. di), Milano, 2007, p. 22)
Spinto dal desiderio di affrancare Tolkien dalle ipoteche che per decenni hanno gravato sui suoi romanzi, SHIEPPEY T., *op. cit.*, 2005, p. 207 osserva: "Prima di decidere se il messaggio sia giusto o sbagliato, si dovrebbe almeno cercare di capire quale sia il messaggio; tuttavia, come spesso accade, una corretta comprensione dipende dal paragone tra le cose antiche e quelle moderne, dal confronto tra i testi antichi, le nuove interpretazioni e la realtà senza tempo."

Se l'esilio e il viaggio di Enea sono la conseguenza del crollo violento di un potere, ma si riqualificano come ritorno[9] e salvezza guidati da un nuovo potere, quello di cui gli dèi investono il figlio di Anchise, le tragedie di Seneca mettono in scena il mito illuminando la rilevanza della tematica del potere come centro propagatore di contaminazione, di delitto e di *nefas*.

Se Enea è costretto a portare nel suo animo il fardello silenzioso di un compito al quale si abbandona e assoggetta con *pietas*, rincorrendo la promessa di un'immortalità che consiste nel ricordo delle sue gesta, ma specialmente nella prosecuzione della sua stirpe in quella Roma che sorgerà in nobiltà e potenza, Seneca raffigura i protagonisti delle sue tragedie invischiati nella trappola del *regnum* che come un gorgo li inghiotte, li contamina e, peggiore della morte stessa, riversa sulla terra la follia e l'orrore dell'Ade e della rovina, una rovina dalla quale non vi è salvezza né ritorno.

La missione di Enea è quella del potere che guida i profughi, rimargina le ferite della guerra rovinosa, e scende nell'Ade, sì, ma per osservare il futuro susseguirsi delle nuove generazioni di eroi. Il *regnum* senecano, al contrario, mostra la sua forza nefanda e calamitante come un cerchio magico che seduce, inganna e cattura, come l'Anello che doma, ghermisce e incatena.

Se Tolkien foggia un romanzo mitologico i cui nodi sono costituiti da quelli che potremmo chiamare "miti di morte e di immortalità", Virgilio e Seneca compongono opere letterarie di "miti di potere", sebbene da due punti di vista paralleli e opposti: nell'epica l'assunzione (e l'elezione) del potere condanna alla fuga e all'esilio, ma conduce infine al ritorno e all'immortalità; nelle tragedie senecane, invece, il *regnum* trova il suo esito drammaturgico più denso nella contaminazione dell'Ade; Tolkien, da parte sua, inserisce la morte in uno schema narrativo tracciato dal potere stesso, un potere di cui riconosce due volti, quello salvifico e doloroso, di cui sono simboli Aragorn e Frodo, e quello distruttivo e logorante dell'Anello e del suo Signore.

C'è dunque da chiedersi quale fosse l'atteggiamento che Tolkien ebbe nei confronti di questi due autori latini, la quale, tuttavia, non pregiudica l'indirizzo del presente lavoro, funzionale non a creare dipendenze artificiali, ma a sondare modalità di tessitura formale del mito in diversi ambiti letterari e culturali.

Tolkien conosceva l'*Eneide* e le tragedie senecane? Sì, ovviamente. E del poema epico latino, in special modo, aveva apprezzato un aspetto particolare, quello che per lui rendeva grande un'opera letteraria e che aveva riscontrato anche nel *Beowulf*, nel *Macbeth*, nel *Sir Orfeo* e nelle *Fiabe* dei fratelli Grimm: "l'impressione di profondità".[10]

Non voglia, tuttavia, questo accostamento dell'*epos* virgiliano e del *corpus* teatrale di Seneca all'universo tolkieniano assumere i tratti dell'arbitrario paragone. Qui non si tenta di realizzare una ricerca meramente comparativa: le analogie e i parallelismi, come detto, potrebbero essere snocciolati con gran parte degli autori di miti classici e non solo, ma ne

---

[9] Il motivo del viaggio di Enea e degli altri troiani come ritorno è stato affrontato e proposto durante il corso di Letteratura Latina I tenuto dal Prof. G. Picone, dal quale si prende spunto e al quale si fa costante riferimento per la presente trattazione. Cfr. anche, a questo riguardo, PICONE G., *L'esilio e l'Arcadia - Rappresentazioni dello spazio e del tempo nella poesia virgiliano*, in AMATA B. (a c. di), *Cultura e lingue classiche*, 3, Roma, 1993, pp. 291-307; ancora PICONE G., *Pacatumque reget orbem - Età dell'oro e tema della pace nella poesia augustea,* R. Uglione (a c. di), *Atti del Convegno Nazionale di Studi su "La pace nel mondo antico"*, Torino, 1992, pp. 191-209, e infine, dello stesso autore, *Il viaggio e il malinteso. Strutture spazio-temporali nella prima ecloga di Virgilio*, "Pan" 9, 1989, pp. 24-41.

[10] "«Peccato per le conoscenze perdute, per gli annali e gli antichi poeti che Virgilio conosceva e che furono usati solamente per scrivere qualcosa di nuovo!», osservava Tolkien in tutta serietà, tuttavia egli desiderava anche che tutti capissero che quel «qualcosa di nuovo» valeva più della «sapienza perduta»." (SHIPPEY T., *op. cit.*, p. 324)

risulterebbe un voluminoso elenco forse piuttosto sterile e arbitrario, questo sì, e oltremodo svilente il lavoro di entrambi gli autori presi in esame.

In queste pagine il confronto dialogante tra modi differenti, eppure accostabili, di rifunzionalizzare e ripertinentizzare motivi mitici e strutturali sarà volto all'analisi e alla comprensione più profonda dei motivi mitici presi in esame e del loro senso e ruolo rispetto alla forma letteraria adottata e al significato che questi assumono nell'ambito di un coerente lavoro unitario che innova mantenendosi sempre all'interno di un'annosa e polivalente tradizione culturale e letteraria.

In altre parole, l'indagine prende spunto dalla seguente domanda: perché due rielaborazioni mitologiche tanto lontane nel tempo, sia dal punto di vista del genere letterario[11] che del repertorio mitico di riferimento finiscono per tessere reti semantico-strutturali costituite dagli stessi temi che, al più, mutano di segno? E ancora, perché quando il motivo focale sul versante del plot (e non solo) è quello del *regnum* (come direbbe Seneca), la ricostruzione mitica sul piano letterario sottolinea i rapporti che esso stringe con la morte (e l'immortalità) e con la contaminazione? In che misura la combinazione e la tessitura di temi uguali o contigui danno risultati letterari differenti, ma che gettano luce sulla funzione compositiva di quei motivi, da Virgilio e Seneca ai nostri giorni?

Se ancora non fosse sufficientemente giustificata la scelta di affrontare insieme, in uno scambio reciproco, autori così apparentemente dissimili come Virgilio, Seneca e Tolkien, si potrebbe aggiungere che, se uno degli scopi che ci si prefigge è quello di indagare alla luce del sostrato mitologico e culturale i nuclei tematici e formali delle composizioni letterarie che riecheggiano e rivisitano il mito, siano esse drammaturgiche o romanzesche, perché non provare ad imboccare una strada che tenga conto dell'asserzione secondo la quale la comprensione più ampia e piena dell'oggetto di studio si possa raggiungere solo quando si è arrivati all'ultimo stadio del suo processo di sviluppo?[12] Forse che J. R. R. Tolkien, con la sua "sub-creazione epica", non potrebbe delinearsi come l'ultimo autore "mitologico" della modernità?

---

[11] Definire con chiarezza e stabilità il genere letterario cui ascrivere *Il Signore degli Anelli* e *Il Silmarillion* è stato e continua ad essere un quesito di non facile soluzione, come era evidente anche al suo stesso "sub-creatore". Si tratta di romanzi forse, ma con le movenze dell'epica , ora di quella cavalleresca, ora di quella più strettamente mitologica, e col fascino e la lingua alta e solenne di un antico poema. L'ultimo *epos* della modernità.

[12] Sebbene in contesti del tutto differenti, indicarono tale via filosofi e pensatori quali Hegel e successivamente Husserl; quest'ultimo in particolare, prendendo le mosse dalle speculazioni hegeliane, affermava che il pieno compimento della filosofia (*telos*) *"si rivela soltanto nella fondazione ultima" che consente di comprendere "i passati pensatori, così come essi stessi non sarebbero mai riusciti a capirsi"*, in CAMBIANO G., *Il ritorno degli antichi*, Roma-Bari, 1988, p. 11.

Introduzione

Il Potere e la Morte sono due tematiche apparentemente distinte che in ogni tempo hanno suscitato attenzione e interesse insinuandosi spesso in modo prepotente nelle riflessioni letterarie o filosofiche delle grandi figure del pensiero umano, forse anche perché il desiderio del primo si infrange contro la consapevolezza della seconda e la paura ch'essa infonde. La morte è un elemento limitante per l'uomo, alla cui veridicità egli si trova a reagire attraverso l'aspirazione ad un potere capace di colmare la vertigine della sua finitezza.

Questi due temi, all'interno della tessitura formale che il mito offre loro, sembrano assumere dei risvolti di senso e delle qualificazioni compositive che consentono di cogliere sfumature significative, tanto sul piano poetico che su quello ideologico, capaci di delineare non solo i differenti punti di vista rispetto alla morte e alla sovranità, ma anche nuovi nuclei tematici adiacenti che da quelli scaturiscono, aggiungendo sfaccettature molteplici sul versante della struttura mitopoietica e delle scelte stilistico-formali.

L'attenzione del presenta studio verrà focalizzata su tre autori nelle cui rielaborazioni mitologiche la morte e il potere si intersecano secondo esiti diversi evidenziando il ruolo essenziale di un terzo tema connesso loro secondo rapporti di tipo causale: la contaminazione.

Il quesito che muove l'indagine non riguarda la similitudine delle soluzioni formali e letterarie operate, bensì le differenze che si instaurano tra i generi letterari e i contesti storici cui le opere in esame rimandano, in linea con le diverse concezioni del mondo che sorreggono l'ispirazione compositiva.

Dunque, una triade di temi strutturali (Potere, Contaminazione e Morte) si accompagna, in questo contesto, ad una triade di autori, lontani fra di loro, eppure uniti dal filo rosso di quelle stesse tematiche: l*'anello che tiene*, fuor di metafora, coincide con l'imprescindibile tassello mitologico del Potere e dei suoi corollari: la Contaminazione e l'ultimo sentiero ch'essa porta ad imboccare, la Morte. La presenza di questi argomenti letterari unisce gli autori indicati, mentre la modalità di rappresentazione degli stessi determina non solo delle differenze - per altro inevitabili, considerato l'arco cronologico di riferimento - ma anche dei percorsi letterari indirizzati a comunicare una visione personale e ragionata di tematiche di senso che il mito assorbe e custodisce, e che la sua rielaborazione epica, tragica o romanzesca risemantizza, facendo tesoro dell'esperienza che la storia e la tradizione forniscono.

Per raggiungere il cuore del pensiero poetico che quelle operazioni compositive adombrano, risulta utile individuare le diverse articolazione che il triplice tema qui affrontato comporta. Esse saranno discusse, nei loro aspetti e in base alle funzioni segniche che svolgono, all'interno dei singoli capitoli, le cui tematiche si configurano quali diramazioni del tema di fondo, esito della diversa combinazione della Morte col Potere e della Contaminazione come nodo frapposto.

L'intreccio di questi tre nuclei narrativi genera, nei suoi sviluppi mitologici, corollari contenutistici ricorrenti: quando il mito, trattando del Potere, della Contaminazione e della Morte, vi cala i suoi personaggi, l'autore che ne ricompone la fisionomia si trova ad affrontare dei temi loro consequenziali: l'inganno e il mascheramento, l'esilio e il ritorno, la parentela e la sua violazione, la corruzione e il risanamento. Questi ultimi sono parte integrante delle rielaborazioni in esame, e la connotazione che l'autore assegna loro si offre come spia della ideologia che li accompagna, caricandoli di significati spesso opposti, eppure complementari. Il Potere contamina, infatti, ma anche purifica e si costituisce come baluardo salvifico e rinnovatore; la Morte attanaglia e deturpa, eppure è sentita anche come un dono, una *quies*

impagabile, una dimensione *sacra* nella quale immettersi per recuperare, attraverso la rinascita, consapevolezza ed elezione.

L'ordito dei temi formali indagati, inoltre, comunica anche una precisa visione delle funzioni, dei compiti e degli oneri della regalità, la quale si tuffa compiacente nella contaminazione dell'Ade emulandone la sfrenatezza, oppure se ne guarda con attenzione, salvaguardando la *pietas* e la purezza che garantiscono il favore degli dèi e la *salus* della comunità.

Un'attenzione maggiore, in questa sede, va riservata alla capacità di riscrittura del mito che mostra J. R. R. Tolkien nelle sue opere maggiori, le quali verranno accostate in modo ragionato all'epica di Virgilio e alla drammaturgia di Seneca. Per agevolare la riflessione sull'opera compositiva di questo autore e sull'operazione letteraria e mitopoietica da lui avanzata è il caso di soffermarci sulle linee generali del suo *corpus*, al fine di fornire un quadro conciso che possa descrivere, sebbene in modo imperfetto, la portata letteraria della sua sub-creazione.[1]

Se in virtù della recente trasposizione cinematografica il plot de *Il Signore degli Anelli* risulta più o meno noto nei suoi lineamenti generali, la storia compositiva e quella più strettamente narrativa de *Il Silmarillion*, l'altra opera di cui si tratterà in questa indagine,[2] non riscontra la stessa popolarità, malgrado sia stato concepito dall'autore come il cuore mitologico originario della saga più celebre.

Il *Silmarillion* è un'opera aperta cui Tolkien lavorò per rimaneggiamenti successivi con interruzioni più o meno ampie dal 1917 (anno al quale risalgono i primi appunti sulle vicende leggendarie narrate nel libro)[3] fino alla morte, sopravvenuta nel 1973. Pertanto si può a buon diritto definire il *Silmarillion* come l'Opera della vita del professore, che tuttavia venne pubblicata solo postuma, nel 1977 a cura del figlio Christopher Tolkien.[4] La pubblicazione successiva alla morte del suo autore pone determinati problemi riguardanti la coesione testuale del libro e di alcune sue parti che Tolkien non ebbe il tempo di revisionare, per cui tentare di recuperare nella selva di nomi e genealogie del *Silmarillion* una perfetta coerenza interna risulta una fatica vana e poco utile ai fini dell'analisi qui proposta, volta a ricercare nelle pieghe di questa composizione mitologica i temi fondanti del suo sostrato e costitutivi del binomio morte-immortalità, che si configura quale nodo essenziale del racconto tolkieniano nella sua complessità.

È quindi necessario chiarire sin d'ora quale sia il contenuto de *Il Silmarillion* e che cosa si intenderà ogni qual volta si farà uso di questo titolo. A tal proposito ci si avvarrà dell'aiuto della *Prefazione* al testo, curata dal già citato Christopher Tolkien, (*Il Silmarillion*, p. 7):

---

[1] Per il concetto tolkieniano di sub-creazione cfr. nota 4 a *Premessa.*

[2] Nel corso della trattazione verrà anche citato un altro componimento di paternità tolkieniana ricostituito in una struttura omogenea da Christopher TOLKIEN: J. R. R. TOLKIEN, *The Children of Húrin*, London 2007, tr. it. *I Figli di Húrin*, Milano 2007. Si tratta della storia dettagliata di Túrin Turambar e della tragedia svoltasi in seno alla sua famiglia. Nel capitolo XXI de *Il Silmarillion*, che prende il titolo dal nome del personaggio protagonista, si fa riferimento ad un *lai* cui la voce narrante simula di rifarsi come fonte della vicenda che si accinge a raccontare per sommi capi; il titolo del *lai* viene riportato: *Narn i Hîn Húrin*, ovvero *I Figli di Húrin.* Dopo aver letto l'opera rimaneggiata dal figlio di Tolkien e pubblicata nel 2007, la sensazione che suscita la lettura del Capitolo XXI de *Il Silmarillion* è quella di una sintesi piuttosto rapida, almeno in alcuni passi, di una vicenda lunga e complessa, di grande tenore tragico. *I Figli di Húrin*, infatti, sembrano costituire l'eredità, rielaborata da Tolkien, della grande tragedia attica.

[3] Cfr. la *Prefazione* di C. Tolkien al romanzo da lui edito*: Foreword* in J. R. R. TOLKIEN, *The Silmarillion*, edited by Christopher TOLKIEN, London 1999, pp. V-VIII; trad. it. Milano 2008, pp. 5-8.

[4] Per ulteriori e dettagliate notizie sulla cronologia della composizione tolkieniana cfr. CARPENTER H., *op. cit.*, *passim*.

> Il libro, benché rechi, come ovvio, il titolo de *Il Silmarillion*, contiene non soltanto i *Quenta Silmarillion*, vale a dire Silmarillion vero e proprio, ma anche quattro altri racconti brevi, di cui l'*Aunulindalë* e il *Valaquenta*, riportati all'inizio del volume, sono in effetti strettamente collegati con *Il Silmarillion*, laddove invece lo *Akallabêth* e *Gli Anelli di Potere*, riportati alla fine, sono - ed è necessario sottolinearlo - a sé stanti e del tutto indipendenti. Se sono compresi nel volume, è in obbedienza all'esplicito intento di mio padre; e, grazie alla loro inclusione nel libro, questo contiene l'intera vicenda, dalla Musica degli Ainur con cui il mondo ebbe inizio alla partenza dei Portatori di anello dai Porti di Mithlond alla fine della terza Età.

Per motivi di ordine editoriale si finisce dunque per intendere col nome di *Silmarillion* una più ricca raccolta di scritti di cui il *Quenta Silmarillion*, *"La Storia dei Silmaril"*, costituisce il perno narrativo. Ad esso sono stati agglomerati, in modo però da mantenere la loro uniformità distintiva, anche altri racconti relativi alla medesima storia leggendaria: l'*Aunulindalë, "La Musica degli Ainur",* in cui si narra della creazione del mondo; *Valaquenta* o *"Novero dei Valar"*, non dissimile da un omogeneo catalogo di divinità, in cui vengono descritte opere e caratteristiche dei "Potenti"; il *Quenta Silmarillion* vero e proprio; l' *Akallabêth*, *"La Caduta di Númenor"* e *Gli Anelli di Potere e la Terza Età*, in cui si ritrovano in sintesi la storia della Guerra dell'Anello e alcuni dei suoi risvolti taciuti ne *Il Signore degli Anelli*.

L'oggetto della narrazione de *Il Silmarillion*, inteso nella totalità degli scritti in esso confluiti, non è un mero antefatto delle vicende narrate in seguito nel romanzo di Tolkien per antonomasia, ma un'opera che dà espressione all'esigenza mitopoietica dell'autore; infatti, pur costituendo un preludio mitico a *Il Signore degli Anelli*, non esiste un rapporto subordinante fra le due composizioni, entrambe in possesso di una dignità letteraria propria. Il "romanzo mitologico incompleto" che *Il Silmarillion* rappresenta fornisce un'importante e profonda chiave d'accesso al pensiero letterario dell'autore, in grado di gettare luce sui temi formali e contenutistici del suo *corpus* e di condurre il lettore nel cuore della costruzione compositiva di una moderna mitologia letteraria.

È soprattutto a partire da questa raccolta, e dagli sviluppi "epici" del romanzo maggiore, che emerge il recupero tolkieniano dei generi dell'antichità, in primo luogo dell'*epos*.[5] L'opera del nostro autore è lontana dall'allegoria che Tolkien non amava, ma pronta a cogliere il senso di un'operazione letteraria cosciente della grande eredità dei poemi epici e della tradizione mitologica classica, ma soprattutto nordica, che fa del suo *corpus* un'impareggiabile costruzione mitopoietica.

Due dei temi di fondo che sostengono *il Silmarillion* e *Il Signore degli Anelli,* e che riconducono al triplice nucleo oggetto del presente studio, sono la morte, riletta e innovata attraverso l'accostamento oppositivo con l'immortalità,[6] e la cerca epica, propria dei grandi

[5] "*Mutatis mutandis* Tolkien, nel recuperare l'epica, un genere antico quasi quanto scomparso nelle pagine della letteratura, ricorre al proprio vasto bagaglio scientifico sulle fonti delle antiche tradizioni e mitologie." (MONDA A., SIMONELLI S., *op. cit.*, p. 10)

[6] "Il mondo fantastico raccontato da Tolkien è un mondo al crepuscolo e questo tono di tramonto e di morte uno degli elementi costitutivi del sapore delle opere di J. R. R. Tolkien." (MONDA A., SIMONELLI S., *op. cit.*, p. 18)

cicli arturiani, ma di certo non assente nei poemi classici - dall'*Odissea* all'*Eneide*[7] - la quale si delinea come generalmente congiunta alla dimensione del potere.

Questi principali filoni narrativi incontrano alcuni moduli letterari che fanno della riflessione intorno alla contaminazione e al regno il fulcro su cui costruire la vicenda, per incastonare in essa i grandi motivi mitologici della regalità salvifica e di quella rovinosa, dell'esilio e del ritorno del re rinnovatore, della catabasi e della vittoria sulla morte. Scopo della presente ricerca è individuare tali moduli formali e lo sfondo ideologico sul quale si proiettano, indagando il senso delle differenti scelte compositive, le quali, all'interno di configurazioni narrative che vertono su temi mitici correlati, appaiono funzionali ad esprimere, secondo il linguaggio dei singoli autori, una riflessione profonda sulla natura del potere e sulle sue relazioni con la contaminazione e la morte.

[7] La tensione che muove la cerca è uno dei temi principali de *Lo Hobbit* (cfr. MONDA A., SIMONELLI S., *op. cit.*, p. 179) ma aggiungerei che esso, in un modo diverso, muove anche *Il Signore degli Anelli*, come il contributo finisce per ammettere: la ricerca di un Portatore, del Monte Fato, della forza interiore da parte di Aragorn, della salvezza della Terra di Mezzo per la Compagnia: "La *Quest*, o Cerca, è uno schema narrativo che prevede: una situazione iniziale di pace e armonia; un'azione che improvvisamente e violentemente rompe la situazione iniziale; una lunga e travagliata ricerca di un luogo, un talismano, una persona o altro che possa realizzare il recupero, attraverso un conflitto, della situazione iniziale. Si tratta di un modulo narrativo onnipresente nell'epica; lo ritroviamo, per esempio, nell'*Odissea* e nell'*Eneide*, nelle leggende arturiane legate al tema della ricerca del Graal, nella favola, appunto, de *Lo Hobbit o La Riconquista del Tesoro* (...). Nel Ring la *quest* è quella di Aragorn, ma la vicenda centrale del romanzo, quella di Frodo, è l'esatto opposto, è una *quest* rovesciata."

Cap. I

Mascheramento e Potere

Il Potere, la Contaminazione e la Morte sono le componenti distinte eppure convergenti di una triade tematica che spesso sostiene e attraversa le riscritture epiche, drammaturgiche, o più generalmente letterarie, in cui il mito si articola. Come appartenenti ad un tricipite *monstrum*, confluiscono tutte in un medesimo nucleo nel quale la distinzione si perde fino a fonderne i tratti, e dove la complessità dell'intreccio è avvolta da diverse strutture formali che costituiscono le fila portanti di questo triplice volto. Una di tali strutture è il mascheramento, che si innesta in una delle componenti per insinuarsi poi nelle altre che con quella dividono lo scettro.

La composizione mitologica attorno al tema del potere, rielaborata formalmente dagli autori presi in esame, si avvale di una rete di strutture e tematiche letterarie assai fitta, nella quale emerge con preminenza il modulo del mascheramento nelle sue molteplici sfaccettature. Esso si configura sovente come canale di inserimento nella dimensione del *regnum* e strumento atto all'acquisizione del potere e delle sue prerogative, divenendo quasi il modello di condotta cui il potente si attiene al fine di preservare il potere acquisito e vendicare le *iniuriae* subite, volte al danneggiamento della personale condizione di sovranità.

Prima di passare in rassegna ed analizzare le diverse tipologie di mascheramento e inganno che, all'interno delle opere oggetto di indagine, si intrecciano col tema del potere e della contaminazione, è bene offrire una preliminare definizione di mascheramento che chiarisca il significato che esso assumerà nel corso della presente trattazione. Per mascheramento in questa sede intenderemo qualsiasi condotta o azione di occultamento, alterazione o contraffazione dei tratti pertinenti e identitari di un singolo soggetto o di un oggetto capace di ingannare, irretire o condurre in errore una vittima prescelta, anche attraverso il sostegno di comportamenti o situazioni segnate dall'ambiguità e dalla duplicità e finalizzate al raggiungimento di un oggetto del desiderio - generalmente il regno - o di un obiettivo specifico, sia esso salvifico o contaminante.

La definizione appena fornita va completata con la segnalazione di una tipologia di mascheramento che si colloca sul livello compositivo e che concerne il modulo formale del duplice e del molteplice, dell'ambiguo e dell'anfibolico, risultando così parte integrante e ideologicamente connotata della costruzione drammaturgica, epica o letteraria dei miti trattati. Pertanto il mascheramento studiato nel repertorio in esame pertiene ad un duplice livello, sia compositivo sia contenutistico, che lo rende modulo letterario degno di essere indagato per cogliere una serie di problematiche di senso inerenti alla sfera del potere e della sua corruzione, finanche esiziale.

I.1 *Il Mascheramento compositivo*

I.1.1 *La* duplicatio *tragica*

Se il *dolus* e l'ambiguità sono i volti immediatamente riconoscibili con cui il mascheramento opera in qualità di modulo contenutistico, le marche distintive del mascheramento compositivo vanno ricercate ad un livello più profondo, concernente la forma e l'intelaiatura che il poeta plasma sulla materia grezza del mito. Ed è in particolare la tragedia che se ne serve intessendo un fitto ordito tra la forma qui in esame e il tema del potere.

Nella rappresentazione drammaturgica di Seneca il mascheramento si presenta su entrambi i livelli citati, formale e contenutistico, suggerendo la sua essenzialità come nodo concettuale e tassello compositivo delle tragedie, specie in quelle dove il doppio e l'ambivalente, anche sotto la veste dell'enigma profetico, detengono una posizione di preminenza speculativa e letteraria.

Sul versante della struttura della tragedia, il modulo del molteplice e del doppio, parallelo a quello del mascheramento, si configura come precipuo di taluni complessi personaggi cui viene affidato il prologo.[1]

Nello *Oedipus*, infatti, il prologo, recitato dalla voce del protagonista, inserisce il personaggio che lo pronunzia in un duplice livello drammaturgico e conoscitivo. Edipo, sebbene scosso sin dall'inizio dal *timor* e dal dubbio, ignora la sua *condicio* di empietà, eppure la prefigura e la rivela mimeticamente attraverso la parola prologica di cui si fa portatore.[2] Sin dai primi versi, l'incestuoso sovrano artefice del mescolamento e della contaminazione concentra su di sé un doppio statuto drammaturgico che sembra anticipare il mescolamento caotico dei ruoli parentali cui darà vita: egli è infatti soggetto e oggetto del prologo, entra in scena e parla di sé senza esserne conscio. Il tratto identitario della doppiezza si muove non solo sul piano dei legami di sangue, ma anche su quello delle categorie della conoscenza e dell'ignoranza, del mascheramento e della verità, della vista e della cecità, tutte riguardanti Edipo e la sua storia mitica.

Una figura di "*persona* prologante" altrettanto complessa è quella di Ecuba in *Troades*, che riceve dal poeta una funzione sfaccettata e molteplice attraverso i continui giochi retorici e drammaturgici di parallelismi e duplicazioni: innanzitutto Ecuba descrive la scena quasi da spettatrice interna, assumendo un ruolo pragmatico essenziale ai fini didascalici; in secondo luogo, per mezzo dei parallelismi tra lei e altri personaggi della tragedia, delinea gradatamente una serie di tratti pertinenti che la inquadrano come regina sconfitta e rovinata, al pari di Troia (cfr. *Troad.* 1-4); madre contaminatrice e funesta, in rapporto al figlio Paride (cfr. *meus ignis iste est*, *Troad*. 49); preveggente inascoltata della rovina di Troia, in relazione alla figlia Cassandra (cfr. *vana vates ante Cassandram fui*, *Troad*. 37).

Nondimeno, il personaggio di Tantalo in *Thyestes* e quello di Tieste in *Agamemmnon*, cui è assegnata la recitazione del prologo, condividono uno statuto di personaggi "liminali", segnati dalla duplicità e da una natura indefinita e ambigua. Il primo si ritrova infatti ad esperire un ruolo doppio, frutto di un insolito rovesciamento che lo porta a diventare, da personaggio vittima di una *poena*, *poena* da infliggere ai suoi discendenti (cfr. *me pati poena decet*, / *non esse poenam*, *Th*. 83-84). Il secondo, inviso agli dèi superi come agli inferi, teme i castighi di ambo i regni, quello del cielo, che atterrisce coi suoi delitti, e quello dell'Ade, dal

---

[1] Sulla funzione e i caratteri dei prologhi senecani cfr. TREBBI M., *La struttura dei prologhi senecani*, QCTC, 6-7 (1988-1989), pp. 75-86, in cui lo studioso, ponendoli in dialogo e confronto con i prologhi dei loro modelli greci, ne ravvisa come categoria specifica quella dell'interiorità: essi non sono espositivi, ma esprimono lo stato d'animo del personaggio cui sono affidati.

[2] Fra i personaggi dei prologhi che evocano il proprio passato e la loro condizione, senza però assumere il ruolo di informatore dell'antefatto, TREBBI, *cit*., p. 77 individua l'Edipo dell'omonimo dramma, che si fa portavoce di quella *lues* di cui è vittima e contemporaneamente causa in quanto *rex*, in una molteplicità di ruoli tipica della confusione del mascheramento: "Edipo si trova da solo sulla scena e riflette sulla sua condizione di fronte alla peste; ogni parola che pronuncia è sempre in rapporto alla propria persona; egli commenta il male che la peste arreca non in rapporto ai propri sudditi ma al suo potere di Re."

quale è atterrito, nonostante ne sia messaggero contaminante e inconsapevole (cfr. *fugio Thyestes inferos, superos fugo*, *Ag*. 4).[3]

Non è soltanto nell'ambito del prologo che il mascheramento compositivo agisce. Nel caso dell'Edipo della tragedia omonima, la molteplicità di ruoli simbolici e strutturali che il personaggio assume non rimane esclusivamente legata al prologo, ma diventa marca essenziale dell'opera e del suo fulcro mitologico, affiancando il protagonista per l'intero dramma attraverso la parola ambigua, una modalità di espressione del mascheramento compositivo, che spesso si poggia con ironia tragica sul suo anfibolico significato. A tal proposito, la *duplicatio* che il poeta adopera per rivelare l'identità di Edipo e della composizione letteraria in atto si evince in particolare nel momento della maledizione, conseguente al colloquio con Creonte e alla spasmodica ricerca che il re compie dell'assassino di Laio, preceduta dall'invocazione alle divinità protettrici.[4]

Quisquis deorum regna placatus vides:
tu, tu penes quem iura praecipitis poli,
tuque, o sereni maximum mundi decus,
bis sena cursu signa qui vario regis,
qui tarda celeri saecula evolvis rota,
sororque fratri semper occurrens tuo,
noctivaga Phoebe, quique ventorum potens
aequor per altum caerulos currus agis,
et qui carentis luce disponis domos,
adeste: cuius Laius dextra occidit,
hunc non quieta tecta, non fidi lares,
non hospitalis exulem tellus ferat:
thalamis pudendis doleat et prole impia;
hic et parentem dextera perimat sua,
faciatque (num quid gravius optari potest?)
quidquid ego fugi.

Voi tutti che proteggete benignamente il regno, e tu che amministri il moto celeste, tu, massimo splendore del cielo sereno, che governi il vario corso dello Zodiaco, che con il rapido carro muovi i lenti secoli, e tu luna notturna che sempre vai intorno a tuo fratello, e tu, signore dei venti che guidi il tuo carro ceruleo in alto mare, e tu che governi le case senza sole, siatemi testimoni: chi ha ucciso Laio non abbia mai una casa tranquilla e sicura, e neppure in esilio nessuna terra gli sia ospitale; lo angoscino nozze vergognose e figli empi, uccida di sua mano il padre e faccia anche qualcosa di peggio – si può pensare qualcosa di peggio? – quello che io ho evitato.[5]

(*Oed*., 248-263)

Gli dèi che Edipo invoca, in linea con il suo "giuramento-anatema", sono i numi protettori dei *regna,* (cfr. *quisquis deorum regna placatus vides*, *Oed*. 247), ciononostante la consueta triade degli dèi detentori di un *regnum* (Giove, Nettuno e Plutone) viene qui

---

[3] MARTINA A., *Il mito della casa di Atreo nella tragedia di Seneca*, "Dioniso", 52 (1981), p. 140 riscontra in *Agamemnon* un carattere di novità compositiva riguardo alla *dubitatio* dei vv. 3-4 "con cui si mette in evidenza lo stato di Tieste, più che la sua condizione psicologica."
L'ombra del personaggio, figura di dannato colpevole e "liminale", esprime retoricamente l'ambiguità della sua situazione con la studiata contrapposizione *fugio* / *fugo*, che lo colloca in timorosa distanza sia dagli dèi superi che dagli inferi, cfr. PARATORE E., *Il prologo del* Agamemnon *e quello del* Thyestes *di Seneca*, "Vichiana" XI, 1982, p. 232.

[4] Unico punto di forte contatto fra la tragedia greca e quella latina, a parere di BARBERIS G., *Laio, il padre di Edipo: Sen.* Oed. *619 ss.*, "Paideia" 47, 1992, p. 165, è proprio la ricerca dell'uccisore del vecchio re, che tuttavia in Seneca si sviluppa in una maledizione caotica, dove il maledicente non sa di scagliarsi contro se stesso.

[5] Per la traduzione dello *Oedipus* si farà riferimento, come qui, a quella approntata da G. PADUANO, eccezion fatta per i vv. 35-36; 101-102; 202-204; 314-320; 801-802; 864-866; 992-994; 999-1001; 1003.

decomposta. La struttura cletica inserisce nel governo celeste la coppia fraterna e oppositiva Luna e Sole, dietro la quale si adombrano Diana-Artemide e Febo-Apollo. Il sovrano, che prega gli dèi protettori del potere regio, incrina paradossalmente la posizione maggioritaria del garante degli *sceptra* per antonomasia, ovvero di Giove, indugiando sulla figura del Sole (centrale in questo dramma senecano) e sulla sua siderea sorella. La loro presenza si fa spia di uno schema poetico per cui ogni divinità invocata subisce il processo formale di duplicazione, comune anche alla voce invocante: Febo ha il suo doppio nella Luna, ma soprattutto nella citazione di Apollo come ispiratore della sua *vatis Cirrhaeae* (*Oed*. 269); Nettuno viene invocato due volte come signore del reame marino e padre "duplicato" (cfr. *geminus*, *Oed*. 267, che si riferisce al mare che lambisce Corinto da due lati) della Corinto da cui Edipo ritiene di avere ricevuto i natali; la raffigurazione del dio *ventorum potens* (*Oed*. 254) richiama quella del Sole nella sua collocazione su un carro ceruleo. L'unico "singolo", mai duplicato, ma anzi appena sfiorato, è *qui carentis luce disponis domos*, (*Oed*. 256), colui che "dispone" le case prive di luce, cioè che mette ordine e governa le dimore dell'Ade: Plutone, il signore dei Morti. Perché solo questa divinità non viene raddoppiata?

Perché il suo doppio è presente, non è oggetto della parola, ma suo artefice: questi è Edipo, nuovo signore di una città di Morti, colui che tenta di mettere ordine (cfr. *disponere*, *Oed*. 256) in un luogo privo della luce conoscitiva della rivelazione e della conoscenza.

> *Non erit veniae locus:*
> *per regna iuro quaeque nunc hospes gero*
> *et quae reliqui perque penetrales deos,*
> *per te, pater Neptune, qui fluctu levi*
> *utrimque nostro geminus alludis solo;*
> *et ipse nostris vocibus testis veni,*
> *fatidica vatis ora Cirrhaeae movens*
> *ita molle senium ducat et summum diem*
> *securus alto reddat in solio parens*
> *solasque Merope noverit Polybi faces,*
> *ut nulla sontem gratia eripiet mihi.*
>
> Non ci sarà perdono per lui: lo giuro sul regno che tengo da ospite e su quello che ho lasciato, sugli dèi Penati e su di te, padre Nettuno, che con brevi onde tocchi da due parti la mia patria. E anche tu sii testimone delle mie parole, tu che ispiri la bocca profetica della sacerdotessa delfica: possa mio padre passare in pace la sua vecchiaia e compiere i suoi giorni sul trono, e possa Merope conoscere soltanto l'amore di Polibo com'è vero che nessuna grazia mi sottrarrà il colpevole.
>
> (*Oed*., 263-269)

Anche troppo palese è il mascheramento che qui Seneca offre, facile da disvelare per ogni fruitore dell'opera: il maledetto e il maledicente coincidono. Edipo si sdoppia nel senso che la sua identità è duplice e ambigua, immersa in una scissione continua, nella metamorfosi incontrollata e inconsapevole e nella partecipazione caotica ad una *ποικιλία* di ruoli drammaturgici.

Tanto la maledizione quanto l'*incipit* cletico tessono su un livello doppio e "altro" il carattere del personaggio: l'insistenza sul Sole e la definizione della figura del maledetto non sono altro che indizi che conducono ad Edipo e da Edipo forniti. Il dramma assume un aspetto polisemico capace di parlare del suo protagonista da molteplici punti di vista e su sconfinati orizzonti funzionali che scorrono le identità di Edipo come le pagine di un poderoso volume: esule e re, sapiente e ignorante, salvatore e contaminatore, figlio e sposo, assassino e giudice, costruttore di enigmi e loro solutore, maledetto e maledicente. Persino alcune connotazioni degli altri personaggi del dramma sembrano indicare velatamente la condizione tragica in cui l'indiscusso protagonista verte: Tiresia, ad esempio, nella sua emblematica cecità, che non gli

impedisce però di essere il più lungimirante in scena, pare confermare l'ipotesi in base alla quale l'intera tragedia sia una composizione polisemantica e polifonica centripeta, volta ad indicare da divergenti punti di vista e su molteplici livelli di senso la figura di Edipo. La cecità fisica del veggente, infatti, addita per contrasto quella cognitiva del sovrano, che si oppone, secondo lo schema del rovesciamento, alla conoscenza futurale dell'indovino. I procedimenti secondo i quali Edipo viene "significato" da ogni elemento della struttura drammaturgica possono essere differenti, dal rovesciamento appena citato, al parallelismo e all'anfibolia, ma risulta più volte che, come nel caso di Tiresia, al discorso poetico apparentemente indicativo di un altro personaggio o aspetto del dramma sia sotteso il protagonista nella pluralità delle sue funzioni. È quello che accade quando Manto descrive al padre il movimento convulso delle fiamme sacrificali:

> ***MANTO.*** *Non una facies mobilis flammae fuit:*
> *imbrifera qualis implicat varios sibi*
> *Iris colores, parte quae magna poli*
> *curvata picto nuntiat nimbos sinu*
> *(quis desit illi quive sit dubites color),*
> *caerulea fulvis mixta oberravit notis,*
> *sanguinea rursus; ultima in tenebras abit.*
>
> **MANTO.** Non uno fu l'aspetto della mutevole fiamma: quale su di sé intreccia vari colori Iride foriera di pioggia, che in quella grande parte del cielo ricurva annuncia tempeste col suo solco dipinto (quale colore manchi e quale vi sia non si sa), cerulea ha vagato mescolata a fulve chiazze, e di nuovo è color del sangue; infine muta in tenebre.
>
> (*Oed*., 314-320)

Il brano citato inizia con una proposizione negativa segnata con forza da *non* in *incipit* di verso (*Oed*. 314). Ad essere negata è l'unità e l'unicità della *facies flammae*. L'aspetto esteriore del fuoco è diversificato e molteplice, contrassegnato dalla mobilità e dalla mutevolezza (cfr. *mobilis*, *Oed*. 314); tutti questi dati esprimono informazioni sulla natura di Edipo: la mutevolezza e l'apparenza di cui viene negata l'unicità riconducono all'ambigua figura del re tebano, così come il paragone che accosta *Iris imbrifera* alla *mobilis flamma*. Ed è proprio nella figura significativa dell'arcobaleno, come ha dimostrato Bettini, che si riverbera la confusione dell'incesto e della caotica molteplicità edipica: i colori dell'Iride sono dubbi e si mescolano tra di loro, come accade in un'unione incestuosa, dove occupa un ruolo centrale il tema del dubbio.[6] E infatti il mescolamento, l'empietà dell'unione con la madre, il dubbio e il timore che la confusione suscitano sono tutte marche distintive del personaggio di Edipo, continuamente "significate" e "mascherate" sul piano formale da ogni elemento drammaturgico della tragedia senecana.

I.1.2 *La profezia epica*

Nell'*Eneide* il mascheramento non sembra rivestire un ruolo di tipo strutturale, come invece accade nei drammi appena enunciati in relazione al sotto-genere della *duplicatio*, tuttavia esso è presente come modulo narrativo di segno positivo rispetto al sapore ambiguo e tragico che finisce per assumere nella drammaturgia senecana.

---

[6] Il tema del *dubitare* è intrinseco sia alla rappresentazione dell'arcobaleno che al tema dell'incesto: infatti si resta in dubbio davanti alla necessità di specificare l'essenza di ciascun colore dell'Iride come dinanzi alla definizione dei ruoli parentali, cfr. BETTINI M., *L'arcobaleno, l'incesto e l'enigma; a proposito dell'*Oedipus *di Seneca*, "Dioniso" 1983 LIV, pp. 141-142: "L'incesto dunque presuppone la confusione, la sovrapposizione: come l'arcobaleno. Sua caratteristica è quella di cancellare le necessarie opposizioni fra i ruoli parentali, così come l'Iride cancella le opposizioni fra i colori."

L'unico caso di duplicazione compositiva potrebbe essere rintracciato nell'*incipit* del *Liber* II, dove Enea, alla corte di Didone, inizia a raccontare la caduta di Troia e le sue peregrinazioni.

> *Infandum, regina, iubes renovare dolorem,*
> *Troianas ut opes et lamentabile regnum*
> *eruerint Danai, quaeque ipse miserrima vidi*
> *et quorum pars magna fui. quis talia fando*
> *Myrmidonum Dolopumve aut duri miles Ulixi*
> *temperet a lacrimis?*
>
> Un indicibile dolore, regina, mi ordini di rinnovare, come i Danai abbiano distrutto la potenza troiana e il regno degno di compianto, miserrimi eventi che io stesso vidi e nei quali ebbi un grande ruolo. Chi dei Mirmidoni, o dei Dolopi, o soldato del duro Ulisse, parlando di tali fatti si tratterrebbe dal piangere?
>
> (*Ae.* II, 3-8)

Virgilio, memore del modello odissiaco, introduce nel poema un personaggio, il principale, intento alla narrazione, sicché il livello della scrittura si sdoppia: il poeta canta di un personaggio che rievoca il suo passato secondo le modalità del "racconto nel racconto". In questa strategia letteraria di grande fortuna e tradizione, tempo e spazio si duplicano: un luogo e un tempo preciso sono quelli riconducibili ad Enea che narra; un tempo passato e un'altra ambientazione sono invece connessi all'oggetto della narrazione del personaggio, mentre dall'alto il poeta risolve in armonia le due componenti di presente e passato attraverso il tema compositivo e strutturale della memoria.

La narrazione della caduta di Ilio, per Enea, è una *renovatio infandi doloris* (cfr. *Ae*. II 3), una reiterazione della sofferenza attraverso il vivido ricordo, difficile da esprimere a parole. Pertanto per il figlio di Anchise rammentare le sue sorti significa riproporre il suo destino e la sua condizione di eletto ed esule, e dunque riviverla come in una duplicazione. Questa strategia narrativa, però, non può essere inclusa in modo pieno nel mascheramento compositivo, poiché la sua funzione non è quella di sdoppiamento caotico o di composizione di categorie doppie e molteplici, ma serve a introdurre un secondo livello letterario che si fonda sul recupero memoriale assai più che sulla duplicazione.

Si può dunque asserire che se nel *corpus* tragico senecano lo sdoppiamento e l'anfibolia si configurano non solo come temi mitici di fondo, ma anche come cifre stilistiche e compositive, in Virgilio il mascheramento non sorregge la struttura letteraria dell'*epos*, benché si costituisca come involucro formale della profezia e della comunicazione con le divinità supere o infere. La sua positività segnica dipende dalla finalità del mascheramento medesimo: le profezie, le promesse e gli enigmi che vengono continuamente rivolti ad Enea, specie nel corso dei suoi *errores*, sono pronunciati al fine di offrire all'eroe un appiglio sovrumano che lo guidi e lo conduca all'assolvimento del suo compito.[7] Questa direzione salvifica esula dalle tragedie di Seneca, dove il dio profetico per antonomasia, Febo, è il principale attore dell'inganno divinatorio e della rovina del personaggio, già fatalmente segnato dalla contaminazione: la sua parola oracolare oscura e ambigua non dischiude verità né salva dalla catastrofe, giacché il momento della rivelazione dell'enigma è spesso l'apice

[7] Sulla profezia nell'*Eneide* virgiliana e sul suo valore "ottimistico" cfr. O'HARA J. J., *Death and optimistic prophecy in Vergil's Aeneid*, Princeton 1990, che sottolinea come i vaticini del poema, anche quando risultano essere fallaci o ingannevoli, assumono una valenza, sul piano dell'intreccio narrativo, di sprone al viaggio di Enea e di conforto nelle situazioni di difficoltà o abbattimento.

della tragedia, irrimediabile affermazione del compimento del *nefas*.[8] In Virgilio, al contrario, il momento della rivelazione implica il raggiungimento di un traguardo e la segnalazione di una svolta anche sul piano narrativo.

Nel poema si presenta un caso isolato di mascheramento profetico fallace, quello di Giuturna, la quale, per incitare i Rutuli da lei favoriti e spingerli alla battaglia, invia un *signum* augurale positivo che però non si traduce in vittoria, poiché i fati lo vietano. Anche nell'inganno della presagio divino, però, l'intento del mascheramento è positivo, giacché è finalizzato a infondere coraggio e fiducia ai propri protetti, spronandoli ad un'ultima battaglia prima della sconfitta inevitabile. Dopo aver esortato i Rutuli sotto le sembianze di Camerte (cfr. *formam adsimulata Camertis*, *Ae*. XII 224) Giuturna invia loro un falso presagio per infiammare di coraggio e fiducia gli animi ormai vacillanti.

his aliud maius Iuturna adiungit et alto
dat signum caelo, quo non praesentius ullum
turbavit mentes Italas monstroque fefellit.
Namque volans rubra fulvus Iovis ales in aethra
litoreas agitabat avis turbamque sonantem
agminis aligeri, subito cum lapsus ad undas
cycnum excellentem pedibus rapit improbus uncis.
arrexere animos Itali, cunctaeque volucres
convertunt clamore fugam (mirabile visu),
aetheraque obscurant pennis hostemque per auras
facta nube premunt, donec vi victus et ipso
pondere defecit praedamque ex unguibus ales
proiecit fluvio, penitusque in nubila fugit.

A queste cose, Giuturna aggiunge dell'altro ancor maggiore e fornisce un segno nell'alto del cielo, del quale nulla di più efficace turbò la mente degli Italici e la ingannò con un portento. Infatti il fulvo uccello di Giove, volando nel cielo purpureo, scompigliava gli uccelli della spiaggia e lo stormo risuonante della schiera alata, quando improvvisamente il malvagio, fiondandosi sull'acqua, ghermisce con gli adunchi artigli un cigno insigne. Volsero l'attenzione gli Italici, ed ecco tutti gli uccelli invertono la fuga con stridio (mirabile a vedersi), con le ali oscurano il cielo e, composta una nube, per aria fanno pressione sul nemico, finché vinto dalla forza e dalla massa, l'uccello fece cadere la preda dagli artigli, la gettò nel fiume e infine fuggì fra le nuvole.

(*Ae.* XII, 244-256)

La sorella di Turno foggia un *signum* celeste (cfr. *Ae*. XII 245) col quale turbare la menti degli Italici e ingannarle con un portento mendace (cfr. *monstro fellere*, *Ae*. XII 246). La ninfa non può mutare il corso degli eventi prescritti dal fato, ma può mascherarli agli occhi dei Rutuli e dei loro alleati per infondere loro un ultimo slancio che possa salvare Turno dalla morte ormai decretata. Il *monstrum* si serve di un linguaggio augurale che va decifrato, al quale Giuturna assegna un senso che non troverà riscontro negli avvenimenti che seguiranno. Il presagio è ingannevole e, benché codificato dall'augure Tolumnio, non conduce all'agnizione di alcuna verità.

Tum vero augurium Rutuli clamore salutant
expediuntque manus, primusque Tolumnius augur
'hoc erat, hoc votis' inquit 'quod saepe petivi.

---

[8] Nel dramma di Edipo l'oracolo, che stende le sue dita sull'intera vicenda, è un inesplicabile enigma la cui oscurità decreta la rovina per il re di Tebe. Sul tema dell'enigma e della *sententia* che spesso ad esso si intreccia, cfr. PARÉ P., *L'énigme du savoir et du pouvoir: la « sententia » dans l'«*Oedipe*» de Sénèque*, "BAGB" 3, 2002, p. 286, che, pur definendo il primo "une catégorie de jeux de langage, à côté des néologismes et du mélange de différentes langues, contribuant à former des mots difficiles et incompréhensibles.", avverte come nel *corpus* senecano venga a mancare tale ruolo ludico, giacché l'attenzione si focalizza sul senso dell'enigma in rapporto al potere.

accipio agnoscoque deos; me, me duce ferrum
corripite, o miseri, quos improbus advena bello
territat invalidas ut avis, et litora vestra
vi populat. petet ille fugam penitusque profundo
vela dabit. vos unanimi densete catervas
et regem vobis pugna defendite raptum.'

Allora senza dubbio i Rutuli con grida salutano l'auspicio e si preparano all'opera, e per primo l'augure Tolumnio disse: "Era questo, era questo che spesso chiedevo con voti. Accolgo e riconosco gli dèi. Con me, con me condottiero impugnate la spada, o sventurati, che il crudele straniero atterisce con la guerra come deboli uccelli, e con violenza devasta le vostre spiagge. Quello si darà alla fuga e alla fine salperà via sul mare. Voi unanimi serrate le schiere e con la lotta difendete il re che vi viene strappato."

(*Ae.* XII, 257-265)

Il disvelamento del presagio viene presto offerto da Tolumnio, che crede di riconoscere nel segno propizio il favore degli dèi per il suo schieramento (*accipio adgnoscoque deos*, *Ae*. XII 260), e ne rivela ai compagni l'interpretazione. Ma il guerriero s'inganna, nonostante abbia colto con esattezza l'intenzione di Giuturna e il significato recondito ch'ella desiderava conferire all'episodio. Pertanto la fallace visione irretisce gli Italici, che credono alla veridicità dell'auspicio mandato dagli dèi, ultima illusione degli occhi prima della sconfitta.

Massimo emblema del mascheramento divinatorio nell'*Eneide* è la profezia della scrofa bianca e dei suoi trenta cuccioli. Il primo a farvi riferimento è il profeta Eleno:

'Nate dea (nam te maioribus ire per altum
auspiciis manifesta fides; sic fata deum rex
sortitur volvitque vices, is vertitur ordo),
pauca tibi e multis, quo tutior hospita lustres
aequora et Ausonio possis considere portu,
expediam dictis; prohibent nam cetera Parcae
scire Helenum farique vetat Saturnia Iuno.'

"Figlio della dea (vi è infatti manifesta certezza che tu vada per mare con maggiori auspici; così il re degli dèi designa i fati e regola il corso delle vicende, quest'ordine si svolge), poche cose di molte ti esporrò a parole, affinché più sicuro tu percorra mari ospitali e possa fermarti nel porto d'Ausonia; infatti le Parche proibiscono ad Eleno di sapere le altre cose e la Saturnia Giunone gli vieta di parlare."

(*Ae.* III, 374-380)

Il Priamide non indugia, ma subito conforta il figlio della dea sulla benevolenza divina che ancora lo accompagna. Gli auspici sono più che favorevoli e vi è una *fides manifesta* (*Ae*. III 375) che rende sicuro il cammino dell'eroe fondatore e lo protegge. La *fides* fa parte di un *ordo* (*Ae*. III 376) che non può essere mutato e che il *deum rex* assicura e tesse. Il responso oracolare che Eleno si prepara a fornire, dunque, è volto a confortare colui che lo domanda,[9] e a stornare da lui pericoli e ostacoli (cfr. *Ae*. 377-379). Gli dèi rivelano e manifestano senza remore il loro appoggio ad Enea, che si traduce nella certezza della realizzazione del suo alto compito, sebbene al profeta di Febo non sia concesso di rivelare altro, poiché Giunone e le Parche glielo vietano perentoriamente.

Per favorire la ricerca di Enea ed evitare che un altro errore d'agnizione lo spinga a gettare sempre nuove mura, Eleno gli concede dei *signa* (*Ae*. III 388) attraverso i quali

[9] O'HARA J. J., *op. cit*., Princeton 1990, p. 15 individua sette fasi degli episodi profetici e delle loro manifestazioni, dalla descrizione dello stato umorale di colui che riceverà la profezia alla preghiera conclusiva di ringraziamento alle divinità: una delle suddette fasi è quella che O'HARA chiama "profezia incoraggiante", che generalmente spinge da uno stato di inerzia ad uno di azione.

riconoscere senza incertezze la sede stabilita dal Fato.[10] Ciò conferma il ruolo del mascheramento profetico nel poema, che non si fa veicolo di errore e inganno, ma di rivelazione veridica e salvezza.

> *signa tibi dicam, tu condita mente teneto:*
> *cum tibi sollicito secreti ad fluminis undam*
> *litoreis ingens inventa sub ilicibus sus*
> *triginta capitum fetus enixa iacebit,*
> *alba solo recubans, albi circum ubera nati,*
> *is locus urbis erit, requies ea certa laborum.*
> *nec tu mensarum morsus horresce futuros:*
> *fata viam invenient aderitque vocatus Apollo.*
>
> Ti dirò i segni; tu tienili custoditi in mente: quando, tormentato, vicino alla corrente d'un fiume appartato, sotto i lecci litorali, troverai una grande scrofa giacente dopo aver partorito trenta capi di una cucciolata, distesa al suolo bianca, e bianchi i piccoli intorno alle mammelle, questo sarà il luogo della città, questo il certo riposo dalle fatiche. E tu non spaventarti dei futuri morsi delle mense: i fati troveranno la via e, invocato, Apollo accorrerà.
>
> (*Ae.* III, 388-395)

Eleno, con la celeberrima profezia della scrofa bianca e dei suoi trenta cuccioli, annulla la maledizione che le Arpie hanno scagliato contro i Teucri (cfr. *Ae*. III 245-257) e a causa della quale Enea chiede il vaticinio, o meglio la volge ad un ruolo segnico privo di contaminazione o avversità.

Il luogo dove Enea potrà godere della visione della scrofa e dei suoi piccoli sarà quello dove rifondare una nuova Ilio e trovare *requies certa laborum* (*Ae*. III 393), col sostegno dei *fata* e l'appoggio di Apollo signore. La favorevole profezia è volta ad allontanare da Enea e dai suoi qualsiasi timore, poiché *fata viam invenient* (*Ae*. III 395). Dunque il mascheramento oracolare del vate non obnubila la realtà confondendone il senso verace, bensì le assegna un significato univoco, cosicché la parte più evidenziata del mascheramento profetico risulta essere quella della rivelazione. Eleno fornisce ad Enea dei segni non troppo oscuri, poiché l'enigma di Febo vuole essere svelato, come il fato stabilisce. Il dio stesso li ha già esortati verso il luogo di fondazione con enigmi la cui forma non sembra intessuta per deviarli, bensì per indirizzarli con precisione alle sponde italiche. I Troiani, infatti, approdati sull'isola di Andro, hanno ricevuto un monito stentoreo da Apollo:

> *'Dardanidae duri, quae vos a stirpe parentum*
> *prima tulit tellus, eadem vos ubere laeto*
> *accipiet reduces. antiquam exquirite matrem.*
> *hic domus Aeneae cunctis dominabitur oris*
> *et nati natorum et qui nascentur ab illis.'*
>
> "Duri Dardanidi, la terra che per prima vi generò dal ceppo dei padri, quella vi accoglierà reduci nel suo rigoglioso seno. Ricercate l'antica madre. Qui dominerà su tutte le regioni la casa di Enea, e i figli dei figli e coloro che da essi nasceranno."
>
> (*Ae.* III, 94-98)

Il vaticinio di Apollo e molto più chiaro di quanto Enea e i suoi possano credere: il dio li appella subito col titolo di *Dardanidae* (*Ae*. III 94), ad indicare il punto di riferimento di tutto il suo velato messaggio. In quel nome risiede la chiave per sciogliere l'enigma, poiché è Dardano il padre fondatore sulle tracce del quale essi devono mettersi, e non Teucro, come poi

[10] Come sottolinea O'HARA J. J., *ibidem* questo episodio rientra nella fase della rivelazione o conferma della profezia tramite *signa* divini o prodigiosi.

sosterrà Anchise.[11] I Dardanidi sono davvero *duri* (*Ae*. III 94), difficili da piegare verso la direzione che gli dèi vogliono loro imprimere, corazzati contro ogni parola profetica che, sebbene mascherata, cerca di farli volgere verso l'Italia.

Apollo descrive la terra d'Esperia destinata ai Troiani secondo la metafora della madre che ha generato i figli (cfr. *antiqua mater*, *Ae*. III 96) e ne attende il ritorno (*reduces*, *Ae*. III 96) per nutrirli riccamente col suo prospero seno (cfr. *uber laetum*, *Ae*. III 95). Febo, dunque esorta ancora Enea alla ricerca, offrendo loro una mappa di segni enigmatici che li guidi verso la meta designata. Soltanto quando i Dardanidi ritorneranno nel grembo della loro antica sede un intramontabile dominio sarà loro garantito, destinato a durare lungo le generazioni successive (cfr. *Ae*. III 97-98).

> *'audite, o proceres,' ait 'et spes discite vestras.*
> *Creta Iovis magni medio iacet insula ponto,*
> *mons Idaeus ubi et gentis cunabula nostrae.*
> *centum urbes habitant magnas, uberrima regna,*
> *maximus unde pater, si rite audita recordor,*
> *Teucrus Rhoeteas primum est advectus in oras,*
> *optavitque locum regno.'*
>
> "Udite, o illustri signori," disse "e apprendete le vostre speranze. Giace nel mezzo del mare l'isola del grande Giove, dove vi è il monte Ida e la culla della nostra gente. Cento grandi città lì si abitano, ricchissimi regni, donde il massimo padre, Teucro, se ricordo bene quanto ho ascoltato, sbarcò per la prima volta sulle sponde Retee, e scelse il sito per il regno."
>
> (*Ae.* III, 103-109)

Malgrado le parole profetiche di Febo indichino ai Frigi la rotta per fare ritorno all'antica madre patria che l'Italia per loro rappresenta, Anchise è indotto in errore volgendo i suoi stanchi ricordi a Teucro, e non a Dardano. L'omonimia del monte Ida con quello che diede i natali a Zeus/Giove (cfr. *Ae*. III 104) spinge il padre di Enea a individuare in Creta la *gentis cunabula* (*Ae*. III 105) cui ripiegare per poter dare nuova linfa alle speranze di un rinascente regno. Ma Anchise si inganna, non è Creta il luogo stabilito dove porre la sede della nuova Ilio. Le parole del dio cadono come un tonfo sordo in orecchie incapaci di sceverarne il senso, e l'errore si abbarbica nei loro cuori ignari. Ciononostante, gli dèi virgiliani non lasciano i Troiani in preda all'errore e alle sue conseguenze, ma tornano ad incalzarli attraverso Eleno prima e il dio del Tevere poi, perché essi diradino le nebbie degli enigmi oracolari.

Fra questi due interventi divinatori si inserisce il primo disvelamento: quello della profezia di Anchise e della connessa maledizione delle Arpie, che il fato di Enea rovescia in presagio positivo del suo arrivo in Italia.[12] Finalmente approdati nel Lazio, i Troiani, affamati, imbandiscono una mensa improvvisata e pongono sotto ai cibi a loro disposizione delle focacce di grano (*adorea liba*, *Ae*. VII 109) usandole come piatti (cfr. *Cereale solum*, *Ae*. VII 111). Dopo aver divorato il pasto, ancora stimolati dai morsi della fame, i Teucri addentano anche la pasta rotonda dei *liba*, e quest'atto dettato dall'ingordigia troppo a lungo trattenuta

---

[11] Infatti, secondo il mito che Virgilio segue, Dardano sarebbe stato originario dell'Esperia e in particolare fondatore della città di Cortona; poi, giunto in Frigia, avrebbe sposato la figlia di Teucro, Batieia, costituendo così insolubili legami tra la Troade e l'Italia.

[12] Sulla maledizione profetica scagliata da Celeno cfr. RABEL R. J., *The Harpies in the Aeneid*, "CJ" LXXX, 1985, pp. 319-320. Soffermandosi sulla maledizione, lo studioso fa notare che la *dira fames* che Celeno augura ai Troiani, auspicando per loro la stessa pena inflitta a lei e alle sue sorelle, ha origine dalla profezia di Giove trasmessa alle Arpie tramite Apollo, sicché maledizione e corruzione del banchetto rituale appaiono come le fasi peculiari della ricerca di Enea nella parte occidentale della Grecia.

spinge Iulo ad una scherzosa esclamazione dal significato più profondo delle intenzioni che la ispirano.

> *'heus, etiam mensas consumimus?' inquit Iulus,*
> *nec plura, adludens.*
>
> "Olà! Perfino le mense consumiamo?", disse Iulo, e non di più, scherzando.

(*Ae.* VII, 116-117)

Ad Enea tornano subito alla memoria le parole del padre Anchise sulla fame che lo avrebbe costretto a divorare anche le mense.[13] La profezia, pronunciata con parole enigmatiche, solo adesso mostra con chiarezza il suo verace significato, ed Enea lo coglie e ad alta voce lo esprime:

> *Continuo: 'Salve fatis mihi debita tellus*
> *vosque' ait 'o fidi Troiae salvete penates:*
> *hic domus, haec patria est. genitor mihi talia namque*
> *(nunc repeto) Anchises fatorum arcana reliquit:*
> *"cum te, nate, fames ignota ad litora vectum*
> *accisis coget dapibus consemere mensas,*
> *tum sperare domos defessus, ibique memento*
> *prima locare manu molirique aggere tecta."*
> *haec erat illa fames, haec nos suprema manebat*
> *exitiis positura modum.'*
>
> Immediatamente disse: "Salute a te, terra a me dovuta dai fati, e salute a voi, o fidi Penati di Troia: questa è la dimora, questa è la patria. Infatti questi segreti del fato, (adesso ricordo) mi lasciò mio padre Anchise: «Quando, figlio, dopo che sarai giunto presso ignoti lidi, la fame, una volta mangiate le vivande, ti costringerà a consumare le mense, allora spossato rammenta di aspettarti le dimore, di collocare lì le prime case e di fortificarle con un terrapieno.» Questa era la fame, questa era l'ultima fatica a noi destinata, che porrà un limite alla rovina.'

(*Ae.* VII, 120-129)

La profezia di Anchise si avvera e diventa per Enea il segnale di speranza e fondazione. L'insolita fame è l'ultimo travaglio superato, momento di conclusione dei *labores* e monito alla costruzione delle mura. Enea è in grado di riconoscere la *debita tellus* (*Ae*. VII 120) da quel σημεῖον, che lo spinge a ricordare le parole del padre, le quali si configuravano a loro volta come ingiunzione alla memoria (cfr. *memento*, *Ae*. VII 126). Quest'ultima, infatti, è parte integrante del disvelamento della profezia, poiché è proprio attraverso il recupero memoriale che l'eroe è capace di assegnare un preciso senso al presente e di leggere un evento apparentemente insignificante come un segno decisivo del fato. Anchise, infatti, consegnò al figlio gli *arcana fatorum* che solo adesso egli riconosce e comprende, subito invocando i fidi Penati per ringraziarli pietosamente della loro benevolenza.

La fame smisurata, in realtà, costituisce l'atto di assegnazione del *modus* agli *exitia* patiti (cfr. *Ae*. VII 129), ovvero di una "misura" che suggelli la fine delle fatiche e permetta di riconoscere nel Lazio la dimora delle mense future. Non è infatti casuale la natura dell'oggetto della profezia: il mascheramento dei *fata* che i Troiani sciolgono si costruisce intorno ad un pasto inusuale, ma che individua la nuova patria (cfr. *hic domus, haec patria est*, *Ae*. VII 122) attraverso uno dei momenti pertinenti della dimensione intima e familiare: il banchetto. È nel Lazio che d'ora in poi si imbandiranno le tavole e il popolo di Enea, una volta erette case e mura, si radunerà, in pace come un tempo, intorno alle mense. Ma questo

[13] Non dissimili sono le parole dell'Arpia Celeno, ma di certo assai più insidiose, poiché risuonano come una maledizione giacché, come già sottolineato, fanno leva sulla *dira fames* che avrebbe spinto i Troiani di Enea a *ambesas absumere mensas* (*Ae*. III 257).

segnale non è ancora sufficiente a significare il ruolo di fondatore di una stirpe gloriosa di cui Enea è investito. Serve l'intervento di un dio, specie quando le minacce di guerra fiaccano l'animo dell'eletto.

Ed ecco che nel *Liber* VIII (vv. 31-34) appare in sogno ad Enea il dio Tiberino, che rinverdisce la profezia della scrofa bianca nella cornice narrativa del sogno rivelatore.[14]

> *tum sic adfari et curas his demere dictis:*
> *'O sate gente deum, Troianam ex hostibus urbem*
> *qui revehis nobis aeternaque Pergama servas,*
> *expectate solo Laurenti arvisque Latinis,*
> *hic tibi certa domus, certi (ne absiste) penates.*
> *neu belli terrere minis; tumor omnis et irae*
> *concessere deum.'*
>
> Allora così si rivolse e con queste parole alleviò i suoi affanni:
> "O tu generato da stirpe di dèi, che riconduci a noi dai nemici la città di Troia e custodisci l'eterna Pergamo, atteso dal suolo Laurente e dai campi latini, qui per te vi è certa dimora, (non desistere) e certi Penati. Non avere paura delle minacce di guerra; ogni sdegno e le ire degli dèi sono cessate."
>
> (*Ae.* VIII, 35-41)

Il dio esorta l'eroe fornendogli segni divini propizi e attestando con certezza il Lazio come meta del suo viaggio per mare (cfr. *hic tibi* ***certa*** *domus,* ***certi*** (*ne absiste*) *penates*, *Ae*. VIII 39; ***haud incerta*** *cano*, *Ae*. VIII 49). L'intervento della divinità, anche se soggiacente al modulo del mascheramento, conferma il suo ruolo positivo, di soccorso e liberazione dagli affanni. Infatti, malgrado sia tale strumento fallace l'involucro che riveste il messaggio verifico, l'intento è quello di mostrare ad Enea un frammento di verità che lo rassicuri e fortifichi alla fine dei suoi travagli: il mascheramento, quindi, non è solo quello del sogno, ma anche quello dell'enigma profetico. Inoltre, anche la raffigurazione del dio si serve di termini che alludono in modo non diretto né insistito ad una sfera semantica dell'occultamento, che offusca la chiara percezione dei contorni (cfr. *velare*, *Ae*. VIII 33; *tegere*, *Ae*. VIII 34), ma che concerne l'aspetto del dio e non la sua rivelazione. La divinità, per sua stessa immortale e insondabile natura, non può palesarsi nella sua piena essenza, particolare che giustifica la scelta, assai spesso adottata, del sogno come modalità di manifestazione.

> *iamque tibi, ne vana putes haec fingere somnum,*
> *litoreis ingens inventa sub ilicibus sus*
> *triginta capitum fetus enixa iacebit,*
> *alba solo recubans, albi circum ubera nati.*
> [*hic locus urbis erit, requies ea certa laborum,*]
> *ex quo ter denis urbem redeuntibus annis*
> *Ascanius clari condet cognominis Albam.*
> *haud incerta cano.*
>
> E Orbene, perché tu non ritenga che il sonno finga queste vane apparenze, per te giacerà una grossa scrofa trovata sotto i lecci della spiaggia, sgravatasi dal parto di trenta cuccioli, che bianca starà distesa al suolo, bianchi i piccoli intorno alle sue mammelle. [*Questo sarà il luogo della città, questa la sicura tregua dalle fatiche,*] Da quel momento, passati tre volte dieci anni, Ascanio fonderà la città di Alba dall'illustre nome. Indubbi eventi io predìco.
>
> (*Ae.* VIII, 42-49)

[14] Un'analisi più approfondita del tema mitico e della cornice narrativa che il sogno costituisce verrà svolta nel Cap III *Visione Cecità e Sogno*, pp. 151 e sgg.

Il *deus loci*, dopo aver fornito ad Enea prova della veridicità delle sue parole con la promessa di un segno,[15] non perde tempo e rinnova la profezia che segnala il rinvenimento del luogo della fondazione cui Enea è deputato.

> *Ecce autem subitum atque oculis mirabile monstrum,*
> *candida per silvam cum fetu concolor albo*
> *procubuit viridique in litore conspicitur sus;*
> *quam pius Aeneas tibi enim, tibi, maxima Iuno,*
> *mactat sacra ferens et cum grege sistit ad aram.*
>
> Ma ecco un improvviso prodigio mirabile agli occhi, candida nella selva di colore uguale ai bianchi cuccioli, sulla riva verdeggiante si può vedere una scrofa sdraiata; infatti il pio Enea a te, grandissima Giunone, a te la immola recando sacrifici e con la piccola mandria la trascina all'altare.
>
> (*Ae.* VIII, 81-85)

Il disvelamento dell'oracolare asserzione del *deus Tiberinus* non si fa attendere, e viene descritto come un *subitum atque oculis mirabile monstrum* (*Ae*. VIII 81), un prodigio che si palesa allo sguardo (cfr. anche *conspicere*, *Ae*. VIII 83) e nel quale Enea riconosce la verace profezia del sogno ormai sul punto di compiersi. Il suo avveramento coincide con una più salda presa di coscienza del il padre dei Latini, e si rivela momento di recupero della fiducia nel fato e nella missione a lui affidata.[16]

L'ultimo personaggio virgiliano che qui verrà trattato, legato al mascheramento profetico e di grande rilievo sia sul piano strutturale che su quello contenutistico, è la Sibilla Cumana.

La Sibilla recita un ruolo strutturale volto a evidenziare il momento di transito all'interno della vicenda epica. La sua divinazione non è solo complementare a quella di Anchise, ma sin dalle prime parole assume i tratti di una "dichiarazione programmatica retrospettiva"; la vergine veggente, infatti, suggella la fine dei pericoli affrontati per mare, ma lascia intravedere l'inizio delle fatiche riguardanti la guerra in territorio italico (cfr. *Ae*. VI 83-84). Tuttavia, ancora molti pericoli attendono il figlio di Anchise, e gli oracoli della Sibilla risuonano tetri e minacciosi.

> *Talibus ex adyto dictis Cumaea Sibilla*
> *horrendas canit ambages antroque remugit,*
> *obscuris vera involvens* [...]
>
> Con tali parole, dai penetrali, la Sibilla Cumana canta spaventosi enigmi e mugghia dall'antro, nell'oscurità avvolgendo il vero.
>
> (*Ae.* VI, 98-100)

L'enunciazione delle *ambages* (*Ae*. VI 99), discorsi tortuosi ed oscuri come enigmi, viene descritta come un mascheramento del vero attraverso le parole oracolari, cupe e orride. Il responso di Apollo non è mai rettilineo e nitido, ma appare coperto da un velo di equivoco annebbiamento, tale da gettare nell'ascoltatore timore e incertezza e mettere alla prova la sua capacità di discernimento.

Enea ascolta con attenzione le enigmatiche *ambages* della vergine veggente, il cui *status* divinatorio viene descritto come un *furor* che s'impossessa di lei e prorompe dalla sua *rabida os* (cfr. *Ae*. VI 102).

---

[15] Si tratta del motivo del "*si non vana*" atto a qualificare la profezia, cfr. O'HARA J. J., *op. cit.*, p. 15.

[16] La conclusione rientra nell'articolazione delle fasi profetiche individuata da O'HARA J. J., *ibidem* che rinviene come ultimo stadio la descrizione del conforto e della fiducia che colui che riceve la profezia finisce per ricevere.

La rappresentazione della Sibilla non può prescindere dalla vicina sede infera presso la quale l'indovina è posta, quasi a guardia dell'Averno. Le profezie e le visioni che la veggente rivela sono espresse come una sorta di infero invasamento, come un *furor* conoscitivo che la permea e la compenetra attraverso i *frena* (*Ae*. VI 100) che Apollo scuote e allenta. Questa descrizione preannuncia e prepara la seconda fase del disvelamento, centrale nella struttura del poema, che riguarda l'incontro con Anchise.

I.2 *Il Mascheramento contenutistico*

I.2.1 *il mascheramento* del *potere* e *il mascheramento* per *il potere*

All'interno del repertorio mitico in analisi, il mascheramento contenutistico, inteso come inganno, mutamento o alterazione della realtà vigente, si fonde col tema più ampio del potere soprattutto nella raffigurazione senecana, ma si presenta anche scevro di esso, divenendo strumento di salvaguardia o contaminazione legato, se non al potere, a personaggi che lo bramano o lo detengono, i quali si costituiscono come agenti dei mascheramenti in questione o loro vittime. Il primo tipo di mascheramento, in cui il tema del *regnum* svolge un ruolo eminente, emerge con più frequenza nelle tragedie di Seneca, mentre il secondo, dove la tematica del potere esula dalla narrazione, appare unico mascheramento possibile nell'universo virgiliano.

La drammaturgia senecana offre un ampio ventaglio di *exempla* concernenti la *fraus* o l'inganno nei suoi diversi legami col *regnum*. Sul piano della narrazione, che attinge al patrimonio mitico greco-latino, il binomio inganno e potere si manifesta secondo due principali modalità di relazione che delineano due modelli suscettibili di essere racchiusi nelle seguenti categorie convenzionali: quella del mascheramento *del* potere e quella del mascheramento *per* il potere.

La denominazione di "mascheramento del potere" fa riferimento alla natura fallace e illusoria in cui il *regnum* è inviluppato nella rilettura di Seneca, dove il potere ordisce trappole e inganni rivelandosi luogo e soggetto di contaminazione e rovina.

> *Quisquamne regno gaudet? o fallax bonum,*
> *quantum malorum fronte quam blanda tegis!*
>
> Chi dunque può godere del trono? Bene ingannevole, quanti mali nascondi sotto un aspetto tanto carezzevole!
>
> (*Oed*., 6-7)

Il regno, introdotto nel discorso poetico al v. 6 per mezzo di interrogative retoriche sentenziose, viene subito descritto con quella stessa fisionomia ossimorica che contraddistingue Edipo.[17] In qualità di *fallax bonum* che nasconde (cfr. *tegere*, *Oed.* 7) *quantum malorum*, il potere vive l'antitesi tipica del doppio e del mascheramento con cui viene identificato. La *frons blanda* (*Oed.* 7), un'apparenza carezzevole che acceca e inganna, rende fallace il bene del *regnum*, di cui si indica sin d'ora la negatività. Esso, dunque, è il

[17] La relazione vigente tra le *sententiae* di sapore gnomico o enigmatico e l'esercizio del potere è indagata da PARÉ P., *cit.*, p. 300, il quale ne segnala la valenza drammaturgica: esse non sono inserite soltanto in funzione del loro carattere filosofico e morale, ma costituiscono parte integrante dello sviluppo tragico: "La *sententia* modifie alors notre lecture du texte théâtral, qui ne consiste plus à chercher des réponses dans des *sententiae* porteuses d'un message, philosophique, politique, ou éthique, mais à les entendre comme des paroles essentielles à un théâtre dont les enjeux concernent le savoir et le pouvoir. Masque du pouvoir qui affiche une puissance purement extérieur et factice, la *sententia* est aussi un masque au sens où elle en cache les faiblesses, tout en les dévoilant à un public méfiant... Comme l'énigme, elle révèle tout en cachant, décuple les sens virtuels et interroge plus qu'elle n'affirme."

luogo della perdizione e della rovina, della contaminazione e della morte, tuttavia Edipo non comprende fino in fondo la veridicità delle parole che lui stesso pronuncia e che nascondono anfibologicamente il nodo del dramma senecano, nodo che il personaggio di Agamennone ripropone in *Troades*.

> ***AG****. ergo esse quicquam sceptra nisi vano putem*
> *fulgore tectum nomen et falso comam*
> *vinclo decentem? casus haec rapiet levis*
> *nec mille forsan ratibus aut annis decem:*
> *non omnibus Fortuna tam lenta imminet.*
>
> **AG.** Dunque potrei ritenere che lo scettro non sia altro se non un nome ricoperto d'un vano splendore e una chioma decorata da un falso nastro. Il caso volubile trascinerà via queste cose, forse non con mille navi e in dieci anni: non su tutti la Fortuna incombe così tardi.
>
> (*Troad.*, 271-275)

La raffigurazione che Agamennone offre del potere è quella di un *nomen* di pura apparenza, per quanto magnifica e adorna, un titolo ricoperto di vana luce (cfr. *vanus fulgor*, *Troad.* 270-271), una chioma abbellita da un *falsum vinclum*[18] (cfr. *Troad*. 271-272): in questa descrizione ricca di immagini emerge la natura vuota e illusoria del potere, dall'aspetto ricco e abbacinante, eppure mendace e falso. Esso avviluppa come un nastro fra i capelli e acceca come una luce abbagliante, sebbene dietro alla sua forma apparente non vi sia altro che vacuità e inganno. Tuttavia la riflessione sull'inganno del regno stride con lo statuto del personaggio che la esprime, un potente dotato di scettro che afferma con decisione la superiore sovranità del caso e della *Fortuna* su qualunque potere umano (cfr. *casus haec rapiet levis, Troad*. 272).

Se l' Agamennone delle *Troades* ravvisa nel *regnum* un pericolo per colui che ne regge il governo, Atreo, personaggio centrale del *Thyestes*, si immerge con consapevolezza nella contaminazione del potere, dimostrandosi in grado di sfruttarne il mascheramento per l'esecuzione della sua *fraus* ai danni del fratello.[19]

> ***AT.*** *Non poterat capi,*
> *nisi capere vellet. regna nunc sperat mea*
> [...]
>
> **AT.** Non avrebbe potuto essere preso, se non avesse voluto prendere. Adesso spera di avere il mio regno.
>
> (*Th.*, 288-289)

Tieste è stato attirato nella trappola che il *regnum* costituisce con la falsa speranza di riceverne una parte, di poter tornare a vivere in patria e a condividere quel potere che ne causerà la rovina. La *spes* illusa è il punto debole su cui Atreo fa leva per portare a termine la

---

[18] Non può essere ignorato che con l'uso del termine *vinclum* per la descrizione della natura del potere si faccia anche riferimento velato alla trappola che esso comporta per chi lo detiene; il sostantivo, come noto, indica anche "la catena", e il *regnum* non di rado si rivela pesante e opprimente come un ceppo da prigioniero, che inghiotte e costringe a sé in modo ineluttabile. L'ingannevole fulgore del regno stigmatizzato in questo passo delle *Troades* è ancor più evidenziato, a parere di SOLIMANO G., *La visione del potere in Seneca, in "Atti dei convegni «Il mondo scenico di Plauto» e «Seneca e i volti del potere»* : (Bocca di Magra, 26-27 ottobre 1992 ; 10-11 dicembre 1993)", Genova 1995, p. 144 dall'uso del termine *vinclum* (*Troad*. 272), che designa con gioco anfibologico non solo la corona, ma anche il vincolo stesso del potere.

[19] La *fabula* finisce per coincidere con l'architettura di una *fraus* strettamente legata al potere e articolata nelle sue varie fasi: ideazione, preparazione, compimento. Per questa chiave di lettura cfr. PICONE G., *La* fabula *e il regno. Studi sul* Thyestes *di Seneca*, Palermo 1984, p. 12. L'intero lavoro evidenzia il legame tra *regnum* e *dolus*, inscindibili su un duplice livello significativo, in cui alla *fabula* tragica si sovrappone la *fabula* di secondo livello diretta dal tiranno-poeta.

sua terribile *fraus* (cfr. *credula est spes improba*,[20] *Th*. 295). Il regno, dunque, è esca e insidia, oggetto del desiderio e strumento dell'inganno, premio finale e castigo inesorabile. Il suo duplice volto non è chiaro neppure ad Atreo, che ordisce i suoi piani anche per mantenerlo. La tipologia di *ultio* che il regno favorisce è quella che si serve dell'ambiguità della sua essenza fino al punto da rovesciarne la fisionomia e le funzioni: Tieste può essere irretito solo perché a sua volta non lo abbandona la bramosia dello scettro (cfr. il poliptoto *capi* - *caperet*, *Th*. 288-289), così la voglia di "prendere" si ribalta contro di lui e lo circonda in una rete fitta e sottile che il regno intesse, tramutando se stesso da oggetto da afferrare a trappola che cattura.

> ***TH.*** *clarus hic regni nitor*
> *fulgore non est quod oculos falso auferat:*
> *cum quod datur spectabis, et dantem aspice.*
>
> **TI.** Questo chiaro splendore del regno col suo falso scintillio non è tale da rapire i tuoi occhi: quando osserverai ciò che ti si offre, guarda anche colui che te lo offre.
>
> (*Th.*, 414-416)

Tieste presagisce l'inganno che il regno sta tramando contro di lui, un inganno perenne che sembra configurarsi come attitudine del potere, luccicante e splendido, ma illusorio e pericoloso. [21] Il *clarus regni nitor* (*Th*. 414) è solo lo strumento della *fraus* volto a distogliere l'attenzione della vittima, catturandone lo sguardo col suo falso luccichio (cfr. *Th*. 415). Pertanto la trappola in cui Tieste si accinge a cadere si innesca attraverso gli occhi della preda designata, che scorgono l'apparente splendore e non si avvedono dell'insidia progettata. Tieste ne ha sentore, ed esorta se stesso ad utilizzare la vista come canale distintivo della *fraus*, ribaltandone il ruolo: *cum quod datur* ***spectabis****, et dantem* ***aspice*** (*Th*. 416).

Proprio nel *Thyestes* il discrimine tra mascheramento *del* potere e mascheramento *per* il potere si fa meno nitido che in altre tragedie, dal momento che Atreo, attore della *ultio* e del *dolus* che la supporta, sfrutta una caratteristica pertinente del *regnum* per mantenerlo a lui soggetto. In questo tipo di mascheramento il potere è strumento e scopo, co-autore dell'inganno e oggetto della contesa.

Infatti, benché sia lo *stuprum* la prima *fraus* imputata a Tieste, alla quale Atreo risponde con la macchinazione del suo terribile *scelus*, esso è funzionale al furto dell'ariete, *specimen antiquum imperi* (*Th*. 223) che Tieste ottenne attraverso l'inganno. La frode è il segno per mezzo del quale il fratello colpisce, perturbando l'ordine della reggia e quello di un'intera famiglia (*fraude turbavit domum*, *Th*. 224). E Atreo, conoscendo i desideri del suo nemico e le sue debolezze, lo attira nella sua trappola sfoderando la sua arma e il suo obiettivo: il regno.

> ***AT.*** *Plagis tenetur clausa dispositis fera:*
> *et ipsum et una generis invisi indolem*
> *iunctam parenti cerno. iam tuto in loco*
> *versantur odia. venit in nostras manus*
> *tandem Thyestes, venit, et totus quidem.*
> *vix tempero animo, vix dolor frenos capit.*

---

[20] "è credula la speranza del malvagio."

[21] Come osserva PICONE G., *op. cit.*, 1984, pp. 11-12, Seneca, pur immettendosi nel solco della tradizione, rinnova la storia drammatica inserendo nel *Thyestes* il tema nodale dell'inganno, prima periferico, cui fornisce un ruolo centrale: esso si rivela incastonato nel potere come una gemma seducente e fallace anche per chi crede di dominarlo: "Il *regnum* appare infatti come inganno esso stesso, esposto alle volubili decisioni della fortuna, miraggio illusorio per l'uomo che crede ai suoi vani fulgori. Ma il *regnum* è anche fonte di menzogne e di delitti, cui è costretto chi vuole detenere il potere. Il *tyrannus* vive dunque nella dimensione assoluta dell'apparenza e della falsità; egli ricorre alle risorse dell'intelligenza astuta per tendere ai suoi antagonisti trappole perfettamente congegnate, ma è al contempo preda di un accecamento che gli impedisce di conoscere il reale."

AT. La fiera è intrappolata in una rete ben disposta: distinguo lui e allo stesso tempo l'indole della stirpe invisa congiunta al padre. Ormai gli odi si trovano in un luogo sicuro. Alla fine Tieste è caduto nelle mie mani, è caduto, e tutto intero. A stento trattengo il mio animo, a stento il rancore accetta le briglie.

(*Th.*, 491-496)

Il rapporto fra Atreo e Tieste viene presentato dal primo come quello fra belva braccata e cacciatore (cfr. *fera*, *Th*. 491), come conferma anche la similitudine del cane umbro e della fiera ai versi immediatamente seguenti (cfr. *Th*. 497-504). Il tiranno pregusta la sua vittoria consapevole di aver intrappolato Tieste nella rete ben ordita del *regnum* (cfr. *plagis tenetur clausa dispositis fera*, *Th*. 491). Adesso che l'odiato fratello è nelle sue mani, Atreo può distinguere con lo sguardo Tieste (cfr. *cernere*, *Th*. 493, in posizione mediana) e l'indole naturale dell'intera stirpe cui quello appartiene: la sua discendenza che avanza unita al padre. La fiera è catturata nella sua totalità e pienezza (cfr. *venit, et totus quidem*, *Th.* 495), poiché anche la parte di essa che i figli costituiscono è finita nel laccio di Atreo. Dinanzi alla preda caduta nella sua insidia, il tiranno riesce a stento a frenare gli impeti dell'animo e il *dolor* recalcitra per le redini che lo trattengono appena (cfr. *vix tempero animo, vix dolor frenos capit*, *Th*. 496). Egli non riesce a contenere la sua ira, non è in grado di rispettare il limite che un reggente dovrebbe imporre né l'ordine che dovrebbe garantire.

AT*. cum sperat ira sanguinem, nescit tegi -*
tamen tegatur. aspice, ut multo gravis
squalore vultus obruat maestos coma,
quam foeda iaceat barba. praestetur fides.
Fratrem iuvat videre. complexus mihi
redde expetitos. quidquid irarum fuit
transierit; ex hoc sanguis ac pietas die
colantur, animis odia damnata excidant.

AT. Quando l'ira si aspetta il sangue, non sa nascondersi - tuttavia sia nascosta. Guarda come i capelli grevi di molto sudiciume ricoprono i tristi lineamenti del volto, quanto incolta cresce la barba. Gli sia mostrata lealtà. Che piacere vedere mio fratello! Ricambiami gli abbracci agognati. Qualsiasi cosa appartenne all'ira sia trascorsa; da quest'oggi si venerino la consanguineità e la devozione, l'odio dannato cada giù dal cuore.

(*Th.*, 504-511)

Lungi dall'aver riposto la collera che lo governa, Atreo cerca tuttavia di celare i suoi piani al fratello (cfr. *tegere* in poliptoto ai vv. 504, 505): il mascheramento dello *scelus* è dunque il primo passo verso di esso, l'unico freno prima della strage, affinché tutto si compia nel pieno rispetto dei disegni del tiranno.

La successiva battuta di Atreo è volta a descrivere l'aspetto dell'esule di ritorno, la trasandatezza del viso incolto e lo squallore della chioma, elementi che parlano delle asprezze sofferte da Tieste e delle ristrettezze superate. Perché il mascheramento di Atreo abbia successo va sfruttata la debolezza della vittima, alla quale si fa mostra della simulazione di *fides*, che possa convincerlo a porre la sua fiducia in Atreo (*praestetur fides*, *Th*. 507).[22]

A partire dal v. 508 questi sembra rivolgere le sue parole direttamente a Tieste, dopo un lungo "a parte" che siamo quasi in grado di sentire sussurrare, in contrapposizione allo sfoggio di falsa gioia per il ritorno dell'esule congiunto. Davvero il tiranno gode alla vista del

[22] Una delle condizioni indispensabili per il successo dell'inganno e la disponibilità della vittima a riporre la sua fiducia nel tiranno: questo elemento è sottolineato dall'uso del sostantivo *fides* e del verbo *credere* (cfr. *Th*. 294-295), nonché dalle parole - già citate - di Atreo (cfr. *credula est spes improba*, *Th*. 295): *"Fides* e *credere*, infatti, sono i vocaboli-chiave attorno a cui ruota tutta l'elaborazione dell'inganno.", in PICONE G., *op. cit.*, 1984, p. 62.

fratello (*fratrem iuvat videre*, *Th*. 508), sebbene affidi le sue parole all'ambiguità del loro duplice senso: Atreo infatti è lieto di rivedere Tieste solo perché pregusta la vendetta che si prenderà su di lui.[23] Nonostante le insistenze del fratello, questi sembra riluttante ad accettare la *pars regni* che gli viene offerta con apparente generosità, forse già paventando il raccapricciante tranello che si prepara contro di lui.[24]

Parimenti nelle *Phenissae*, Polinice, esule che ritorna belligerante, si mostra a buon diritto circospetto e diffidente.[25] Ciò che suscita la sua paura è suggerito dalla madre.

> ***IOC****. vereris fratris infesti dolos?*
>
> **GIO**. Hai paura degli inganni del fratello ostile?
>
> (*Phoen.*, 492)

Giocasta offre un'ipotesi adducendo a motivo del timore del figlio gli inganni del *frater infestus* (cfr. *Phoen*. 492): *insidiae* (*Phoen.* 495) e *doli* (*Phoen.* 492), infatti, sono temuti più delle armi e degli eserciti in assetto di guerra, perché infidi e subdoli, capaci di alterare la percezione della realtà e spingere a fatali errori. Ma se Polinice avanza con prudenza, consapevole della natura mendace di Eteocle, corrotto ormai dal potere che lo possiede, il Tieste dell'omonima tragedia, dopo una prima esitazione, si lascia convincere dalla *fraus* del tiranno e accetta di assumere un potere a lui subordinato.

> ***AT.*** *Imposita capiti vincla venerando gere;*
> *ego destinatas victimas superis dabo.*
>
> **AT.** Indossa la corona che pongo sul tuo venerabile capo; io offrirò le vittime destinate agli dèi superi.
>
> (*Th.*, 544-545)

Con l'imposizione del diadema regale sul capo di Tieste, Atreo sembra sigillare il rituale della sua vendetta. Ormai il fratello appartiene al *regnum*: il simbolo della regalità, rovinosa e contaminatrice, poggia sulla sua testa e lo vincola inesorabilmente all'orrido destino che lo aspetta. Si può dare inizio al sacrificio, ma Tieste non sa che le vittime designate sono i suoi stessi figli, che Atreo offrirà non agli dèi olimpici, ma a quelli inferi ai quali soggiace.

Il disvelamento del macabro piano giunge tardivamente, quando ormai tutto è compiuto, e Atreo presenta al fratello i resti dei corpi straziati della sua prole.[26]

> ***AT.*** *Expedi amplexus, pater;*
> *venere. natos ecquid agnoscis tuos?*
> ***TH.*** *Agnosco fratrem.*
>
> **AT.** Preparati all'abbraccio, padre; sono giunti. Riconosci forse i tuoi figli? **TI.** Riconosco mio fratello.

---

[23] L'inganno si serve della forma dell'ironia tragica, che si configura, nella superiorità conoscitiva di Atreo, come "manifestazione schiacciante di potere". Cfr. PADUANO G., *La* climax *della volontà di potenza nel Tieste di Seneca*, QCTC, 6-7 (1988-1989), p. 296. Ed è la sicurezza del potere, per la precisione, che emerge nei sadici doppi sensi che Atreo rivolge a Tieste ambiguamente, svelando e occultando la sua *fraus* (cfr. ROSE A. R., *Power and Powerlessness in Seneca's* Thyestes, "Classical Journal" 82, 1986-1987, p. 126).

[24] L'invito rivolto a Tieste perché torni nel regno, come sottolinea ROSE A. R, *cit*., p. 121, cela la volontà di porlo in un cambiamento di condizione peggiorativo. E infatti, entrando in scena, Tieste manifesta la sua paura, che pare confermare le dichiarazioni del coro sul carattere ingannevole e instabile del *regnum*.

[25] Sulle diffidenze e i timori manifestati da Polinice al suo ritorno e sul paragone col modello del Polinice euripideo cfr. TROMBINO R., *Il* nostos *nel teatro di Seneca: la struttura dell'inversione*, "QCTC" 6-7, 1988-1989, pp. 139-140.

[26] Il momento del disvelamento dell'inganno coincide con il compimento della vendetta, di cui proprio il *dolus* è strumento imprescindibile, come osserva anche PADUANO G., *cit.*, p. 296.

(*Th.*, 1004-1006)

L'agnizione delle membra lacerate dei figli si traduce in riconoscimento di Atreo nella sua natura scellerate e malvagia, pronta a qualsiasi *nefas* pur di poter abbracciare la totale disfatta di Tieste e la sua piena vittoria, che non conosce misura né limite.[27]

I.2.2 Oedipus*: il doppio e l'ambiguo*

Se il *Thyestes* e le *Phoenissae* ci offrono un esempio chiarificatore delle modalità e delle funzioni del mascheramento *per* il potere, l'*Oedipus* propone una tipologia di mascheramento contenutistico che non può essere racchiusa all'interno della classificazione precedentemente suggerita, giacché interessa una vasta gamma di tematiche che ruotano non solo attorno al potere che intrappola, ma anche all'enigma e all'identità molteplice e dubbia del personaggio protagonista.

La tragedia si apre con un'immagine parlante, che prefigura il perno della speculazione in essa contenuta offrendo sin da principio, per bocca del protagonista ambiguo e contaminato, una chiave di lettura del mito rielaborato.

> ***OE.*** *Iam nocte Titan dubius expulsa redit*
> *et nube maestum squalida exoritur iubar,*
> *lumenque flamma triste luctifica gerens*
> *prospiciet avida peste solatas domos,*
> *stragemque quam nox fecit ostendet dies.*
>
> **ED.** Ormai, cacciata la notte, il sole ritorna, incerto; il mesto raggio emerge da nubi oscure, e diffondendo una luce tristissima con il suo fuoco luttuoso, guarderà le case devastate dall'avida peste: il giorno mostrerà la strage compiuta dalla notte.

(*Oed*., 1-5)

Il sole è *dubius*, ma se è anche quell'*oculus mundi* che rischiara la vista e consente la conoscenza (cfr. *prospicere*, *Oed*. 4), il suo tentennare pare simboleggiare il dubbio dell'intelletto dinanzi al "mascheramento" che la peste, segnale dell'empietà in atto, rappresenta agli occhi di Edipo, lucidamente capaci di sciogliere ogni enigma, ma ineluttabilmente offuscati da una cecità rovinosa. È in questa cecità della conoscenza simboleggiata dalla notte che si compie il *crimen* per cui Edipo si tormenterà soltanto nel momento "luminoso" della sua agnizione. Diversamente dal personaggio del modello greco, egli teme e in cuor suo presagisce la sua orribile colpa, ma pare rifiutarsi di intravederla tra gli enigmi e le apparenze, forte della sua emblematica conoscenza.

> ***OE.*** *nodosa sortis verba et implexos dolos*
> *ac triste carmen alitis solvi ferae.*
>
> **ED**. Io sciolsi il groviglio di parole e l'intreccio di inganni, e il funesto enigma dell'alata bestia.

(*Oed*., 101-102)

Egli è stato sapiente in quanto risolutore di intricati enigmi e rivelatore della verità; è diventato sovrano a buon diritto poiché salvifico vincitore della Sfinge, sotto il cui dominio

---

[27] MARTINA A.,*cit*., 1981, p. 186 rimarca la presenza di una riduzione all'essenziale del mito nel *Thyestes* senecano, fino a sostenere che "manchi anche il motivo del riconoscimento inteso come motivo essenziale nell'ideazione della struttura della tragedia.". L'asserzione risulta ambigua, giacché, sebbene non vi sia largo spazio dedicato ad una completa scena di agnizione, al v. 1005 Atreo, come riportato, domanda al fratello: *natos ecquid agnoscis tuos?*, e Tieste risponde: *agnosco fratrem* al v. 1006, con riferimento trasparente al disvelamento dell'inganno e alla rivelazione dell'identità dei figli di cui si è cibato.

Tebe era prostrata e di cui fu in grado di sciogliere i nodi e gli inganni.[28] Ciononostante, l'uomo più sapiente si scopre il più ignorante, il Re salvatore si ribalta nel Re distruttore, la tempra sicura e attenta del buon sovrano si sfalda dinanzi ad un regno che pericolosamente vacilla e ad un uomo che ha come tratto di riconoscimento quello dell'ambiguità e del dubbio. In tal modo viene confermato quel tratto di doppiezza che è connaturato al personaggio mitico protagonista della tragedia.

Poco prima Giocasta stessa aveva messo in guardia il sovrano e consorte indicandogli il codice comportamentale cui attenersi e riconoscendo il suo *status* come dubbio:

> ***IOC.*** *Quid iuvat, coniunx, mala*
> *gravare questu? regium hoc ipsum reor:*
> *adversa capere, quoque sit dubius magis*
> *status et cadentis imperi moles labet,*
> *hoc stare certo pressius fortem gradu:*
> *haud est virile terga Fortunae dare.*
>
> **GIO**. A che cosa serve accrescere le sciagure col lamento? A me sembra che sia compito del re accettare le avversità, e quanto più è incerta la sua situazione e vacilla l'edificio del regno, resistere più forte, Non è da uomo voltare le spalle alla fortuna.
>
> (*Oed*., 81-86)

Il termine *dubius* (*Oed*. 83) si configura come lemma pertinentizzato sul piano dell'incertezza, dell'ignoranza e dell'*error*. Lo *status dubius* non è soltanto quello del potere, ma anche quello del personaggio dai molteplici ruoli parentali, la cui *condicio* si riverbera su quella del suo *regnum*. Reso cieco dall'inconsapevolezza, esitante di fronte ad una *lues* di cui si sente responsabile pur ignorandone la ragione, la capacità euristica di Edipo si offusca fino a poter essere ravvisata nel *Titan dubius* del v. 1. Quell'abilità razionale in grado di diradare le tenebre del mascheramento e di conquistare così il potere presagisce la tragedia, ma avanza dubbiosa e titubante tra le macerie di un regno che crolla. Seguita Giocasta:

> ***IOC.*** *Quid sera mortis vota nunc demens facis?*
> *licuit perire. laudis hoc pretium tibi*
> *sceptrum et peremptae Sphingis haec merces datur.*
>
> **GIO.** Perché dunque ora concepisci tardivi e irragionevoli desideri di morte? Allora sì avresti potuto morire; invece ti è stato dato questo scettro come riconoscimento della tua gloria e come compenso per aver ucciso la Sfinge.
>
> (*Oed*., 103-105)

Edipo, come Giocasta ricorda nei versi riportati, si era trovato dinanzi ad un bivio rappresentato dalla morte e dal potere: la mancata soluzione dell'enigma della Sfinge avrebbe sortito per lui la morte, mentre il potere sarebbe stato il *pretium laudis* dello smascheramento. Come è noto, Edipo risolve l'indovinello e ottiene il *regnum* e la salvezza per Tebe, rovesciando apparentemente la condizione in cui versava la città. Alla Sfinge, artefice di mascheramenti e portatrice di rovina e oppressione, si oppone Edipo come esatta antitesi: egli risolve gli enigmi e allontana la morte che la fiera cagionava. Tuttavia, Edipo si presenta al cospetto del mostro senza aver ancora disvelato l'oracolo di Febo e dunque non godendo appieno dello statuto di *sapiens*.

Tanto l'indovinello della Sfinge quanto l'oracolo di Apollo riguardano l'uomo: il primo cela in sé la definizione della natura del genere umano, il secondo l'identità specifica di

---

[28] BETTINI M., *L'arcobaleno, l'incesto e l'enigma; a proposito dell'*Oedipus *di Seneca*, "Dioniso" 1983 LIV, pp. 143 e sgg. inserisce, in seno ai rapporti fra la confusione dell'incesto e quella dei colori dell'arcobaleno con cui si instaura un parallelismo (cfr. *Oed*. 314 e sgg.), il tassello tematico dell'enigma e dell'indovinello, di cui Edipo scioglie (cfr. *solvere*) i *nodosa verba* (cfr. *Oed*. 101) che la Sfinge ha intrecciato (cfr. *nectere*, *Oed*. 92; cfr. anche *Phoen*. 119 e sgg.).

uno dei suoi rappresentanti. Edipo, dunque, benché uomo conoscitore degli uomini e capace di disvelare l'enigma su di essi, dimostra di non conoscere affatto se stesso.

La condizione di pericolo e contaminazione per Tebe non sembra essere mutata poiché egli non elimina la Sfinge, ma si sostituisce ad essa come portatore di un enigma di cui è in primo luogo l'oggetto,[29] secondo uno scambio equilibrato di cui lo *sceptrum* è *pretium* e *merces* (cfr. *Oed*. 104, 105). D'altronde, anche nella fuggevole raffigurazione che Giocasta propone del mostro, emergono tratti comuni fra quest'ultimo e la particolare condizione di oscurità e incertezza che Edipo esperisce.

> ***IOC.*** *Quis me procellae turbine insanae vehens*
> *volucer per auras ventus aetherias aget?*
> *quae Sphinx vel atra nube subtexens diem*
> *Stymphalis avidis praepetem pinnis feret?*
> *aut quae per altas aeris rapiet vias*
> *Harpyia saevi regis observans famem*
> *et inter acies proiciet raptam duas?*
>
> **GIO**. Quale vento alato mi spingerà per l'aria del cielo trascinandomi nel vortice di una folle tempesta? Quale Sfinge o quale Stinfalide oscurando la luce del sole con una nera nube mi porterà in volo con le sue avide ali? O Quale Arpia mi ghermirà per le alte vie del cielo tenendo d'occhio la fame di un re crudele e, una volta rapita, mi getterà tra i due schieramenti?
>
> (*Phoen.*, 420-426)

La Sfinge è il primo *exemplum* tra le similitudini richiamate; strettamente legata alla storia di Edipo, viene subito inserita in un'oscura atmosfera di ottenebramento del *dies*, che può ambiguamente alludere all'occultamento della luce della conoscenza che i suoi enigmi cagionano. L'uso del verbo *subtexere* (*Phoen*. 422) richiama l'idea dell'intricata combinazione di trama e ordito, che, nell'immagine della tessitura, è molto spesso utilizzata per esprimere l'azione del mostro come tessitore di enigmi. L'ordito che viene intrecciato dalla Sfinge è inoltre rappresentato dalla *atra nubes* (*Phoen*. 422) dell'inganno che, come un fosco nembo, nasconde la luce della verità. Essa è irrimediabilmente preclusa ad Edipo, che è senz'altro la vittima per eccellenza di un enigma di eguali fattezze, il quale si configura come intricato ordito da dipanare, oscuro al punto da offuscare anche la vista più acuta.

Nelle *Phoenissae* Seneca espone anche altrove e in modo più esplicito una vera e propria coincidenza di funzioni tra la Sfinge oramai sconfitta e il *maius monstrum* che Edipo sa di rappresentare.

> *illuc ire morituro placet,*
> *ubi sedit alta rupe semifero dolos*
> *Sphinx ore nectens. derige huc gressus pedum,*
> *hic siste patrem.*[30] *dira ne sedes vacet*
> *monstrum repone maius. hoc saxum insidens*
> *obscura nostrae verba fortunae loquar,*
> *quae nemo solvat* [...].
>
> Là piace andare a me destinato a morire, dove sull'alta rupe siede la Sfinge intrecciando inganni con la sua bocca semiferina. Dirigi qui il mio passo, qui colloca tuo padre. Perché

---

[29] "Il mito qui parla chiaramente: anche se non esplicitamente, com'è nella natura del suo linguaggio. Il solutore di enigmi è per l'appunto colui che è destinato a diventare enigma lui stesso: enigma per sé e per quelli che lo circondano." (cfr. BETTINI M., *cit*., 1983, p. 151)

[30] Dalla v. 121 emerge la forza del paradosso tragico di Edipo, in cui sembra concentrarsi il massimo della colpa, comparabile solo al *monstrum* della Sfinge(cfr. BORGO A., *Lessico parentale in Seneca tragico*, Napoli 1993, p. 47): "Ulteriore soggetto di tragica autoironia diviene così l'inestricabilità della situazione da lui generata: incapace, malgrado la sua passata abilità, di interpretare la sua attuale posizione, Edipo si giudica da se stesso, meritevole di essere collocato al posto della Sfinge: *hic siste patrem* (v. 121)."

la funesta sede non sia vacante, riponi un mostro più grande. Sedendo su questo masso, pronunzierò le oscure parole della mia sorte, che nessuno possa sciogliere.

(*Phoen.*, 118-124)

Il carattere sovrumano e terrificante del *monstrum*, unito al suo valore di monito divino[31] e alla predisposizione alla tessitura di *doli* (*Phoen*. 119) accomunano Edipo alla Sfinge dall'eloquio semiferino, anzi fanno del primo il sostituto della seconda, pronto a trovare la morte nella stessa *dira sedes* (*Phoen*. 121) che a lungo ospitò la prima cruenta rovina per Tebe. Ma se un uomo riuscì a sciogliere l'enigma del mostro tebano, nessuno potrà mai risolvere gli *obscura verba* della *fortuna* di Edipo. Anche questi, pertanto, instaura un rapporto agonale nei confronti di un modello, ma questo *specimen* cui guarda non è né positivo né paterno; due sono i possibili riferimenti etici che si offrono al personaggio: da un lato la figlia, una vergine *animosa*, dall'altro un mostro. Ma Edipo avverte in particolare l'identità calamitante che esiste tra lui e la Sfinge, concentrata nell'oscurità di quell'enigma che si cela inestricabile nella sua *fortuna*.[32]

È infine l'ombra di Laio, nello *Oedipus*, a individuare il parallelismo fra i due personaggi contaminatori: Edipo e la Sfinge.

implicitum malum
magisque monstrum Sphinge perplexum sua.

Male perverso, mostro più oscuro della sua Sfinge.

(*Oed*., 640-641)

Laio congiunge i due *monstra* tramite un rapporto analogico nel quale la Sfinge si colloca come termine di paragone che Edipo supera per natura intricata e irrisolta.[33] Di conseguenza è dai meandri dell'Ade che viene segnalata con forza l'identificazione di Edipo in una nuova e più temibile Sfinge , confermandone così similitudini e coincidenze di ruolo.

Il protagonista dello *Oedipus*, però, non ha ancora acquisito consapevolezza dalla spaventosa rivelazione del suo personale enigma, e ripone in Apollo l'ultima speranza di salvezza.

OE. *Ille, ille dirus callidi monstri cinis*
in nos rebellat, illa nunc Thebas lues
perempta perdit. Una iam superest salus,
si quam salutis Phoebus ostendat viam.

ED. È proprio la spaventevole cenere del mostro astuto che si solleva contro di noi; pure distrutta, è quella la malattia che distrugge Tebe. Ormai resta una sola possibilità di salvezza, se una via di salvezza ce la vorrà mostrare Apollo.

---

[31] Il *monstrum* è un "essere la cui anomalia costituisce un avvertimento (*moneo* 'avvertire')", in BENVENISTE É., *cit*. vol. 2, pp. 477; 478-479.

[32] Nell'*Edipo Re* di Sofocle la Sfinge, che BETTINI definisce infine "enigma vivente" (cfr. BETTINI M., *cit*., 1983, p. 152), è chiamata ἡ ποικιλῳδὸς Σφίγξ. Al riguardo lo studioso aggiunge qualche precisazione sul lemma ποικίλος e sul suo valore concettuale nel mondo greco, concludendo: "(...) chi parla per enigmi parla «per vari colori», enigma e ποικιλία paiono coincidere." (Cfr. *Ibidem*, p. 146). Alla luce dell'identità fra Edipo e la Sfinge, di cui si sta tentando di dare dimostrazione, la ποικιλία della Sfinge pare potersi trasferire anche alla natura di Edipo, che al mostro si riconduce, e che è notoriamente caratterizzato da un molteplice ambiguo e sovversivo.

[33] Il tema dell'intreccio e del nodo nella riscrittura del mito di Edipo, esaminato da BETTINI M., *cit.*, pp. 142-143 emerge dalla descrizione dell'arcobaleno all'interno dei *sacra* descritti da Manto e dalle parole dell'ombra di Laio, e viene messo in relazione al centrale tema dell'incesto (cfr. *Oed*. 640 e sgg.): "(...) l'azione contraddittoria e innaturale di 'generare a se stessi dei fratelli' è vista qui come una sorta di ingarbugliamento, di nodo: l'incesto si manifesta ora come una rete di legami inestricabili. Proprio come l'arcobaleno, possiamo dire noi: che *implicat sibi* i vari colori." L'intreccio come modulo compositivo trova la sua espressione formale nel termine *perplexus*, che si mostra quale variazione del tema dell' *implicare* e serve a definire il *monstrum* della Sfinge, ma anche l'incesto commesso da Edipo (cfr. *Ibidem*).

(*Oed*., 106-109)

Febo, simbolo della luce e della chiaroveggenza, tessitore di enigmatici oracoli e dunque divino rivelatore della verità che in essi si cela, viene invocato da Edipo perché mostri la via della salvezza (cfr. *salutis...ostendere viam*, *Oed*. 109), quello stesso dio spesso identificato col Sole che ad inizio della tragedia mostrava (cfr. l'uso dello stesso verbo *ostendere*, *Oed*. 5) la devastazione della peste. E in effetti nelle parole del protagonista già si nasconde un frammento di verità quando non a torto riconosce nel *callidum monstrum* il responsabile di tanto orrore: Edipo è il nuovo mostro, ambiguo mascheramento di se stesso, detentore di un potere contaminato e inconsapevole foriero di morte.

Febo, dio oracolare ed enigmatico, attua un mascheramento profetico difficile da decifrare, in sintonia con la tragedia greca da cui Seneca ricava il modello mitico, e così, delineandosi come dio oscuro e ambiguo, esula dalla dimensione salvifica, la quale, nell'*Eneide*, appartiene alle divinità supere che vaticinano ai Teucri la loro sorte.

> ***CREO***. *Responsa dubia sorte perplexa iacent.*
> ***OE***. *Dubiam salutem qui dat afflictis negat.*
> ***CR.*** *Ambage flexa Delphico mos est deo*
> *arcana tegere* ***OE.*** *Fare, sit dubium licet:*
> *ambigua soli noscere Oedipodae datur.*
>
> **CREONTE.** Il responso del dio si nasconde in un vaticinio intricato.
> **ED.** Chi agli afflitti indica una via di salvezza dubbia, è come se gliela negasse.
> **CR.** Ma è costume del dio di Delfi celare i misteri in un'oscurità tortuosa.
> **ED.** Per quanto dubbio sia il responso, parla: al solo Edipo è dato di conoscere l'ambiguità.

(*Oed*., 212-216)

Il dialogo tra Edipo e Creonte ha un grado di complessità molto alto, se si considerano i molteplici livelli di significazione identificabili. In primo luogo, il verso affidato a Creonte nel momento del suo primo apparire sembrerebbe essere legato ad un'asserzione di Edipo, di poco precedente (cfr. *Oed*. 208), per mezzo dell'anello di congiunzione costituito dal verbo *iacere*, usato nella stessa forma e nella stessa posizione metrica nello spazio di soli quattro versi.

> ***OE.*** *Horrore quatior, fata quo vergant timens,*
> *trepidumque gemino pectus affectu labat:*
> *ubi laeta duris mixta in ambiguo iacent,*
> *incertus animus scire cum cupiat timet.*
>
> **ED**. Sono scosso dall'orrore, dalla paura di dove si indirizza il destino; il mio cuore trema e vacilla sotto un doppio sentimento. Quando benessere e malessere si mescolano ambiguamente, l'animo incerto desidera e insieme teme di sapere.

(*Oed*., 206-209)

Il mescolamento ambiguo di prosperità e durezza che il *regnum* appestato rappresenta si giustappone all'osservazione di Creonte secondo il quale i responsi del dio risultano dubbi e il vaticinio intessuto in maniera inestricabile. La forma del responso ha gli stessi caratteri di ambiguità e oscurità riservati alla realtà che Tebe esperisce. Pertanto il mescolamento *in ambiguo* che lamenta Edipo e l'intrico del responso di cui riferisce Creonte finiscono per coincidere, per essere l'uno spiegazione dell'altro. Febo ha mescolato una forma dubbia alla certezza della verità del responso, come nella città i *laeta* si mescolano ai *dura*. In altre parole Edipo avrebbe già espresso inconsapevolmente la soluzione dell'enigma prima ancora di ascoltarlo: ambiguità esprime l'oracolo, secondo il suo *mos* (*Oed*. 214), ambiguità e doppiezza sono i tratti peculiari dell'oggetto del responso (cfr. *laeta mixta duris in ambiguo*

iacent, *Oed.* 208), così come l'ambivalenza e il mescolamento sono i *crimina* di cui Tebe paga il fio. Ma la sete di conoscenza lo acceca e gli impedisce di scorgere gli indici di una indicibile verità.[34]

Se verosimilmente qui Edipo fa riferimento al *regnum* come *laetum* e alla peste come *dura*, pare dimostrarsi nuovamente cieco nel giudicare il potere in termini positivi. Nel prologo egli aveva ravvisato nel *regnum* il carattere negativo di *fallax bonum* (*Oed*. 6), in parte smascherandone la *fraus*, in parte lasciandosi illudere dalla sua *frons blanda* (cfr. *Oed*. 7). Sempre sulla soglia dell'antitesi, Edipo svela l'inganno eppure vi incappa ciecamente, condanna la pericolosità del regno e non ne intende il pieno significato; in tal modo mantiene fede alla sua identità di solutore del medesimo enigma di cui rimane vittima ignara. Sebbene affermi di essere l'unico a poter *ambigua noscere* (cfr. *Oed.* 216), ciò è vero solo su un piano diverso rispetto a quello inteso dal sovrano. Edipo conosce gli *ambigua* perché vi è immerso in profondo, si identifica con essi, ma, pur indagandoli, non si riconosce in essi. Parla continuamente di un "altro" dietro alla cui maschera si nasconde lui stesso. Chi è infondo colui che ha dato una *dubia salus* agli afflitti e dunque l'ha negata (cfr. *Oed.* 213)? Edipo sta parlando di Febo, ma inevitabilmente parla anche di se stesso, equivoco salvatore di Tebe e suo Re contaminatore.

Dinanzi all'irrisolvibile nodo del dio di Delfi, viene invitato ad esprimersi Tiresia, affinché interroghi gli dèi e sveli con maggiore chiarezza il responso di Apollo. Si allestisce quindi un sacrificio e Manto, che accompagna il padre cieco, riferisce i segni del *sacrum*.

> ***MA.*** *sed ecce pugnax ignis in partes duas*
> *discedit et se scindit unius sacri*
> *discors favilla – genitor, horresco intuens:*
> *libata Bacchi dona permutat cruor*
> *ambitque densus regium fumus caput*
> *ipsosque circa spissior vultus sedet*
> *et nube densa sordidam lucem abdidit.*
>
> **MA.** Ma ecco che il fuoco ribelle prende vie diverse, e la fiamma dell'unico sacrificio si divide in due parti discordanti. Padre mio, inorridisco a guardare: la libagione di Bacco si muta in sangue, attorno al capo del re si addensa il fumo, che è ancora più spesso sui suoi occhi e gli nasconde sotto una nube densa la luce offuscata.
>
> (*Oed*., 321-327)

Sebbene sorta da un unico sacrificio (cfr. *unus sacrum*, *Oed*. 322), la *favilla discors* si scinde (cfr. *se scindit*, *Oed*. 322) e la fiamma bellicosa (*pugnax ignis*, *Oed*. 321) si sdoppia dando vita a due parti suscettibili di contrapporsi l'una all'altra.[35] La duplicazione, pertanto, è funzionale alla scontro bellicoso (cfr. *pugnax*) che Edipo è destinato a muovere contro se stesso anche attraverso i figli del suo incesto (*tecum bella geres*, *Oed*. 237). Non stupisce che Edipo sia designato a questo ripiegamento violento su di sé, giacché la doppiezza che ne forgia in parte l'identità gli permette di assumere diversi ruoli e dunque di intraprendere azioni normalmente caratterizzate dalla relazione tra più individui. La guerra, infatti, è

---

[34] La volontà di sapere che Edipo manifesta in questo momento del dramma si scontrerà con il pericolo della conoscenza. PARÉ P., *cit*., p. 300 instaura un parallelismo tra i due poli dialoganti del potere e dell'acquisizione della verità.

[35] A tal proposito Bettini si interroga sul senso della costruzione drammaturgica della scena in questione ravvisandone il perno nell'intero mito edipico, cfr. BETTINI M., *Lettura divinatoria di un incesto (Seneca,* Oed. *366 ss.)* "MD" XII, 1984, p. 146). L'analisi eseguita dallo studioso attraversa brevemente gli aspetti e le fasi essenziali del *sacrum*: il fumo che sale agli occhi del toro, significante l'accecamento; la figura della giovenca che offre spontaneamente il collo, indicante l'imminente suicidio di Giocasta; la fiamma che si divide in due corni, espressione della lotta di Eteocle contro Polinice; e infine l'arcobaleno, figura della confusione dei ruoli parentale tipica dell'incesto.

relazione distruttiva tra popoli o, meno spesso, tra gruppi appartenenti ad uno stesso popolo. Edipo, invece, ne condurrà una da solo contro se stesso e contro il suo medesimo sangue, confermando il suo *status* di ambiguo contaminatore di coloro che sono a lui congiunti da un rapporto di tipo verticale di cui egli occupa il vertice.

Al fine di marcare la rilevanza della *duplicatio* nel brano - e di riflesso nell'intera tragedia - il campo semantico qui individuabile con più frequenza è quello della scissione (cfr. *in partes duas / discedere*, *Oed*. 321-322; *se scindere*, *Oed*. 322; *discors*, *Oed*. 323). L'unità è assenza dell'ambiguo che conduce all'errore, è soluzione dell'enigma e comprensione della profetica parola divina di cui il sovrano deve anche sapersi fare interprete e custode per la protezione del suo popolo nel rispetto del volere divino. Ma tutto ciò è assente nella storia di Edipo e della sua casa e questa mancanza si manifesterà nel modo più concreto nella lacerante guerra del sangue contro se stesso che Eteocle e Polinice approntano nelle *Phoenissae*.

La primigenia unità, pertanto, è indispensabile alla ridefinizione della figura di *limen* che Edipo rappresenta; è da essa che Seneca parte per descrivere il processo della divisione: quanto è legge naturale che sia *unus* (come l'identità), per Edipo e in Edipo si divide e duplica, mentre tutto ciò che dovrebbe riguardare individui distinti (come la guerra, o i ruoli di padre e sposo) si confonde in una disordinata unità.

Nella seconda parte del brano citato (*Oed*. 324-327) si insiste su forme aggettivali come *densus* (*Oed*. 325, 327) e *spissus* (v. 326) che servono sì a qualificare il fumo del *sacrum*, ma che ci dicono qualcosa sulla natura della *facies* che Edipo non riesce a penetrare. Questa sezione riferisce con precisione i tratti del mascheramento di cui il re è vittima. In primo luogo tanto *densus* quanto *spissus*, anche se con sfumature e usi divergenti, significano generalmente fitto, folto, con riferimento a qualcosa di compatto che è arduo da scindere o in cui è difficile addentrarsi. Qui sono usati per descrivere un fumo denso oltre il quale non si può scorgere nulla, infatti la nube fumosa che circonda il capo del re (si noti che il verbo è *ambire*, per cui il movimento del "cingere" non è circolare, ma bipartito; parafrasando si potrebbe tradurre: "da una parte e dall'altra del capo") si condensa in special modo sul *vultus* (*Oed*. 326), sui suoi occhi; pertanto la sua azione è quella del nascondere, del "rimuovere dallo sguardo" (cfr. *abdere*, *Oed*. 327). Ciò che viene mascherato è una *lux sordida* (*Oed*. 327), cioè una verità che non è capace di portare con sé luminosa salvezza, ma che tiene conto del suo ignobile e inenarrabile contenuto.

> ***MA.*** *cor marcet aegrum penitus ac mersum latet*
> *liventque venae; magna pars fibris abest*
> *et felle nigro tabidum spumat iecur,*
> *ac (semper omen unico imperio grave)*
> *en capita paribus bina consurgunt toris;*
> *sed utrumque caesum tenuis abscondit caput*
> *membrana latebram rebus occultis negans.*
>
> **MA.** Il cuore è marcio fin nel profondo e rimane sommerso e nascosto; le vene sono liquide, manca la maggior parte delle fibre, il fegato gonfio ribolle di fiele nero e sporgono - presagio infausto per l'unità del regno - due escrescenze di uguale dimensione entrambe velate da una leggera membrana, che nega l'oscurità ai segreti sottostanti.
>
> (*Oed*., 356-362)

Senza soffermarsi sulla descrizione delle interiora della vittima sacrificata, bisogna tuttavia evidenziare ancora una volta il duplice livello di significazione che l'episodio del *sacrum* ci offre. Il *cor aegrum* non solo recupera una caratteristica di infermità che è stata già parafrasata come incapacità di discernere il vero dal falso, ma è anche accostato alla forma predicativa *latet*, che richiama in gioco l'ignoranza come occultamento. Ciò che è malato non solo compie un'opera di mescolamento tra gli opposti, ma qui subisce il mascheramento che

lo rende nascosto a se stesso e agli altri, come spesso nascosta rimane la verità a chi non possiede la vista (cfr. *visu carenti magna pars veri latet*, *Oed*. 295).

Infine, il riferimento alle *capita bina* (*Oed*. 360) si presta ed essere letto come *variatio* del fuoco scisso in due fiamme, cui però si aggiunge l'elemento della *tenuis membrana* (*Oed*. 361-362) che, pur nascondendo le due escrescenze, si presenta come autrice del loro disvelamento (cfr. *latebram rebus occultis negans*, *Oed*. 362).

> *mutatus ordo est, sede nil propria iacet,*
> *sed acta retro cuncta* [...].
>
> L'ordine è sconvolto, niente sta più al suo posto, tutto è rivoltato all'indietro [...].
>
> (*Oed*., 366-367)

Il rivolgimento dell'ordine di questa singolare "endoscopia" assume i tratti di una permutazione (cfr. *mutare*, *Oed*. 366) e di uno slittamento di posizione e di ruoli in cui ogni elemento abbandona la *sedes propria* (*Oed*. 366) e in cui tutto si rivolge all'indietro, in un ritorno caotico che si delinea come inversione e disordine.[36]

Gli dèi superi e gli inferi sostengono la sua colpevolezza, e intorno ad Edipo persiste la morsa di tormento e timore che lo attanaglia e che pare tornare su di lui (come evidenziano i lemmi verbali ***re****volvere* e ***re****petere*, *Oed*. 764) in un soffocante movimento circolare.[37]

> ***OE.*** *Curas revolvit animus et repetit metus*
> *obisse nostro Laium scelere autumant*
> *superi inferique, sed animus contra innocens*
> *sibique melius quam deis notus negat.*
>
> **ED.** Il mio animo ripercorre le angosce e ripete i suoi terrori. Gli abitatori del cielo e gli inferi mi accusano della morte di Laio, ma contro di loro lo nega l'animo innocente, che si conosce meglio di quanto lo conoscano gli dèi.
>
> (*Oed*., 764-767)

Ai numi Edipo può soltanto opporre il suo *animus innocens* (*Oed*. 766) *sibique melius quam deis notus* (cfr. *Oed*. 767). L'allitterazione che lega *notus* a *negat* in *explicit* di verso (*Oed*. 767) lascia che il netto rifiuto della negazione che il verbo esprime sfumi nella negata possibilità che esista per Edipo qualcosa di effettivamente conoscibile. Eppure il re non esita a rivendicare una capacità di discernimento superiore a quella divina, sebbene si mantenga in una condizione di estrema ignoranza: totale è fin qui la sua cecità.[38]

---

[36] Attraverso l'interpretazione degli *exta* emerge il tratto del rovesciamento come precipuo della storia di Edipo: a tal proposito BETTINI M., *cit*., 1984, p. 147 esamina i vv. 366-367 evidenziando l'importanza dell'espressione *acta retro cuncta* a partire dalla quale si può affermare che nel dramma: "l'ordine coincide col rovesciamento dell'ordine stesso". Lo studioso pone in dialogo questi versi con vv. 867 e sgg., in cui si replica il lemma *retro* accostato a *reversus*, che spinge BETTINI a sostenere che compiere un incesto equivale a "«ribaltare» l'ordinata vicenda delle generazioni" (cfr. *Ibidem*, p. 148), come si evince da un brano parallelo del *Thyestes* (vv. 34 e sgg.). Detto altrimenti, nel codice divinatorio l'incesto è un rovesciamento.

[37] Il fulcro poetico atto a chiarire il senso e la natura della paura di Edipo viene individuato da BARBERIS G., Curas reuoluit animus et repetit metus: *osservazioni sulla paura dell'Edipo senecano*, "Paideia" 49, 1994, pp. 8-9 nel v. 764 che dà il titolo al contributo. È il timore a derivare dalle *curae*, e non viceversa: il verso offre dunque "la chiave interpretativa del rapporto dubbio-angoscia timore" (BARBERIS G., *cit.*, 1994, p. 8). Temere è una costante proprio di chi spera ancora, e soprattutto di chi, pur sperando, ignora le proprie sorti. È l'ignoranza ciò che spinge Edipo al desiderio incontrollabile di conoscere la verità (cfr. p. 9).

[38] Come si chiede PARÉ P., *cit*., pp. 300 e sgg., se il potere dei re non implica quello delle proprie azioni, allora qual è il potere loro delegato? Essi hanno il potere della conoscenza, ma quest'ultimo mette in dubbio il loro stesso ruolo, mette in pericolo la loro autorità, come accade per Edipo, specie nel momento della sua rivelazione, massimo momento della colpa rivelata.

I.2.3 *Gli dèi: il mascheramento salvifico*

La distinzione tra le diverse tipologie di mascheramento contenutistico può essere convenzionalmente operata a partire dall'esame delle componenti che lo qualificano: i soggetti che lo escogitano ed eseguono, le vittime che lo subiscono, le finalità e le motivazioni che lo stimolano.
Tuttavia, per scandagliare in modo più chiaro e specifico potenzialità ed effetti poetici dei mascheramenti, appare opportuno focalizzare l'attenzione sulla prima categoria delle componenti citate, quella dei soggetti del mascheramento, di coloro, cioè, che ideano, comandano o effettuano l'alterazione o l'occultamento dei tratti specifici di un personaggio o di una situazione vigente nella quale intendono intervenire.

I soggetti che più di altri garantiscono un efficace sviluppo del mascheramento contenutistico, specie con finalità benevole o salvifiche, sono le divinità. In generi letterari e in contesti storici certamente diversi, i due autori qui in esame, Virgilio e Seneca, costruiscono due paradigmi di mascheramento di divinità che mostrano due peculiari interpretazioni del racconto mitico e della sua rielaborazione letteraria. Anche il silenzio o l'occultamento della presenza divina laddove il mito di riferimento ne proponeva una versione differente, si configura come una scelta ideologicamente posizionata. Infatti, scarsa presenza di divinità olimpiche e forte correlazione tra inganno e potere sono elementi del distacco e del rovesciamento che Seneca opera rispetto alla modalità di trattamento del mascheramento proposta da Virgilio, ch'egli aveva assai probabilmente presente. Virgilio, per l'appunto, offre uno schema di mascheramento contenutistico dove un ruolo centrale rivestono le divinità protettrici, senza trascurare però l'apporto delle creature infernali volte al danneggiamento e alla contaminazione.

Seneca seleziona uno soltanto dei due schemi di mascheramento divino riscontrabili nell'*Eneide*: quello che reca la contaminazione e il nocumento come sua finalità, affidandone generalmente l'esecuzione materiale alle Furie e ai recessi dell'Ade. Ma Virgilio sembra prediligere, per frequenza di adozione, il mascheramento salvifico, il cui scopo è la difesa dell'eletto e la sua protezione da ogni pericolo o corruzione.

Il primo esempio di mascheramento salvifico virgiliano è quello compiuto da Venere, che si rivelerà principale attrice di questa tipologia di *dolus* benevolo (cfr. *Ae*., I 314-334).

Enea è appena approdato in Libia, sede del rifondato regno di Didone, ed è ancora ignaro del luogo e desideroso di riceverne notizie. Così, occultate le navi, si reca in esplorazione.

> *cui mater media sese tulit obvia silva*
> *virginis os habitumque gerens et virginis arma*
> *Spartanae, vel qualis equos Threissa fatigat*
> *Harpalyce volucremque fuga praevertitur Hebrum.*
>
> Gli si fece incontro la madre nel mezzo della selva, recando di vergine il viso e l'aspetto e di vergine Spartana le armi, o quale incalza i cavalli la tracia Arpalice e con la sua fuga vince l'alato Ebro.
>
> (*Ae.* I, 314-317)

Venere si manifesta al figlio nelle vesti di vergine cacciatrice paragonata ad Arpalice, figura di donna fuori dal "consueto", allevata dal padre come Camilla da Metabo.[39] La fanciulla nei panni della quale Venere si presenta rivolge la parola ai forestieri che ha di fronte chiedendo loro informazioni sulle sue stesse sorelle, se mai le abbiano viste. La ricerca di una

[39] Sulla storia di Camilla e Metabo e sulla crescita "fuori dall'ordinario" della piccola cfr. il Commento di Servio a Virgilio, *Eneide* I, 317.

rivelazione da parte della dea fa risaltare il contrasto tra l'esordio dell'incontro e il suo prosieguo, giacché Venere, avviluppata nel suo mascheramento, tenta di ottenere da Enea una verità che lei stessa nasconde, ma si prepara a fornirne un'altra dischiudendo ai Dardanidi l'intera vicenda di Didone. Da questo primo esame emerge la modalità di composizione del mascheramento virgiliano, che gioca formalmente sull'antitesi, conforme alla sua natura di doppio e ambivalente. Qui l'ambivalenza non è volta all'inganno, ma si rivela cifra stilistica dell'epifania della dea.

> *Sic Venus et Veneris contra sic filius orsus:*
> *'nulla tuarum audita mihi neque visa sororum,*
> *o quam te memorem, virgo? namque haud tibi vultus*
> *mortalis, nec vox hominem sonat; o, dea certe*
> *(an Phoebi soror? an Nympharum sanguinis una?)*
> *sis felix nostrumque leves, quaecumque, laborem*
> *et quo sub caelo tandem, quibus orbis in oris*
> *iactemur doceas: ignari hominumque locorumque*
> *erramus vento huc vastis et fluctibus acti.*
> *multa tibi ante aras nostra cadet hostia dextra.'*
>
> Così parlò Venere, e di contro il figlio di Venere iniziò così: "Non ho udito né visto nessuna delle tue sorelle, o…come ti potrei chiamare, vergine? E infatti non hai volto mortale né umana risuona la tua voce; o, dea di certo (o forse sorella di Febo? O una del lignaggio delle Ninfe?) Sii propizia verso di noi, chiunque tu sia, allevia le nostre fatiche e infine spiegaci sotto quale cielo, in quali sponde del mondo veniamo scagliati: ignari degli uomini e dei luoghi erriamo, spinti qui dal vento e dai vasti flutti. In tuo onore, davanti agli altari, molte vittime cadranno per mano mia."
>
> (*Ae*. I, 325-334)

Venere appare sotto mentite spoglie, eppure Enea riconosce in lei un *vultus* e una *vox* sovrumani senza dover investigare oltre sulla sua identità; così la supplica subito di essere propizia verso di lui e gli altri Frigi, di alleviare i loro affanni e di rivelare (cfr. *docere*, *Ae*. I 332) in quale spiagge siano approdati.

Enea è dotato della capacità di discernimento del vero, forte di una visione penetrante che disvela il mascheramento e gli permette di rimanere *pius* e rispettoso dinanzi ad una dea celata, ch'egli riconosce come tale. Nonostante *os* e *habitus* siano quelli di una *virgo*, il *vultus* riluce di un alone divino e la *vox* riecheggia della sua immortalità. Le due coppie di sostantivi, dunque, creano un'antitesi semantica che trova il suo carattere distintivo nell'apparenza: *os* e *habitus* sembrano indicare un'esteriorità, un'immagine anche legata all'aspetto del volto, mentre *vultus* segnala non solo il viso, ma anche un atteggiamento dello sguardo.[40] La voce e gli occhi divengono importanti strumenti di evocazione e di comunicazione, che lasciano filtrare la loro reale essenza solo a chi sa scorgere in essi, poiché finiscono per instaurare con l'altro una relazione biunivoca che il mero aspetto non può realizzare. Dunque *vox* e *vultus*, voce ed espressione dello sguardo, si muovono verso l'interlocutore creando un rapporto in grado di trasmettere una disposizione interiore e un pensiero cui si dà consistenza vocale, mentre *os* e *habitus* si offrono sì alla vista dell'altro (secondo la concezione latina per cui la

---

[40] Di certo esiste un legame sinonimico tra i lemmi sostantivali *os* e *vultus*; il primo assume il significato di "bocca come organo della parola", ma per un'estensione di senso paragonabile a quella di *vultus* significa anche "espressione del viso, faccia, viso" e "maschera". Queste ultime sfumature semantiche, specie nell'accostamento con *habitus*, mi sembra siano da considerarsi nella traduzione del termine al v. I, 315, giacché *os*, in questo contesto, esprime un aspetto del viso del tutto esteriore, vicino alla maschera, che la dea indossa per poter manifestarsi ai mortali. Il termine *vultus* (*Ae*. I 327), invece, indica il "volto come traduttore delle emozioni dell'animo", e in tal senso subisce uno slittamento semantico e passa a significare "gli occhi", intesi come "organo della visione". Cfr. ERNOUT A., MEILLET A., *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*, Paris 2001, s. v.

visione sia un processo di movimento dall'oggetto al soggetto che guarda), ma non attivano nessun rimando poiché non gettano alcun ponte verso la propria sfera interiore, schermati come sono dalla loro apparenza.

Pertanto, Enea, in un primo approccio con la *virgo*, ne osserva la maschera costituita dal volto illusorio di cui Venere si riveste, poiché altrimenti l'incommensurabilità del divino non potrebbe mai entrare in relazione con la finitezza dell'umano. Successivamente, però, la voce di lei e lo sguardo immortale conducono l'eroe all'identificazione dell'identità nascosta.

L'epifania della divinità, anche se filtrata dall'inevitabile mascheramento, offre l'occasione ai Troiani di richiedere un aiuto soprannaturale, e questo consiste in due suppliche: l'attenuamento delle fatiche (cfr. *levare laborem*, *Ae*. I 330) e la rivelazione delle proprie "coordinate". In altre parole, Enea domanda un intervento sul piano identitario; la sua richiesta è quella di affievolire i travagli e accrescere la consapevolezza dei profughi. Dalla dea si reclama parte di due condizioni di cui ella gode pienamente: l'assenza di turbamento e la conoscenza. L'adempimento della richiesta viene bilanciato con la promessa di sacrifici in suo onore.[41]

Il brano è costruito formalmente sull'intreccio di mascheramento e visione, in modo che le due componenti si scambino con giochi contrastanti di grande efficacia poetica: la dea è mascherata e si cela alla loro vista, ma chiede ai Frigi di *monstrare* (cfr. *Ae*. I, 321) ciò che essi hanno visto; quelli errano da molto tempo, e lei domanda delle sue erranti sorelle (cfr. *Ae*. I 322). Chiede loro di rivelarsi e di rivelare, mentre sarà lei a dispiegare l'intera tragedia di Didone e la fondazione di Cartagine; dopo essersi smascherata dal suo camuffamento umano, fa in modo che sia Enea ad essere occultato alla vista dei Cartaginesi. Questo conferma quanto anticipato: è l'antitesi la figura letteraria che sorregge sul piano formale il mascheramento salvifico.

Esortata a parlare, Venere dapprima presenta brevemente il luogo dove i profughi Troiani hanno naufragato come *Punica regna (Ae*. I 338), città dei Tirii e di Agenore, fondatore di Sidone e antenato della regina cartaginese. Il primo scopo del mascheramento è dunque quello della rivelazione: attraverso la sua forma mascherata Venere fornisce al figlio una conoscenza utile al proseguimento del suo tribolato cammino. Quindi alla dea viene assegnato il compito di narrare la tragica vicenda di Didone; le viene così riconosciuta la funzione di rivelatrice, permessa dal filtro del mascheramento. Inoltre, dopo aver domandato ad Enea notizie sul suo conto fingendo di ignorarne la storia, Venere non riesce a tollerare il lamento del figlio e così il suo disvelamento, precedentemente concentrato sul passato di Didone e sulla situazione contingente di Cartagine, si estende al futuro imminente che aspetta Enea nella reggia libica.

Citerea finge di decifrare i segni di buon auspicio di uno stormo di cigni sopravvissuti all'attacco di un'aquila, inserendo un ulteriore disvelamento simbolico di un *omen* e riconducendo l'arte della divinazione (*augurium*, *Ae*. I 392) all'insegnamento paterno. La rivelazione della dea camuffata non riguarda soltanto il passato e il presente, ma si estende fino a coinvolgere il futuro, che la dea scorge tramite la scienza augurale.

> *Dixit et avertens rosea cervice refulsit,*
> *ambrosiaeque comae divinum vertice odorem*
> *spiravere; pedes vestis defluxit ad imos,*
> *et vera incessu patuit dea. ille ubi matrem*

---

[41] Nonostante quello di Venere non sia un mascheramento 'profetico', ma rivelatore, come si esporrà nel corso della presente trattazione, la richiesta che Enea le rivolge, certo che la sua interlocutrice sia una divinità, si chiude come una "preghiera di supplice" suggellata dalla promessa di "ringraziamento tramite sacrifici". Questo comportamento è ascrivibile ad una delle ultime fasi dello svolgimento degli episodi profetici virgiliani studiati da O'HARA J. J., *op. cit.*, p. 15.

agnovit tali fugientem est voce secutus:
'quid natum totiens, crudelis tu quoque, falsis
ludis imaginibus? cur dextrae iungere dextram
non datur ac veras audire et reddere voces?'

Disse così e voltandosi rifulse nel roseo collo e la chioma effuse dal capo un divino profumo d'ambrosia; la veste le ricadde giù fino ai piedi, e nell'incedere si rivelò vera dea. Quello, non appena riconobbe la madre, la inseguì mentre fuggiva con tali parole: "Perché tante volte, anche tu crudele, inganni tuo figlio con false immagini? Perché non mi è dato di congiungere la destra alla destra e di ascoltare e ricambiare parole autentiche?"

(*Ae.* I, 402-409)

Al detentore del potere, e più in generale al mortale, il dio si manifesta attraverso una *facies* altra per potere risolvere l'ineludibile distanza tra la sua divinità e la mortalità di quello, al fine di rivolgergli un'ingiunzione o un monito.

Lo schermo di cui Venere fa uso per incontrare il figlio è dunque quello del mascheramento, inteso come mutamento della propria identità esteriore attraverso l'assunzione di un *habitus* umano che le permetta di avvicinarsi ad Enea con naturalezza.[42] A conferma dell'intervento di questo accorgimento vi è la presenza dell'ultima fase tipica del mascheramento, ovvero sia il disvelamento. Nel caso di Venere, non è la vittima dell'inganno visivo a smascherare l'autore della *fraus*, ma è la stessa dea che si rivela, dando luogo ad una manifestazione divina che funge da disvelamento "atipico", peculiare di una divinità mascherata. La verace essenza di Venere "si apre" agli occhi di Enea (*et vera incessu patuit dea*, *Ae*. I 405) in un quadro dal profondo effetto visivo: la descrizione della dea rivelata dipinge la scena del suo allontanamento nella sfumatura dei tratti umani; Venere si riappropria del chiarore divino e del profumo di ambrosia, e manifesta la sua divinità solo dopo essersi scostata dal figlio. Ciò conferma lo scopo del mascheramento e la sua funzione in questo contesto: esso serve alla dea per entrare in relazione con Enea attraverso un indispensabile filtro comunicativo che, pur avviluppandone l'identità celeste, in realtà favorisce, e non contrasta, la concessione di riposte e, pertanto, la rivelazione di alcune verità prima celate. In modo apparentemente paradossale, è solo attraverso il mascheramento, sia esso quello dell'enigma profetico o dell'identità divina, che gli dèi rendono i mortali partecipi di una porzione di verità e di conoscenza. Non tutti, però, sono in grado di decifrare i messaggi presaghi o la loro provenienza divina, ma Enea ne ha la facoltà, e questa dote lo rende capace di giungere all'agnizione della madre (cfr. *agnoscere*, *Ae*. I 406). Il mascheramento di quest'ultima, come Enea stesso afferma, è un'alterazione della *imago* divina che inganna l'occhio umano (cfr. *falsis* / *ludis imaginibus?*, *Ae*. I 407-408), ma, nonostante questa falsificazione, Venere non mente al figlio, infatti Enea apprende la verità dalla madre, benché da una voce che non appartiene alla dea (cfr. *Ae*. I 408-409).

at Venus obscuro gradientis aëre saepsit,
et multo nebulae circum dea fudit amictu,
cernere ne quis eos neu quis contingere posset
molirive moram aut veniendi poscere causas.

Ma la dea Venere li cinse mentre avanzavano di un'oscura aria e riversò intorno a loro un fitto manto di nebbia, perché nessuno potesse distinguerli o toccarli, o causar loro indugio o domandare le ragioni della loro venuta.

---

[42] Enea parla di *falsae imagines* (cfr. *Ae*. I 407-408) in riferimento al mascheramento di Venere, tuttavia il termine *falsus*, come osservano puntualmente KOPFF E. C., KOPFF N. M., *Aeneas ; false dream or messenger of the Manes ? (*Aeneid *6. 893 ff.)*, "Philologus" CXX, 1976, p. 250 qui non designa, come accade per lo più negli altri luoghi del poema in cui si trova, il carattere di "irrealtà" ma uno stato di ingannevole illusione: "*Falsus* is used here of the deceptive reality when contrasted in the context of the word *verus*."

(*Ae.* I, 411-414)

Dopo essersi svelata agli occhi del figlio, Venere lo occulta agli occhi dei Cartaginesi affinché nessun impedimento si frapponga tra lui e la reggia di Didone.[43] Il mascheramento non è quindi uno strumento di frode, ma una modalità di protezione per l'eletto del Fato (cfr. *saepire*, che oltre al senso di "cingere con una siepe", "chiudere", ha anche quello di "proteggere", "difendere", *Ae*. I 411); esso non è un drappo sotto al quale si nascondono rovina e morte, ma uno scudo che, nell'invisibilità che circonfonde l'eroe, gli consente di superare incolume qualsiasi intralcio (cfr. *mora*, *Ae*. I 414).

Dunque, quello che Enea esperisce inconsapevolmente non è un vero e proprio mascheramento, giacché la sua identità non viene alterata o contraffatta, ma un occultamento che lo riveste d'una coltre di nebbia. Inoltre, non è l'eroe della *pietas* ad operare l'obnubilamento, ma la sua divina madre, che, come Giove e Minerva, ma in minor grado, possiede una μῆτις tutta volta alla seduzione. Infatti, anche Venere/Afrodite partecipa di un tipo di astuzia, quella amorosa, assieme ad un'ambiguità ingannevole che si mostra icasticamente nell'obliquità del suo sguardo.

Lo scopo dell'occultamento di Enea è quello di sottrarlo alla vista altrui (cfr. *cernere*, *Ae*. I 413, atto a indicare una visione carica della capacità di distinguere e osservare) e ai pericoli che corre chiunque sia visto e riconosciuto come straniero.

> *infert se seaptus nebula (mirabile dictu)*
> *per medios, miscetque viris neque cernitur ulli.*
>
> Cinto di nebbia (mirabile a dirsi) si porta in mezzo alla gente e ad essa si mescola senza che alcuno lo scorga.

(*Ae.* I, 439-440)

Il palesamento di Enea avviene con solennità davanti alla regina di Cartagine: la nube si dirada, il suo rivestimento si squarcia ed Enea si staglia maestoso e avvenente agli occhi di Didone, circonfuso di una grazia di cui solo Venere lo poté cospargere.

> *vix ea fatus erat cum circumfusa repente*
> *scindit se nubes et in aethera purgat apertum.*
> *restitit Aeneas claraque in luce refulsit*
> *os umerosque deo similis; namque ipsa decoram*
> *caesariem nato genetrix lumenque iuventae*
> *purpureum et laetos oculis adflarat honores:*
> *quale manus addunt ebori decus, aut ubi flavo*
> *argentum Pariusve lapis circumdatur auro.*
>
> Aveva appena detto queste parole, allorché d'improvviso la nube che li avviluppa si lacera e si libera nel cielo aperto. Rimase fermo Enea e splendette in una luce chiara, simile a un dio nel viso e nelle spalle; e infatti proprio la madre trasfuse nel figlio la bella capigliatura, la fulgida luce di gioventù e negli occhi florida grazia: quale il decoro che le mani aggiungono all'avorio, o laddove di biondo oro si riveste l'argento o il marmo di Paro.

(*Ae.* I, 586-593)

Simile a un dio Enea si mostra alla sovrana Tiria, e nel momento in cui il suo occultamento ha termine ed egli non ha più dubbi sulla veridicità delle parole della madre, ecco che ha inizio il mascheramento che Venere ha in serbo per Didone: una trappola amorosa

---

[43] Sulla funzione di Venere, ma anche di Giunone, in rapporto alle vicende cartaginesi, cfr. BANDINI M., *Didone, Enea, gli dei e il motivo dell'inganno in Virgilio*, Eneide *IV. Il poeta e i suoi personaggi*, "Euphrosyne" XV, 1987, pp. 89-108.

che irretirà la sposa del defunto Sicheo, cancellando per sempre il volto del marito scomparso dal suo debole cuore.

In questo contesto, si accennerà soltanto al modello epico cui assai probabilmente Virgilio guarda per la costruzione poetica del passo selezionato (*Od*. VIII, 17-23):

πολλοὶ δ' ἄρα θηήσαντο ἰδόντες
υἱὸν Λαέρταο δαΐφρονα. τῷ δ' ἄρ' Ἀθήνη
θεσπεσίην κατέχευε χάριν κεφαλῇ τε καὶ ὤμοις,
καί μιν μακρότερον καὶ πάσσονα θῆκεν ἰδέσθαι,
ὥς κεν Φαιήκεσσι φίλος πάντεσσι γένοιτο
δεινός τ' αἰδοῖός τε, καὶ ἐκτελέσειεν ἀέθλους
πολλούς, τοὺς Φαίηκες ἐπειρήσαντ' Ὀδυσῆος.

> Molti si meravigliarono al vedere il valente figlio di Laerte. A questi infatti Atena riversò grazia divina sul capo e sulle spalle, e lo rese più alto e massiccio a vedersi, di modo che fosse gradito a tutti i Feaci, temibile e venerabile, e portasse a termine le molte gare in cui i Feaci misero alla prova Odisseo.

Lo schema compositivo è di certo parallelo. Inoltre, alla meraviglia dei Feaci, suscitata dall'osservazione visiva di Odisseo (θηήσαντο ἰδόντες, *Od*. VIII 17) nell'*Eneide* corrisponde lo stupore di Didone, che viene esibito solo alla fine del discorso di Enea al cospetto della sovrana (cfr. *obstipuit primo adspectu Sidonia Dido*,[44] *Ae*. I 613).

Il mascheramento di Enea rientra nel modello salvifico che Venere ha sperimentato su di sé, giacché è attraverso la sua azione che l'eroe si palesa davanti ai Tirii ottenendo il favore, l'aiuto, e perfino l'amore della loro regina. Esso viene sfruttato come canale di interazione coi mortali anche da una divinità che si mostra ostile al protagonista per tutto il poema: Giunone.

La dea adopera il mascheramento per sottrarre Turno, suo protetto, al pericolo che Enea rappresenta per lui. Ella implora il suo olimpico sposo affinché risparmi la vita di Turno e lo preservi dalla funesta fine che avverte come a lui destinata, ma Giove non può mutare il corso degli eventi stabilito dai fati (cfr. *Ae.* X 625-627): la disfatta di Turno e dei suoi Rutuli non può essere elusa, sebbene alla dea sia concesso di mettere in salvo il suo protetto strappandolo ai fati che incombono su di lui e che ad ogni modo non verranno dispersi (*instantibus eripe fatis*, *Ae*. X 624).

Giunone, dunque, per ritardare il compimento del destino di Turno, sceglie il mascheramento.

tum dea nube cava tenuem sine viribus umbram
in faciem Aeneae (visu mirabile monstrum)
Dardaniis ornat telis, clipeumque iubasque
divini adsimulat capitis, dat inania verba,
dat sine mente sonum gressusque effingit euntis,
morte obita qualis fama est volitare figuras
aut quae sopitos deludunt somnia sensus.

> Allora la dea equipaggia di armi dardanie una tenue ombra di vuota nube, priva di forze, dandole il sembiante di Enea (mirabile prodigio a vedersi) e riproduce lo scudo e il cimiero del divino capo, le dà vacue parole, le dà la voce senza la ragione e ne imita l'incedere: quale si dice volteggino i fantasmi andati incontro alla morte o i sogni che ingannano i sensi sopiti.

(*Ae.* X, 636-642)

L'unica maniera per convincere Turno ad abbandonare il campo di battaglia che gli sarebbe sin d'ora fatale è fingere che Enea per primo lo chiami altrove, plasmandone un vano simulacro in tutto simile all'eroe, ma privo di facoltà intellettiva, di forza e di volontà. Per

[44] "stupì, nel vederlo per la prima volta, la Sidonia Didone."

mandare a effetto il suo mascheramento la dea si serve di una *tenuis umbra* la cui essenza incorporea e fumosa sia quella di una *nubes cava* (cfr. *Ae*. X 636), inconsistente ma adeguata all'inganno visivo che la dea allestisce per la salvezza stessa del Rutulo. Il mascheramento in atto è opera di una divinità, ma non si esercita sulla divinità medesima: Giunone non camuffa se stessa agli occhi del suo favorito, ma plasma l'immagine fallace di un terzo soggetto per indurlo in un errore valutativo che lo stornerà dalla morte.

La *nubes*, che qui è materia prima del *simulacrum* di Enea, si dimostra strumento proprio del mascheramento eseguito dalle divinità: prima di Giunone è Venere a celare il suo protetto in una nube, ed è sempre la dea dell'amore a nascondersi alla vista tramite una nube per discendere sulla terra e preparare per il figlio un infuso in grado di guarirlo dalla ferita mortale ricevuta. Mascherato il sembiante di dea nella nube oscura (*obscuro faciem circumdata nimbo*, *Ae*. XII 416), Citerea riversa in bacinelle d'acqua le foglie colte aggiungendo l'erba miracolosa capace di guarire qualsiasi male, la panacea, e ambrosia salvifica. Nelle tenebre dell'occultamento, Venere fa sì che l'acqua che Iapige userà diventi un farmaco efficace per risanare la ferita di Enea e così si tramuta in divinità guaritrice (*occulte medicans*, *Ae*. XII 418) per il figlio sofferente, agendo attraverso la massima espressione del mascheramento salvifico.

L'apparenza fallace che Giunone raffigura, invece, si fonda sulla vacuità del suo sembiante: la nube che avvolge l'ombra del falso Enea, simile a quella dei defunti e della stessa sostanza dei sogni, è *cava*, cioè vuota, pronta ad accogliere al suo interno il fantoccio di Giunone, ma priva di qualsiasi interiorità volitiva o intellettiva. Si tratta di una forma vacua, una *figura* (cfr. *Ae*. X 641) come quella delle anime dell'Averno. A questa effigie *sine mente* (*Ae*. X 640), dotata di una voce e di *inania verba* (*Ae*. X 639) cui non corrisponde una facoltà razionale, Giunone assegna la *facies* di Enea, l'aspetto esteriore in grado di illudere Turno come una maschera che rassomigli in tutto all'oggetto che imita. Il risultato finale è prodigioso a vedersi (*visu mirabile monstrum*, *Ae*. X 637), giacché proprio gli occhi che lo osservano dovranno impigliarsi nella rete ingannevole che la dea con arte ha tessuto. La semantica dell'inganno marca sul versante dell'illusione il gioco di specchi e apparenze che la Saturnia ha costruito (cfr. *adsimulare*, *Ae*. X 639; *effingere*, *Ae*. X 640; *deludere*, *Ae*. X 642): si tratta dell'attuazione di una capacità imitativa e simulativa volta all'inganno. L'effimera essenza che ne risulta è paragonabile all'ombra di un sogno che assopisce del suo torpore i sensi e la sensibilità che rende vivi; essa è simile allo stato della morte che le *figurae* esperiscono quando non sono altro che ombre aleggianti, larve di se stesse. Con questo inganno della vista fatto di veli, ombre e nebbia, Giunone cerca la strada di una breve salvezza per Turno. Il suo mascheramento non è quindi volto a danneggiare l'eroe, che al contrario ella appoggia, ma a sottrarlo al repentino corso del fato inesorabile.

L'*imago* di Enea in fuga conduce Turno su una nave ormeggiata non lontano dalla battaglia, e lì, quando anche il Rutulo mette piede sul legno, essa svanisce più alata di un sogno dopo che Giunone, spezzate le funi, spinge lo scafo ad abbandonarsi alle correnti.

> *tum levis haud ultra latebras iam quaerit imago,*
> *sed sublime volans nubi se immiscuit atrae,*
> *cum Turnum medio interea fert aequore turbo.*
>
> Quindi la leggera immagine ormai non cerca più nascondigli, ma volando in alto si mescola ad un'oscura nube, mentre nello stesso tempo un vortice spinge Turno in mezzo al mare.
>
> (*Ae.* X, 663-665)

La *levis imago* (definizione che segnala ancora la levità dell'ombra e la sua natura di copia ed imitazione di un soggetto reale), eseguito il suo compito, svanisce mescolandosi ad una nera nube e perdendosi in essa per tornare alla confusa oscurità del nulla da cui proviene.

Nonostante Turno sia *ignarus rerum ingratusque salutis* (*Ae*. X 666), e dunque non possa neppure dimostrare pietosa gratitudine alla dea che lo protegge, è proprio alla sua salvezza che il "mascheramento divino" conduce.

Non è soltanto Giunone la divinità che soccorre Turno nel corso della narrazione epica: infatti un ruolo rilevante su questo piano svolge la ninfa Giuturna, come già osservato in rapporto all'episodio del *signum* fallace inviato dalla dea ai Rutuli (cfr. *Ae*. XII 244-265).

In occasione del duello finale tra Enea e Turno, al primo balzo la spada che Turno brandisce, che è quella dell'auriga Metisco, finora sufficiente contro i nemici, si infrange contro le ineccepibili armi di Vulcano, lasciando il signore dei Rutuli inerme e lesto alla fuga. Enea, sebbene ferito al ginocchio da un dardo, insegue il nemico minacciando di morte chiunque risponda alle grida di quello col rendergli la sua vera spada. L'eroe Troiano raggiunge dunque un terreno dove sorge un oleastro sacro al dio Fauno e venerato dai marinai, ma che i Dardanidi profanarono abbattendolo per combattere su libero campo. Caso vuole che l'asta di Enea, dopo l'ultimo lancio, si sia conficcata su quel terreno consacrato, ai piedi di ciò che rimane del ceppo. L'Anchisiade, raggiunto il ferro, tenta di strapparlo al suolo. Ma Turno invoca prontamente il dio del luogo con tali preghiere:

> *'Faune, precor, miserere' inquit 'tuque optima ferrum*
> *Terra tene, colui vestros si semper honores,*
> *quos contra Aeneadae bello fecere profanos.'*
> *dixit, opemque dei non cassa in vota vocavit.*
> *namque diu luctans lentoque in stirpe moratus*
> *viribus haud ullis valuit discludere morsus*
> *roboris Aeneas. dum nititur acer et instat,*
> *rursus in aurigae faciem mutata Metisci*
> *procurrit fratrique ensem dea Daunia reddit.*
> *quod Venus audaci nymphae indignata licere*
> *accessit telumque alta ab radice revellit.*
>
> "Fauno, ti prego, abbi misericordia" disse Turno "e tu, ottima Terra, trattieni il ferro, se sempre vi ho tributato grandi onori, che al contrario gli Eneadi in guerra hanno profanato." Disse e invocò l'aiuto del dio con voti non vani; e infatti Enea, a lungo lottando e indugiando sul ceppo tenace, con nessuna forza riuscì a dischiudere la stretta dell'oleastro. Mentre si sforza risoluto e insiste, trasformata di nuovo nell'aspetto dell'auriga Metisco, accorre la dea Daunia[45] e restituisce la spada al fratello. Venere, indignata che ciò fosse lecito alla Ninfa sfrontata, si accostò e divelse l'asta dalla profonda radice.
>
> (*Ae.* XII, 777-787)

Giuturna interviene nello scontro dopo aver mutato la sua *facies* e assunto quella di Metisco (*rursus in aurigae faciem mutata Metisci*, *Ae*. XII 784). Tale singolo verso ci consegna gli estremi del mascheramento e si presta bene per riassumere la definizione ultima del mascheramento divino, per lo meno di quello salvifico: esso corrisponde ad un mutamento (cfr. *mutata*) dell'aspetto esteriore (cfr. *facies*) che traspone l'essenza imponderabile del dio in quella, percepibile ai sensi, di un mortale (in questo caso di Metisco). Si tratta del medesimo procedimento attuato da Venere in favore di Enea, ma se Citerea assegna al suo mascheramento una funzione rivelatrice, Giuturna adopera il suo mutamento d'aspetto come sostegno in battaglia, intervento non conoscitivo, ma strettamente "materiale".

---

[45] Giuturna, così chiamata dal nome di Dauno, padre anche di Turno.

I.2.4 *Gli dèi: il mascheramento contaminatore*

Finora sono stati trattati i mascheramenti divini con finalità salvifiche, tipologia assente nel *corpu*s drammaturgico senecano; ad essa Virgilio affianca un mascheramento divino con finalità contaminatrici, la cui azione sovversiva e fallace è assegnata alle divinità infere della contaminazione per antonomasia: le Furie.[46]

La Furia Aletto, invocata da Giunone in persona per seminare i *crimina belli,* decide di scendere ella stessa sulla terra per istigare Turno alla guerra contro Enea, che si appresta a sottrargli il regno di Latino assieme alla sposa promessa. Ma per avvicinare il suo aspetto infero al mortale Rutulo la *tristis dea* si avviluppa in un mascheramento, assumendo il sembiante di una *anus Iunonis* e sacerdotessa del tempio.

> *Alecto torvam faciem et furialia membra*
> *exuit, in vultus sese transformat anilis*
> *et frontem obscenam rugis arat, induit albos*
> *cum vitta crinis, tum ramum innectit olivae;*
> *fit Calybe Iunonis anus templique sacerdos,*
> *et iuveni ante oculos his se cum vocibus offert*
> *'Turne, tot incassum fusos patiere labores,*
> *et tua Dardaniis transcribi sceptra colonis?*
>
> Aletto si spoglia del suo torvo aspetto e delle membra di Furia, si trasforma in volto di vecchia, e di rughe solca la turpe fronte, avvolge con una benda sacra i canuti capelli e fra questi intreccia un ramoscello d'olivo; diventa Calibe, vecchia consacrata a Giunone, sacerdotessa del tempio, e si mostra davanti agli occhi del giovane con queste parole: "Turno, sopporterai che tante fatiche siano state vanamente effuse, e che il tuo scettro passi ai coloni Dardanidi?"
>
> (*Ae.* VII, 415-422)

La relazione tra una notturna creatura dell'Ade e un vivente va vissuta attraverso un filtro che ne permetta l'incontro senza suscitare nel mortale turbamento o smarrimento. Aletto vuole sì contaminare l'animo del Rutulo, infiammarlo e spronarlo ad assecondare i piani di Giunone, ma senza inserirsi in maniera evidente all'interno della complessa sequela di eventi ch'ella ha il compito di muovere dall'esterno, non di esperire come una dei protagonisti. Pertanto risulta necessario ed essenziale il mascheramento come filtro comunicativo per persuadere sin nel profondo il Rutulo senza che la rovinosa identità della Furia emerga e atterrisca l'eroe. Quindi Aletto si spoglia della *torva facies* e dei *furialia membra* (*Ae*. VII 415) per rivestirsi di un *vultus anilis* (*Ae*. VII 416) che, solcando di rughe la *obscena frons* (*Ae*. VII 417), le permetta di passare da una *forma* all'altra (cfr. *transformare, Ae.* VII 316), in un cambiamento esteriore[47] ingannevole e fallace che punti, al fine della persuasione, sulla capacità relazionale del *vultus*, inteso come espressione di una disposizione interiore, in questo caso volta alla *fraus*. Ma il mero mascheramento, allo scopo della contaminazione, si rivela assai poco efficace.

Aletto si dichiara inviata dalla *Saturnia omnipotens* (*Ae* VII 428) a pungolare l'animo di Turno alla guerra e alla vendetta contro quel *rex* che, infrangendo la promessa, gli nega il *coniugium* con la figlia e gli sottrae ingiustamente quegli *sceptra* (*Ae*. VII 422) che gli spettano di diritto e che Latino trasferisce ai profughi Dardanidi. La Furia tenta di circuire il

---

[46] Un più dettagliato esame della figura di queste creature dell'Ade si esporrà nel Cap. VII *La Contaminazione della Morte: dimensioni e creature infere*, in particolare in VII.1.1 *La contaminazione delle Furie nell'*Eneide, pp. 319 e sgg.

[47] Le parti di sé che Aletto rende soggette al mascheramento sono relative alla sfera dell'apparenza (cfr. *facies, frons, vultus*) per cui il mascheramento è esteriore, del tutto volto a mutare l'apparenza della dea, non la sua natura.

Rutulo offrendogli la rappresentazione di un comportamento irrispettoso e iniquo tenuto da Latino ai suoi danni, per infondere nel giovane un naturale sentimento di vendetta e rivalsa. Ma Turno non cade subito nella rete della sacerdotessa di Giunone, sotto le cui mentite spoglie si cela Aletto, e così viene dimostrata la vacuità del mascheramento esteriore come strumento di contaminazione. In realtà non è il mascheramento in quanto tale ad essere inefficace e inadatto alla contaminazione, bensì la *forma* che la Furia assume, non idonea allo scopo da lei ricercato. L'oscurità, le fiamme, il veleno dei suoi serpenti e l'aspetto infero e raccapricciante che la Furia possiede per nascita e stirpe si rivelano assai più idonei a trasmettere il *furor* di quanto non lo sia il debole e decrepito sembiante di una *ianus*, benché consacrata a Giunone. Alle orecchie di Turno, le parole della vecchia non risuonano della necessaria autorità, vanamente invocano la Saturnia e tentano di spronare il Rutulo enfatizzando i torti subiti e l'ingiustizia che Latino si prepara a commettere contro di lui. Turno giudica vani i timori della donna, una *falsa formido* la illude e inganna (*Ae*. VII 442), come è naturale per la trepidante vecchiezza, così l'assonnato Rutulo l'ammonisce di badare ai suoi sacri uffici e di non curarsi degli affari della guerra e della pace, prerogativa dei *reges,* inappropriata ad un'anziana sacerdotessa.

Talibus Alecto dictis exarsit in iras
at iuveni oranti subitus tremor occupat artus,
deriguere oculi: tot Erinys sibilat hydris
tantaque se facies aperit; tum flammea torquens
lumina cunctantem et quaerentem dicere plura
reppulit, et geminos erexit crinibus anguis,
verberaque insonuit rabidoque haec addidit ore:
'en ego victa situ, quam veri effeta senectus
arma inter regum falsa formidine ludit.
respice ad haec: adsum dirarum ab sede sororum,
bella manu letumque gero.'
sic effata facem iuveni coniecit et atro
lumine fumantis fixit sub pectore taedas.

A tali parole Aletto avvampò d'ira. Ma un improvviso tremore coglie le membra del giovane mentre sta parlando, gli si irrigidirono gli occhi: di quante idre sibila l'Erinni, tanto grande l'aspetto si rivela; allora torcendo lo sguardo infiammato respinse quello, che tentennava e cercava di dire di più, rizzò dalla chioma due serpenti, schioccò le fruste e soggiunse così con voce rabbiosa: "Eccomi, avvinta dal torpore, me che la vecchiaia, sgravata del senso del vero, tra le armi dei re inganna con false paure; guarda a costei: vengo dalla sede delle funeste sorelle e di mia mano reco guerre e morte." Così dicendo scagliò una face contro il giovane e gli infisse nel petto fiaccole fumanti di fosca luce.

(*Ae.* VII, 445-457)

L'ira scuote la dea della *Rabies*, che si sveste del pallido mascheramento facendo rabbrividire Turno dinanzi alla vera *facies* della Furia che gli si svela. Il disvelamento dell'aspetto repellente del mostro, segnalato dall'espressione *tanta se facies aperit* (*Ae*. VII 448), si mostra assai più incisivo del travestimento: due serpi si drizzano tra gli immondi capelli, i *flammea lumina* (*Ae*. VII 448-449) si volgono ardenti e la frusta schiocca nell'aria: solo questo basta alla Furia per terrorizzare Turno e governarne la volontà: mostrare la propria natura infernale e gli attributi della sua essenza contaminatrice. Sono essi a concedere ad Aletto il titolo di apportatrice di guerra e morte (*bella manu letumque gero*, *Ae*. VII 455); nasconderli, invece, equivale a sminuire la potenza contagiosa della divinità ctonia. Questo fallimento conferma il ruolo contaminatore dell'aspetto esteriore delle Erinni: le fiamme, i serpenti e la frusta cooperano alla sua funzione di esortazione al delitto e all'eccesso, di sovversione e di contagio esiziale. Infatti, spogliatasi del suo travestimento, la Furia incita Turno ad osservarla (cfr. *respice*, *Ae*. VII 454), poiché questi deve guardare gli attributi e le

forme dell'ira distruttiva che la Furia incarna per esserne contagiato. Il *furor* passa attraverso la vista e si imprime nella mente e nell'animo.

Il mascheramento divino di contaminazione, nel poema virgiliano, mostra la sua efficacia nella fase del disvelamento. Solo quando Turno viene atterrito dall'aspetto mostruoso di Aletto la contaminazione si infonde in lui e i germi della guerra vengono gettati.

La Furia, obbediente ai dettami di Giunone, ha spronato il Rutulo alla guerra, ma una sovranità più alta e incontestabile, Giove, le ordina infine di tornare a contaminare Turno, ma stavolta per decretarne l'attesa sconfitta, come il destino ha prescritto.

> *postquam acies videt Iliacas atque agmina Turni,*
> *alitis in parvae subitam collecta figuram,*
> *quae quondam in bustis aut culminibus desertis*
> *nocte sedens serum canit importuna per umbras -*
> *hanc versa in faciem Turni se pestis ob ora*
> *fertque refertque sonans clipeumque everberat alis.*
> *illi membra novus solvit formidine torpor,*
> *arrectaeque horrore comae et vox faucibus haesit.*
>
> Dopo che vide gli eserciti Iliaci e le schiere di Turno, si rimpiccìolì ad un tratto nella figura del piccolo volatile che talvolta, posandosi a tarda notte sulle tombe e sui tetti deserti, di cattivo augurio canta nell'ombra - tramutatosi in questo sembiante, il flagello si volge qua e là sibilando contro il viso di Turno, e gli sferza con le ali il clipeo. Un insolito torpore sciolse le membra di quello, i capelli gli si rizzarono per l'orrore e la voce gli si fermò in gola.
>
> (*Ae.* XII, 861-868)

La *Dira* si avvicina a Turno dopo essersi mascherata (*alitis in parvae subitam collecta figuram*, *Ae*. XII 862), in modo da poter accostarsi visibilmente al Rutulo senza rivelare palesemente il suo reale aspetto. Il mascheramento dell'infera creatura è una trasformazione che consiste nella riduzione della sue dimensioni nel pieno rispetto dei tratti pertinenti, legati alla notte e alla morte. Anche di fronte al mutamento formale (cfr. *figura*, *Ae*. XII 862; *hanc versa in faciem*, *Ae*. XII 865) l'essenza della Furia deve essere rispettata nell'interesse dell'esecuzione del compito assegnatole da Giove. La scelta della civetta come maschera da indossare risponde ai requisiti di *omen* funesto e macabro, poiché permette alla figlia della Notte di mantenere quei caratteri tipici che la inseriscono in una cornice fatta di oscurità notturna (cfr. *nocte serum*, *Ae*. XII 864), contaminazione e cattivo presagio di morte (cfr. *in bustis*, *Ae*. XII 863; *importuna*, *Ae*. XII 864).

L'intervento della *Dira* scardina le membra di Turno e infiacchisce l'avversario di Enea, decretandone la sconfitta. Il guerriero tenta vanamente di scagliare contro il nemico un grosso macigno, ma la Furia impedisce ogni movimento, ne costringe la forza come paralizzandola, e il Rutulo si trova prigioniero di un languore irreale, la sua volontà e il suo vigore sembrano chetati come accade nei sogni.[48]

> *tum lapis ipse viri vacuum per inane volutus*
> *nec spatium evasit totum neque pertulit ictum.*
> *ac velut in somnis oculos ubi languida pressit*
> *nocte quies, nequiquam avidos extendere cursus*
> *velle videmur et in mediis conatibus aegri*
> *succidimus; non lingua valet, non corpore notae*
> *sufficiunt vires nec vox aut verba sequuntur:*
> *sic Turno, quacumque viam virtute petivit,*
> *successum dea dira negat.*

[48] Sul sogno come metafora di una condizione di annichilimento esperita da Turno in seguito all'intervento della Furia, cfr. DI BENEDETTO V., *I paragoni del cervo e del sogno nel XII dell'*Eneide, "RFIC" 124 (3) 1996, pp. 290-299, che affronta gli schemi formali della similitudine del cervo e dello stato di incoscienza onirica.

> Allora la pietra dell'eroe, fatta voltolare in aria nel vuoto, non percorse l'intero spazio né portò a segno il colpo. E come in sogno, quando di notte un languido sopore appesantisce gli occhi, sembriamo voler vanamente allungarci in avide corse, e spossati in mezzo agli sforzi veniamo meno; la lingua non risponde, non sono sufficienti nel corpo le note forze, né seguono la voce o le parole: così, con qualunque dote cercasse la via, a Turno la funesta dea nega il successo.
>
> (*Ae.* XII, 906-914)

Il mascheramento della Furia favorisce il suo compito di contaminazione, che è volto alla sbarramento di qualsiasi via di successo (*successum dea dira negat*, *Ae*. XII 914). Se il mascheramento delle dee olimpiche salva e illumina la verità, conducendo al buon esito del proprio cammino, quello delle dee dell'Ade frena e intorpidisce, occludendo ogni via di fuga e conducendo alla morte più nefasta. Ciò non toglie che anche le dee luminose d'Olimpo possano farsi portatrici di contaminazione funesta, come nel caso di Iride inviata da Giunone.

Quello attuato dalla dea messaggera è infatti un mascheramento contaminatore a tutti gli effetti: esso ha come scopo l'infusione nelle donne di Ilio di un *furor* devastatore che le spingerà ad appiccare il fuoco alla navi. In questa speciale tipologia di mutamento esteriore, come in quella della Furia Aletto, soggetto e oggetto del mascheramento si scindono, e ad un esecutore materiale (Iride, per l'appunto) fa di contro un artefice del piano (Giunone); dunque la Saturnia è il soggetto del mascheramento in quanto è lei a progettarlo e a volerlo, mentre Iride ne è esecutrice e oggetto, poiché è lei a subire una metamorfosi formale al fine di eseguire i voleri della dea.

L'episodio è introdotto da un'affermazione che individua come motore della vicenda l'azione mutevole e capricciosa della Fortuna (cfr. *hinc primum Fortuna fidem mutata novavit*,[49] *Ae*. V 604), che viene rappresentata retoricamente nell'atto di svolgere un mascheramento, divenendo protagonista mimetica di quanto Virgilio si accinge a narrare.

> *dum variis tumulo referunt sollemnia ludis,*
> *Irim de caelo misit Saturnia Iuno*
> *Iliacam ad classem ventosque aspirat eunti,*
> *multa movens necdum antiquum saturata dolorem.*
> *illa viam celerans per mille coloribus arcum*
> *nulli visa cito decurrit tramite virgo.*
>
> Mentre solenni onori tributano al sepolcro con vari giochi, la Saturnia Giunone inviò Iride dal cielo alla flotta Iliaca e a favore del suo cammino spira venti, agitando molti pensieri nell'animo, non avendo ancora sfogato l'antico rancore. La vergine, accelerando il passo per l'arco dai mille colori, non vista da alcuno corre giù attraverso la rapida scorciatoia.
>
> (*Ae.* V, 605-610)

L'intervento di Iride è subordinato all'ordine di Giunone, spinta dal *dolor* non ancora sazio. L'inganno che costei compirà contro le donne Iliache ai danni della flotta ha dunque origine dal desiderio di Giunone di mandare a effetto la vendetta tanto agognata. Inoltre, Iride discende dal cielo dove alberga *nulli visa* (*Ae*. V 610, in *incipit*): l'occultamento dell'invisibilità, pertanto, è il primo passo verso il mascheramento suscitato dal *dolor*.

Pronta ad eseguire gli ordini di *Iuno*, Iride scorge le Troiane che piangono Anchise e, nello stesso tempo, la loro sorte di peregrine sulla distesa infinita del mare. Una città desiderano nel cuore e porre fine al loro estenuante viaggio. Su questa debolezza la messaggera divina farà leva per instillare nell'animo delle donne un *furor* pernicioso.

> *ergo inter medias sese haud ignara nocendi*
> *conicit et faciemque deae vestemque reponit;*
> *fit Beroe, Tmarii coniunx longaeva Dorycli,*

[49] "da qui per prima cosa la Fortuna, mutata, non mantenne la sua parola."

cui genus et quondam nomen natique fuissent,
ac sic Dardanidum mediam se matribus infert.

Dunque si getta in mezzo a loro non ignara di nocumento e ripone l'aspetto e la veste di dea; diviene Beroe, l'anziana moglie dello Tmario Doriclo, che aveva nobiltà di natali e un tempo rinomanza di figli, e così si porta in mezzo alle madri dei Dardanidi.

(*Ae.* V, 618-622)

Iride muta la sua *facies* abbandonando quella divina al fine di intessere con le donne in lacrime un rapporto che simuli una certa parità di condizione; tuttavia l'aspetto che ella assume è quello dell'anziana Beroe, rinomata fra le Teucre e dunque adeguata al compito esortativo che Iride deve svolgere. La dea parla alle donne rinnovando le fatiche e i travagli trascorsi e cercando di incrinare nei loro animi la fiducia verso una nuova patria migliore della terra di Trinacria in cui ora sono approdate. Lì è bene rimanere, e non tornare sul mare infido in cerca di sedi che sfuggono. Questo è il disegno di Giunone: che cerca di porre ostacoli alla missione di Enea, destinato a raggiungere il Lazio.

'quin agite et mecum infaustas exurite puppis.
nam mihi Cassandrae per somnum vatis imago
ardentis dare visa faces: "hic quaerite Troiam;
hic domus est" inquit " vobis." iam tempus agi res,
nec tantis mora prodigiis. en quattuor arae
Neptuno; deus ipse faces animumque ministrat.'

"Suvvia dunque, incendiate insieme a me le malaugurate navi. Infatti in sogno mi apparve l'immagine della veggente Cassandra che mi offriva ardenti fiaccole: 'Qua ricercate Troia; questa è la dimora per voi' mi disse. Ormai è tempo che il destino si compia, né si frappongano indugi a tanto grandi presagi. Ecco quattro altari a Nettuno; il dio stesso dirige le fiaccole e il coraggio."

(*Ae.* V, 635-640)

Iride, dietro le mentite spoglie di Beroe, sprona le compagne ad appiccare fuoco alle navi per impedire che esse salpino ancora senza mai sostare, e per dare maggiore credito alle sue parole, racconta di un sogno divinatore: dinanzi agli occhi (cfr. *visa*, *Ae*. V 637) afferma che sia apparsa la *imago* di Cassandra che ammoniva di cercare in quella terra la nuova Troia e di erigere lì le case tanto bramate. In questa sede il sogno è usato come espediente parenetico, simulato e fallace, volto allo scopo della contaminazione.

Il mascheramento di Iride, tuttavia, non va a buon segno con Pyrgo, la più anziana delle donne (*maxima natu*, *Ae*. V 644) che legge nei *divini signa decoris* (*Ae*. V 647) la presenza di una dea, disvelandone l'inganno.

arrectae mentes stupefactaque corda
Iliadum. hic una e multis, quae maxima natu,
Pyrgo, tot Priami natorum regia nutrix:
'non Beroe vobis, non haec Rhoeteia, matres,
est Dorycli coniunx; divini signa decoris
ardentisque notate oculos, qui spiritus illi,
qui vultus vocisque sonus vel gressus eunti.
ipsa egomet dudum Beroen digressa reliqui
aegram, indignantem tali quod sola careret
munere nec meritos Anchisae inferret honores.'

Fissata è l'attenzione e sbigottiti sono i cuori delle Iliadi. Allora una fra le molte, la più anziana per nascita, Pyrgo, la nutrice reale di tanti figli di Priamo, disse: "Non avete davanti Beroe, madri, la Retea moglie di Doriclo; osservate i segni del divino decoro, gli occhi ardenti, quale nobiltà hanno, che volto, e che suono della voce o che passo che ha mentre avanza. Proprio io, in persona, poco fa allontanatami ho lasciato Beroe indisposta,

sdegnata al pensiero che lei sola dovesse mancare ad un tale ufficio e non potesse tributare i giusti onori ad Anchise."

(*Ae.* V, 643-652)

Ciò che tradisce il mascheramento di Iride non è un difetto formale, relativo cioè alla *facies*, ma un forza recondita che promana, oltre che dal decoro divino, dagli *ardentis oculi* (cfr. *Ae*. V 648), dal *vultus* - che come già accennato si fa elemento di comunicazione visuale attiva - dal suono imperioso della voce e dall'incedere. Iride non riesce a celare la sua vera natura. Ma le donne non si lasciano condurre per mano dall'agnizione di Pyrgo, e cadono comunque nel tranello di Giunone.

at matres primo ancipites oculisque malignis
ambiguae spectare rates miserum inter amorem
praesentis terrae fatisque vocantia regna,
cum dea se paribus per caelum sustulit alis
ingentemque fuga secuit sub nubibus arcum.
tum vero attonitae monstris actaeque furore
conclamant, rapiuntque focis penetralibus ignem,
pars spoliant aras, frondem ac virgulta facesque
coniciunt. furit immissis Volcanus habenis
transtra per et remos et pictas abiete puppis.

Ma le madri, dapprincipio incerte, guardavano le navi con occhi ostili, in dubbio tra un misero amore per la terra presente e i regni che le chiamavano per volere del fato, quand'ecco la dea si sollevò in cielo ad ali spiegate e la sua fuga sotto le nubi descrisse un grande arco. Allora davvero attonite per i portenti e spinte dal furore urlano, e ghermiscono tizzoni ardenti dai focolari. In parte spogliano gli altari, e gettano fronde, virgulti e fiaccole. Infuria Vulcano a briglia sciolta lungo i banchi, i remi e le poppe dipinte d'abete.

(*Ae.* V, 654-663)

Iride traccia nel cielo un arco e con la sua azione contaminatrice immette nell'animo delle donne, sbigottite dai *monstra*, un *furor* senza scampo, a causa del quale si verificherà l'incendio delle navi. Lo stesso Ascanio, sopraggiunto in ritardo, riconosce la natura di quel gesto ed esclama: *'quis **furor** iste novos?'* (*Ae*. V 670). Il misfatto è stato scoperto e i Teucri accorrono increduli:

accelerat simul Aeneas, simul agmina Teucrum.
ast illae diversa metu per litora passim
diffugiunt, silvasque et sicubi concava furtim
saxa petunt; piget incepti lucisque, suosque
mutatae agnoscunt excussaque pectore Iuno est.

S'affretta insieme Enea, insieme s'affretta la schiera dei Teucri. Ma quelle, volgendosi in opposte direzioni per la spiaggia, fuggono da tutte le parti disordinatamente e di nascosto raggiungono le selve e le caverne, se per caso ve ne siano. Rincresce loro il misfatto e la luce, e mutata la disposizione, riconoscono i loro e scacciano via Giunone dal petto.

(*Ae.* V, 675-679)

Il mascheramento è completato dalla sua fase finale, il disvelamento, che riconduce all'agnizione le Troiane (cfr. *agnoscere*, *Ae*. V 679) e scuote via dai petti l'invasamento contaminatore della dea autrice: *Iuno*. Attraverso il mascheramento e le parole fallaci, Iride porta con sé il messaggio di Giunone e la sua contaminazione furiosa, che si fa strumento vincente della vendetta divina.

La classificazione dei mascheramenti di divinità non si presta a divisioni nette, specie quando il desiderio di porre in salvo il proprio favorito si scontra con il danneggiamento di un terzo personaggio. In questo caso, il mascheramento volto a contaminare o ingannare

qualcuno per favorire il proprio protetto è una tipologia di *dolus* mediano, che non si lascia ingabbiare nelle griglie classificatorie fin qui esposte.

È il caso di Venere, che, dopo aver condotto sano e salvo Enea alla corte di Didone, macchina un inganno affidando a Cupido il compito di infondere nella regina un amore folle e incontrollabile per il figlio di Anchise.

> *At Cytherea novas artis, nova pectore versat*
> *consilia, ut faciem mutatus et ora Cupido*
> *pro dulci Ascanio veniat, donisque furentem*
> *incendat reginam atque ossibus implicet ignem.*
> *quippe domum timet ambiguam Tyriosque bilinguis;*
> *urit atrox Iuno et sub noctem cura recursat.*
>
> Ma Citerea nuove arti, nuovi progetti volge nel petto, ché Cupido, mutato nell'aspetto e nel viso, venga al posto del dolce Ascanio, infiammi la furente regina e faccia penetrare il fuoco nelle sue ossa. Infatti teme l'ambigua casa e i Tirii dalla lingua biforcuta; la tormenta l'inesorabile Giunone e nella notte l'ansia ritorna.
>
> (*Ae.* I, 657-662)

Venere è pungolata dal *timor* che risvegliano in lei la *domus ambigua* e i Tirii ingannatori (cfr. *Tyrii bilingues*, *Ae*. I 661). La dea, infatti, teme in cuor suo che un ulteriore ritardo freni il tragitto del pietoso figlio, pertanto medita *novae artes* e *nova concilia* (*Ae*. I 657-658). Le *artes* di Venere sono ancora una volta asservite all'espediente del mascheramento (cfr. *mutatus, Ae*. I 658), che intende ora coinvolgere Cupido, chiamato a prendere su di sé il sembiante di Ascanio (cfr. *Ae*. I 658-659).[50]

In relazione all' "apparenza" con cui Cupido dovrà celare la sua essenza divina, ritorna l'uso del sostantivo *os*, stavolta in correlazione con *facies*, termine che, al pari di *habitus* (*Ae*. I 315), risulta legato al campo semantico della forma fenomenica (cfr. *Ae*. I 658). Virgilio specifica che il cambiamento del dio dell'amore si verificherà esclusivamente sul versante della forma esteriore, come gli accusativi di relazione *os* e *facies* segnalano. Questi prenderà il posto del figlioletto di Enea per avvicinarsi alla regina e destare nel cuore di lei un nuovo amore capace di scacciare dalla memoria l'immagine ancora ardente del defunto Sicheo. In questo caso il mascheramento di Cupido non è semplice assunzione di un'identità umana che gli permetta di entrare in relazione con la finitezza mortale, ma è l'appropriazione della forma umana di un altro personaggio volta alla *fraus*.[51] Questo mascheramento non serve a soccorrere l'eroe suo fratello (cfr. l'uso suasivo di *frater*, *Ae*. I 667) o a comunicargli una verità da rivelare, ma ad annebbiare la mente e il cuore di Didone traendola in un rovinoso inganno, che tuttavia favorisce il protetto della dea.

L'amore che Cupido deve ispirare nella regina dei Tirii è caratterizzato dal *furor* e dalla sfrenatezza passionale che l'immagine della fiamma esprime con icastica intensità (cfr. *furens regina*, *Ae*. I 659-660; *incendere*, *Ae*. I 660; *ignis*, *Ae*. I 660, 688; *cingere flamma*, *Ae*. I 673). Il fuoco, simbolo dell'amore ardente, si fa anche mimesi del rogo in cui Didone spegnerà la sua vita sacrificata ad un amore ostacolato dal *fatum*. La forma del mascheramento prefigura sin d'ora il suo esito esiziale.

Quindi è il *timor* della dea madre che porta alla meditazione del mascheramento, ma che cosa teme Venere? La sua paura è quella del rovesciamento delle sorti.

> *nunc Phoenissa tenet Dido blandisque moratur*

---

[50] Un riferimento seppur breve al *dolus* di Cupido si riscontra in BANDINI M., *cit*., p. 102.

[51] Anche nel caso dei mascheramenti operati da Giuturna tramutatasi in Metisco e da Iride mutata in Beroe si tratta di assunzioni di identità umane, tuttavia, mentre ambo le dee non sono vincolate alla scelta di uno specifico personaggio per il buon esito del mascheramento, la scelta di Cupido è più ragionata: il suo *dolus* necessita dell'aspetto del figlio di Enea, il piccolo Ascanio.

vocibus et vereor quo se Iunonia vertant
hospitia: haud tanto cessabit cardine rerum.

Adesso la Fenicia Didone lo tiene e con blande parole lo fa indugiare, e io temo il modo in cui muti l'ospitalità di Giunone: non rimarrà inerte in una svolta così decisiva di eventi.

(*Ae*. I, 670-672)

Citerea ha in animo di prevenire gli inganni di Giunone e della regina dei Cartaginesi attraverso un mascheramento finalizzato ad evitare un'altra alterazione che potrebbe operarsi per capovolgimento della situazione vigente (cfr, *vertere*, *Ae*. I 671; *Ae*. *mutare*, I 674). Le *blandae voces* di Didone (*Ae*. I 670-671) rischiano di trattenere Enea e di imprigionarlo in una terra diversa da quella che il fato gli indica.

L'attuazione del progetto impiega sul piano compositivo un lessico tipico del gergo militare (*capere*, *cingere*, I 673; *tenere*, 675) che descrive il compito di Cupido come un'insidiosa guerra d'amore.

'tu facies illius noctem non amplius unam
falle dolo et notos pueri puer indue vultus,
ut, cum te gremio accipiet laetissima Dido
regalis inter mensas laticemque Lyaeum,
cum dabit amplexus atque oscula dulcia figet,
occultum inspires ignem fallasque veneno.'

"Tu simula con inganno il suo aspetto per non più di una notte e rivestiti, fanciullo, del noto volto del fanciullo, affinché, quando Didone con grande letizia ti accoglierà in grembo, tra le mense regali e il liquore Lieo, e quando ti abbraccerà e imprimerà dolci baci, tu possa infonderle l'occulto fuoco e ingannarla col tuo veleno."

(*Ae*. I, 683-688)

La dimensione dell'inganno assume una centralità indiscussa, ribadita dall'uso di *fallere* (cfr. *Ae*. I 684, 688) e di *dolus* (*Ae*. I 684). Cupido dovrà rivestirsi dei *noti vultus* del *puer* Ascanio (cfr. *Ae*. I 684), cioè dell'aspetto espressivo del volto. In questo segmento poetico il nesso *faciem fallere* (*Ae*. I 683-684) si oppone e lega a *induere vultus* (*Ae*. I 684) creando due movimenti di attrazione e repulsione; in altre parole, *vultus* è in relazione con *facies*, pertanto è indicativo come lui di un aspetto che il dio dovrà acquisire, ma dall'altro lato la dimensione totalmente esteriore e ingannevole di *facies*, confermata dal legame logico con *fallere*, non è ugualmente presente in *vultus*. L'aggettivo *notus* che lo specifica, infatti, chiarisce che qui si parla proprio del verace volto di Ascanio, che non è pura apparenza, della cui espressività Cupido dovrà mascherarsi traendo materia per il suo travestimento.

Pur nel carattere apparente del *vultus*, che designa di certo un aspetto fisionomico visibile, la scelta del sostantivo sembra operata quando si intende evidenziare la facoltà del volto o dello sguardo di entrare in relazione con l'altro, e non il mero e muto aspetto esteriore. A conferma di ciò, si rimanda anche ai vv. 710 e sgg., dove sono il *flagrantis dei vultus simulataque verba*[52] ad irretire Didone fino ad invilupparne l'attenzione e lo sguardo.

Pertanto, sebbene *vultus* indichi l'aspetto del volto e la sua espressione, aggiunge a questo senso primario l'allusione alla capacità di catturare un'intensità e comunicarne l'emotività, anche se quest'ultima risulti simulata. Dunque *vultus* riguarda un tratto della

[52] Si noti altresì che *vultus* e *verba*, intervenendo nella ricerca di una relazione che intrappoli, equivalgono a *vultus* e *vox* dei vv. I 327-328, quando Enea distingue nella *virgo* a lui apparsa tratti di immortalità nel volto e nella voce. Pur nella divergenza semantica tra *vox* e *verbum*, il senso che assumono nei contesti segnalati, benché in maniera differente, è rivolto al campo dell'articolazione fonica che, nella forma della *vox* o dei *verba*, instaura con l'interlocutore un rapporto comunicativo, pari a quello che istituisce *vultus* come espressione di una interiorità attraverso il volto.

relazione, mentre *os* viene qui adoperato come apparenza del viso, veste formale indispensabile al mascheramento e scevra di qualsiasi capacità di relazione.

> *haec oculis, haec pectore toto*
> *haeret et interdum gremio fovet inscia Dido*
> *insidat quantus miserae deus, at memor ille*
> *matris Acidaliae paulatim abolere Sychaeum*
> *incipit et vivo temptat praevertere amore*
> *iam pridem resides animos desuetaque corda.*
>
> Lei con gli occhi e con tutto il cuore rimane fissa e frattanto lo tiene in grembo, Didone, inconsapevole di qual grande dio le sieda, sciagurata, sulle ginocchia, ma quello, memore della madre Acidalia a poco a poco inizia a cancellare Sicheo e tenta di vincere con un amore vivo un animo ormai da tempo assopito e un cuore disabituato.
>
> (*Ae.* I, 717-722)

Il mascheramento di Cupido è un inganno a tutti gli effetti, il cui scopo finale è un'anomala contaminazione infusa tramite il *venenum* del dio[53] (*Ae*. I 688), che Didone sorbisce attraverso gli occhi fissi su di lui (cfr. *haec oculis, haec pectore toto* / *haeret*, *Ae*. I 717-718), e che la condurrà a quella *pestis* (*Ae*. I 712) cui è ormai consacrata. Il mascheramento, così, diviene strumento del trasferimento di una passione smodata che, proprio nel suo eccesso, finirà per coincidere con il tragico suicidio e con una morte macchiata dal *furor* e dalla rovina.

Enea giunge quindi alla corte di Didone, che lo esorta a narrare la sua storia, come già sottolineato. È indicativa e degna di essere indagata la scelta di aprire il racconto della distruzione del regno di Troia non con il ratto di Elena da parte di Paride o con la morte di Ettore, due momenti essenziali del mito, ma direttamente con un inganno, quello del cavallo di legno.

> *fracti bello fatisque repulsi*
> *ductores Danaum tot iam labentibus annis*
> *instar montis equum divina Palladis arte*
> *aedificant, sectaque intexunt abiete costas;*
> *votum pro reditu simulant; ea fama vagatur.*
> *huc delecta virum sortiti corpora furtim*
> *includunt caeco lateri penitusque cavernas*
> *ingentis uterumque armato milite complent.*
>
> Fiaccati dalla guerra e respinti dai fati, i condottieri dei Danai, scivolati via ormai tanti anni, costruiscono per divina arte di Pallade un cavallo della grandezza di un monte, e ne assemblano le coste con tavole d'abete; simulano un voto per il ritorno; e la notizia si diffonde. Qui, nel buio fianco, dopo aver tirato a sorte, rinchiudono di nascosto uomini designati, e in fondo riempiono l'enorme cavità del ventre di un manipolo in armi.
>
> (*Ae.* II, 13-20)

L'abbattimento di un potere regale viene ricondotto alla frode e al tradimento. Enea inizia la sua narrazione soffermandosi sulla svolta decisiva costituita dal *dolus*, che ha potuto ciò in cui non riuscì un decennio di guerra.

Pallade e la sua μῆτις (cfr. *divina Palladis ars*, *Ae*. II 15), non Ares e le sue lance, hanno vinto la guerra e hanno rovesciato un *regnum* in modo così violento che perfino i nemici ne piangerebbero le sorti. In questo contesto la *ars* di Atena/Minerva si palesa come una forma di conoscenza straordinaria propria della divinità, che allude tanto all'astuzia e

---

[53] Non a caso, all'interno di un articolo sulla figura contaminatrice delle Arpie e sugli ostacoli che trattengono Enea, RABEL R. J., *cit*., p. 321 fa riferimento all'amore di Didone definendolo *pollutus*, nel senso di corrotto da una forma di *contaminatio*. In effetti essa non è solo la contaminazione di una distrazione che impedisce ad Enea di seguire i suoi *fata*, ma anche espressione del *dolus* di Cupido, dal quale quell'amore nacque.

all'espediente quanto all'abilità tecnica e artigiana.[54] La *ars* diventa modalità di intervento nel reale per modificarlo; questa sua peculiarità la assimila fortemente al mascheramento, attraverso il quale è possibile celare, alterare o rovesciare una condizione d'esistenza.

L'inganno, infatti, è consentito proprio dalla *divina ars* e si manifesta come simulazione di un rituale sacro, quello del voto propiziatorio (cfr. *votum simulare*, *Ae*. II 17).[55] Simulazione, inganno ed esercizio di una *ars divina* volta al loro buon esito cooperano verso un unico fine: il *reditus* (*Ae*. II 17). Per ottenere finalmente la possibilità di ritornare in patria, gli Achei distruggono con il dolo la città dei Troiani celando (cfr. *furtim* / *includere*, *Ae*. II 18-19) nel grembo incavato di un ligneo cavallo uomini armati di tutto punto.

Così, spostatisi a Tenedo con una *statio* ***male fida*** *carinis* (*Ae*. II 24), i Greci fingono la partenza, catturano la *fides* dei nemici e ottengono con il loro inganno mascherato un risultato contrario all'azione da loro svolta: si chiudono dentro un cavallo votivo, nascondendosi (cfr. *condere*, *Ae*. II 24) in esso furtivamente, e i Frigi rispondono aprendosi con senso di liberazione, schiudendo le porte prima serrate (cfr. *pandere*, *Ae*. II 27) e sciogliendosi (cfr. *solvere*, *Ae*. II 26) da ogni timorosa afflizione.

> *ergo omnis longo solvit se Teucria luctu;*
> *panduntur portae, iuvat ire et Dorica castra*
> *desertosque videre locos litusque relictum:*
> *hic Dolopum manus, hic saevus tendebat Achilles;*
> *classibus hic locus, hic acie certare solebant.*
>
> Così, tutta la Teucria si scioglie da una lunga afflizione; si spalancano le porte, è piacevole l'andare e il vedere i campi dorici, i luoghi deserti e la spiaggia abbandonata. Qui il manipolo dei Dolopi, qui il feroce Achille si accampava; qui era il posto per la flotta, qui solevano combattere in campo.
>
> (*Ae.* II, 26-28)

Al mascheramento fallace e infido le vittime replicano con cieca *fides* e "apertura", intesa come forma di rivelazione e manifestazione di sé. Il fianco è scoperto. L'inganno ha operato il suo rovesciamento e l'inespugnabile Ilio si è dischiusa ai suoi assedianti.

> *pars stupet innuptae donum exitiale Minervae*
> *et molem mirantur equi* [...].
>
> Una parte si stupisce del dono esiziale della vergine Minerva e ammira la mole del cavallo.
>
> (*Ae.* II, 31-32)

L'inatteso omaggio dei Danai crea stupore e meraviglia nei Troiani. Quello che sembra il *votum* di un ritorno felice è invece un *donum exitiale*, un'offerta di morte alla città avversaria compiuta non a favore e in onore della vergine Minerva, ma quasi per sua mano. La forma dell'espressione *innuptae Minervae* (*Ae*. II 31) è suscettibile di essere letta sia come dativo di vantaggio che come genitivo soggettivo: i Teucri pensano che si tratti di un dono *per* la dea, ma in realtà è un esiziale presente *della* dea, proveniente da essa e dalla sua arte attraverso l'astuzia del suo protetto, Ulisse.[56]

---

[54] La *ars* di Atena/Minerva è "Façon d'être ou d'agir [...]. *Ars* désigne souvent une habileté acquise par l'étude ou par la pratique, une connaissance technique; [...] métier, profession", in ERNOUT A., MEILLET A., *cit*., s. v.

[55] Il termine *votum* (deverbativo di *voveo*) è specifico e peculiare della lingua latina per esprimere un tipologia di relazione con la divinità attraverso una consacrazione di un oggetto o di se stessi al nume cui ci si rivolge. Pertanto, propriamente non indica una preghiera, ma un rituale sacro di "scambio". Cfr. BENVENISTE É., *cit.*, vol. II, pp. 454; 460-463.

[56] La traduzione si propone di rendere l'ambiguità del latino con un complemento che gioca sull'indeterminatezza del valore della specificazione, che può essere letta come *oggettiva* o *soggettiva*: un dono di Minerva, nel senso di "un cavallo donato a Minerva" o "da Minerva concesso".

Uniti e compatti i Troiani difendevano in una salda compagine chiusa a riccio la propria città, ma adesso si dividono fra pareri contrari (cfr. *scinditur incertum studia in contraria volgus*,[57] *Ae*. II 39): qualcuno, però, sospetta già l'insidia del nemico e propone di vagliare il nascondiglio della mastodontica costruzione. Tra costoro, accorre Laocoonte, adirato coi suoi della loro imprudente stoltezza:

> *'o miseri, quae tanta insania, cives?*
> *creditis avectos hostis? aut ulla putatis*
> *dona carere dolis Danaum? sic notus Ulixes?*
> *aut hoc inclusi ligno occultantur Achivi,*
> *aut haec in nostros fabricata est machina muros,*
> *inspectura domos venturaque desuper urbi,*
> *aut aliquis latet error; equo ne credite, Teucri.*
> *quidquid id est, timeo Danaos et dona ferentis.'*
>
> "Disgraziati concittadini, quale così grande follia? Credete che i nemici se ne siano andati? O ritenete che vi siano doni dei Danai privi di trappole? Così vi è noto Ulisse? O racchiusi in questo legno si celano Achei, o questo marchingegno è stato fabbricato contro le nostre mura, nell'intento di osservare da vicino le nostre case o calare dall'alto sulla nostra città, oppure un qualche altro inganno in esso si cela; non fidatevi del cavallo, Teucri. Qualsiasi cosa sia, temo i Danai anche quando recano doni."
>
> (*Ae.* II, 42-49)

L'incapacità dei Teucri di riconoscere l'inganno degli Argivi spinge Laocoonte a tacciarli di *insania* (*Ae*. II 42). Egli sospetta che il cavallo di legno celi un occultamento di Argivi al suo interno (cfr. *occultare*, *Ae*. II 45), o un artifizio atto a spiarli fin dentro alle mura inespugnabili per conquistare finalmente la città (cfr. *Ae*. II 46-47), o infine un altro *error* ben nascosto (cfr. *latere error*, *Ae*. II 48). D'altronde, come possono i Troiani non aver imparato che al nome dei Danai si associa inevitabilmente il *dolus*, come l'emblematico esempio di Ulisse dimostra (cfr. *Ae*. II, 43-44)?

L'esperienza e la conoscenza dell'infido animo dei Greci dovrebbe salvare i Troiani dal riporre nei loro empi voti fiducia. Essa, se non accordata, impedisce il compimento dell'inganno ed è per tale ragione che Laocoonte insiste su questo punto, biasimando la credulità dei suoi concittadini (cfr. *credere*, *putare*, *Ae*. II 43; *notus*, *Ae*. II 44; *ne credite equo*, *Ae*. II 48).

In questo caso la paura (cfr. *timeo*, *Ae*. II 49), spesso corrosiva e perniciosa perché apportatrice di follia e debolezza, avrebbe evitato la spavalderia di una incauta *credulitas* e sabotato il mascheramento che più spesso proprio del timore si fa forte. Ma contro i Frigi i *fata deum* (*Ae*. II 54) imposero una ingannevole sconfitta, e la *mens laeva* (*Ae*. II 54) dei cittadini aprì le porte della rocca perché la sua rovina vi entrasse accompagnata ed accolta dalle sue stesse vittime.

Le veridiche parole del vecchio non vengono ascoltate, e Troia, benché avvisata, cade in un'insolita insidia.

> *Ecce, manus iuvenem interea post terga revinctum*
> *pastores magno ad regem clamore trahebant*
> *Dardanidae, qui se ignotum venientibus ultro,*
> *hoc ipsum ut strueret Troiamque aperiret Achivis,*
> *obtulerat, fidens animi atque in utrumque paratus,*
> *seu versare dolos seu certae occumbere morti.*
>
> Ma ecco che i pastori Dardanidi trascinavano con grande clamore, al cospetto del re, un giovane con le mani avvinte dietro la schiena, che spontaneamente si era offerto, sconosciuto, a coloro che gli venivano incontro, per ordire proprio ciò, aprire Troia agli

[57] "il volgo incerto si scinde in opposti partiti".

Achei, sicuro d'animo e pronto ad entrambe le eventualità: sia tramare inganni che affrontare morte certa.

(*Ae.* II, 58-62)

Un giovane prigioniero, con le mani legate dietro la schiena, viene trascinato al cospetto del re Priamo: questi è Sinone, il quale, forte della sua scarsa fama fra i Teucri (cfr. *ignotus*, *Ae*. II 59) offre se stesso ai nemici per effettuare il *dolus* e spalancare infine la città agli Achei. Egli è pronto a gettarsi nel bifido baratro dell'alternativa che dinanzi a lui si apre: condurre a termine l'inganno o andare incontro alla morte (cfr *Ae*. II 62). Pertanto *dolus* e *mors* diventano i poli di una biforcazione, le due facce di una stessa medaglia, di cui una esclude l'altra, benché adiacenti. Il mascheramento è dunque un modo per sfuggire alla morte, per districarsi dalla sua condanna, ma al tempo stesso conduce alla morte e alla disfatta coloro contro i quali è indirizzato.

Sinone sostiene di dire il vero e di non essere falso e malvagio: se anche la *Fortuna* lo ha plasmato infelice, non sarà in grado di renderlo mendace e improbo (cfr. *Ae*. II 79-80). E così finge di essere stato messo a morte e quasi sacrificato a causa dei fraudolenti disegni di Ulisse a lui ostile, ma rivela di essere infine scampato alla morte strappandosi alla sua violenta presa con gesto altrettanto sfrenato (cfr. ***eripui*** *leto*, *Ae*. II 134). La narrazione commuove i Troiani e raggiunge il suo fine: essi concedono a Sinone la vita, vinti nelle difese dell'animo e mossi a pietà:

His lacrimis vitam damus et miserescimus ultro.

A queste lacrime concediamo la vita e in più ne abbiamo compassione.

(*Ae.* II, 145)

Il *fictum pectus* di Sinone (cfr. *Ae*. II 107) veicola un menzognero racconto dei fatti volto a conquistare la fiducia dei Teucri. Eliminare dai loro cuori timori e diffidenze è il compito di Sinone, compito che combacia con il ruolo concreto dell'apertura delle porte della città. I Troiani vanno spogliati di qualsiasi difesa, prima fra tutte del sospetto, protezione contro le *insidiae* e il *crimen* (cfr. *Ae*. II 65) che accomunano Sinone alla stirpe Pelasgia cui appartiene.

Il mascheramento dell'uomo ottiene l'esito sperato, e i Frigi non solo si "aprono" a lui, ma perfino lo accolgono come un pari, facendolo entrare a far parte della loro comunità:

'quisquis es, amissos hinc iam obliviscere Graios
(noster eris)' [...]

"Chiunque tu sia, d'ora in poi dimentica i Greci ormai abbandonati (sarai dei nostri) […]"

(*Ae.* II, 148-149)

Così parla Priamo, e continua domandando quale sia la natura del cavallo di legno. In tal modo risponde Sinone, *dolis instructus et arte Pelasga*[58] (cfr. *Ae*. II 152), dopo aver alzato le mani al cielo e invocato a testimoni, spergiurando, gli *aeterni ignes* (*Ae*. II 154) e le bende sacrificali di un rito mai progettato:

omnis spes Danaum et coepti fiducia belli
Palladis auxiliis semper stetit. impius ex quo
Tydides sed enim scelerumque inventor Ulixes,
fatale adgressi sacrato avellere templo
Palladium caesis summae custodibus arcis,
corripuere sacram effigiem manibusque cruentis
virgineas ausi divae contingere vittas,

[58] "esperto di inganni e dell'arte Pelasgia".

ex illo fluere ac retro sublapsa referri
spes Danaum, fractae vires, aversa deae mens.

Tutta la speranza dei Danai e la fiducia nella guerra intrapresa risedette sempre negli aiuti di Pallade. Ma da quando l'empio Tidide e l'ideatore di delitti, Ulisse, intenti a strappare dal tempio consacrato il fatale Palladio, dopo aver ucciso le sentinelle della parte più alta della rocca, si impossessarono della sacra effigie e con le mani insanguinate osarono toccare le bende virginee della dea, da allora rifluì e si volse all'indietro svanendo la speranza dei Danai, spezzate le forze, e la disposizione della dea si fece avversa.

(*Ae.* II, 162-170)

Ecco falsamente svelata la natura e la funzione del *votum* dei Greci, quello di placare l'ira della dea che li favoriva prontamente ed espiare il *triste nefas* da loro compiuto (cfr. *Ae*. II 184). Con le mani incrostate dell'empio sangue della strage, Diomede ed Ulisse contaminano le sacre bende della dea, nell'invenzione fallace di Sinone, facendo scorrere all'indietro speranza e favore divino.

'hanc tamen immensam Calchas attollere molem
roboribus textis caeloque educere iussit,
ne recipi portis aut duci in moenia posset,
neu populum antiqua sub religione tueri.
nam si vestra manus violasset dona Minervae,
tum magnum exitium (quod di prius omen in ipsum
convertant!) Priami imperio Phrygibusque futurum;
sin manibus vestris vestram ascendisset in urbem,
ultro Asiam magno Pelopea ad moenia bello
venturam, et nostros ea fata manere nepotes.'
Talibus insidiis periurique arte Sinonis
credita res, captique dolis lacrimisque coactis
quos neque Tydides nec Larisaeus Achilles,
non anni domuere decem, non mille carinae.

"Ma Calcante ordinò di innalzare questa immensa mole composta di legno di quercia e di erigerla fino al cielo, affinché le porte non la potessero accogliere e non potesse essere condotta entro le mura, e il popolo non finisse sotto la protezione dell'antica religione. Infatti, se la vostra mano violasse i doni di Minerva, allora una grande rovina (che gli dèi capovolgano il presagio proprio contro di lui) si riverserebbe sul regno di Priamo e sui Frigi; ma se con le vostre mani la farete salire fin alla vostra città, di sua iniziativa l'Asia verrà con grande guerra alle mura Pelopie, e i nostri nipoti manterranno questi fati." Con tali insidie e con l'astuzia dello spergiuro Sinone la storia venne creduta e furono catturati dagli inganni e dalle lacrime spinte a forza quelli che né il Tidide, né il larisseo Achille domarono, né dieci anni di guerra, né mille carene.

(*Ae.* II, 185-198)

La fallace rivelazione di Sinone si costruisce sul modulo formale dell'inversione in senso antifrastico. Sinone assegna ad alcune azioni una "positività" desiderata dai Greci, ovvero le presenta come dai suoi compagni ambite e progettate, mentre altre eventualità vengono prospettate come temute e quindi ostacolate in ogni modo. Il cavallo di legno è stato costruito a guisa di monte a bella posta, per evitare che venisse introdotto nella città di Ilio e fin dentro le sue mura. Guai per i Danai se questo accadesse! Ma quanto Sinone dichiara come pericoloso a malvisto agli occhi dei Greci, è invece quello che i Greci medesimi hanno ordito contro i loro nemici. L'introduzione delle finali negative, con l'anafora con *variatio* di *ne* e *neu*, (cfr. *Ae*. II 187-188) attraverso negazione e proibizione, esprime in primo luogo quanto i Teucri sono subdolamente spinti a fare (portare il *dolus* in città ribaltando quelli che sono spacciati per i piani del nemico, cfr. *Ae*. II 187); in secondo luogo il costrutto esprime il valore ingannevole che Sinone lascia intendere i Greci assegnino all'immissione del cavallo entro le mura troiane. Quest'ultimo infatti, svolgerebbe una funzione di difesa e protezione

divina (cfr. *neu populum antiqua sub religione* ***tueri***, *Ae*. II 188) che viene simulata al posto del verace ruolo distruttivo e esiziale. Un *magnum exitium* (*Ae*. II 190), infatti, si abbatterà davvero contro il *Priami imperium* (*Ae*. II 191) e le future sorti dei Frigi, ma non se questi violeranno i *dona Minervae* (*Ae*. II 189), come Sinone afferma falsamente, bensì se lasceranno che il cavallo e il suo ventre ricolmo di armati ascenda alla rocca di Troia, come l'ingannevole greco suggerisce.

L'intero discorso, come dimostrato, è strutturato con abile perizia sul rovesciamento di ogni asserzione nel suo contrario. Il *periurus* Sinone (cfr. *Ae*. II 195) manda così a effetto il piano argivo, e la *credulitas* dei Frigi (cfr. *credita res*, *Ae*. II 196) permette la loro cattura (cfr. *capti*, *Ae*. II 196), facendoli cadere nel tranello. Le sorti della guerra non le decisero dunque le armi degli eroi possenti, ma l'astuzia e la frode.

A sostegno del mascheramento di Sinone sembra intervenire il tragico epilogo di Laocoonte: due *immensis orbibus angues* (cfr. *Ae*. II 204, più avanti definiti anche *serpentes*, *Ae*. II 214, *dracones*, cfr. *Ae*. II 225) puntano verso di lui con le spire attorcigliate che scorrono rapide sulla spuma del mare.[59]

Un erroneo parametro di valutazione si ribalta a svantaggio dei Troiani, incapaci di sciogliere i nodi enigmatici che gli dèi inviano e di distinguere i presagi e i loro velati messaggi. Il segno nefasto dei due serpenti stritolatori scagliatisi contro i figli di un trasgressore di *vota* insinuano nei cuori dei Frigi un forte *pavor* (*Ae*. II 229), sentimento che mancava al completo effetto del mascheramento di Sinone. Quella che i due serpenti infondono non è una paura che spranghi le porte di Troia, cosa che i Greci volevano evitare, ma che le spalanchi del tutto, poiché comprova la veridicità del voto e la potenza di Pallade irata.

I.2.5 *Il disvelamento nella tragedia di Edipo*

L'ultima fase del mascheramento, a qualsiasi genere o categoria esso appartenga, è il disvelamento. Abbiamo avuto già modo di constatare come nell'epica virgiliana la rivelazione del mascheramento profetico sia momento di conferma del compimento dell'impresa e del raggiungimento della salvezza promessa dal fato. Seneca rovescia lo schema del mascheramento che Virgilio presenta, indicando nel disvelamento dell'enigma il punto d'arrivo della καταστροφή.

L'interpretazione che Tiresia fornisce dell'endoscopia è la prima fase del disvelamento, cui segue la rivelazione dell'ombra di Laio.

I primi versi della sua prosopopea (*Oed*. 626-629) si rivolgono alla città con sdegnoso sarcasmo e preparano la feroce rivelazione che verrà proposta in due tempi, corrispondenti a due distinte sezioni drammaturgiche del brano in esame.

Lo smascheramento del contaminatore, dunque, segue un preciso schema comunicativo che sembra richiamare alla memoria il ritmo oracolare: dapprima Laio offre un criptico indizio di difficile decifrazione e ancora avvolto nell'enigma (cfr. *maximum Thebis scelus / maternus amor est*, *Oed*. 629-630); quindi confuta le fallaci *opiniones* dei mortali

---

[59] L'ira di Apollo nei confronti di Laocoonte è scatenata dal sacrilegio del suo tempio: Laocoonte infatti si unì con la moglie davanti alla statua consacrata del dio, atto che equivaleva ad una profanazione della sacralità del simulacro. Nell'*Epitome* il mitografo Apollodoro riporta questo episodio del mito e dà all'apparizione dei serpenti una valenza divinatoria: questi sono un σημεῖον che i Troiani non sono in grado di decodificare correttamente: «᾽Απόλλων δὲ αὐτοῖς σημεῖον ἐπιπέμπει· δύο γὰρ δράκοντες διανηξάμενοι διὰ τῆς θαλάσσης ἐκ τῶν πλησίον νήσων τοὺς Λαοκόωντος υἱοὺς κατεσθίουσιν.» (trad. "E Apollo invia loro un segno: dalle isole vicine giungono attraverso il mare due serpenti che divorano i figli di Laocoonte", cfr. Apollodoro, *Ep*. 5, 18).

specificando quale *non* sia la causa del loro male (cfr. *Oed*. 630-633); infine avvia lo smascheramento rivelando l'identità del colpevole e descrivendo l'empietà da lui commessa (cfr. *Oed*. 634-635). Ma Edipo, che non si riconosce ancora capace di disvelare l'ingarbugliato mascheramento con cui convive, chiede a Giocasta di *explicare errores* (cfr. *Oed*. 773), di sciogliere il groviglio dei suoi dubbi e porre fine al suo vacillante vagare. Giocasta risponde alle incalzanti domande del marito, conducendolo per mano al disvelamento del nome dell'assassino di Laio, finché il colpevole esclama: "*teneo nocentem*" (*Oed*. 782).

Spetta al *senex* il ruolo della rivelazione, che svela un frammento di verità e fa avanzare Edipo lentamente verso la καταστροφή finale, che in lui coincide con l'apprendimento del vero e col riconoscimento di sé.

> ***SENEX.*** *Timere vana desine et turpes metus*
> *depone. Merope vera non fuerat parens.*
>
> **VECCHIO.** Cessa di avere vani timori e deponi le vergognose paure: Merope non è la tua vera madre.
>
> (*Oed*., 801-802)

Edipo è ormai sul sentiero del disvelamento, chiede indizi per riconoscere se stesso e li riceve: il vecchio rammenta i piedi gonfi e forati che gli diedero il nome,[60] ma il re vuole anche conoscere il pastore che lo portò dal *senex* di Corinto per poter risalire ai suoi veri genitori.

> ***IOC.*** *Sive ista ratio sive fortuna occulit,*
> *latere semper patere quod latuit diu:*
> *saepe eruentis veritas patuit malo.*
>
> **GIO**. Che sia stata la ragione o la fortuna a nascondere questo segreto, lascia che ciò che è stato nascosto per tanto tempo lo rimanga ancora: spesso la verità si scopre a danno di chi la cerca.
>
> (*Oed*., 825-827)

Giocasta interviene per frenare la corsa smodata dello sposo verso una rovinosa rivelazione. Poco importa alla regina imputare il mascheramento del *verum* alla *ratio* o alla *fortuna* (cfr. *Oed*. 825), poiché lei sa che il disvelamento che Edipo si accinge ad operare con l'ausilio di inattesi testimoni rischia di essere un nuovo crudele *malum eruentis* (cfr. *Oed*. 827). Troppo a lungo la verità è sfuggita alla vista (cfr. *latere*, in poliptoto al v. 826) e non è consigliabile scoprirne il volto. Edipo, però, desidera ardentemente sapere, non teme un male peggiore di quelli che finora ha sofferto. Il *timor* lo abbandona ad un passo da sconcertanti rivelazioni, proprio quando dovrebbe invece paralizzarlo.

Due delle tre scene di disvelamento, quella del sacrificio interpretato da Tiresia e quest'ultima conclusiva del dramma, [61] si muovono secondo un percorso parallelo che dà il senso della duplicazione e della ripetizione dell'episodio antecedente. La costruzione drammaturgica (non solo quella senecana) sfrutta la suspense offerta dal ritardo della rivelazione per accrescere il πάθος. Tuttavia, senza il mascheramento della verità da svelare, che si dirama fra errori e esitazioni per tutta la tragedia, non ci sarebbero né suspense né πάθος.

Per volere del re, viene chiamato Forbante, il pastore che affidò il bambino al vecchio, il quale ricorda la ferita che il piccolo riportava ai piedi, che con ogni probabilità gli avrebbe

---

[60] cfr. Οἰδίπους, che viene spesso ricondotto ai termini οἶδος (gonfiore) e πούς (piede).

[61] La terza è quella dell'apparizione dell'ombra di Laio, che però aggiunge al disvelamento la maledizione parentale.

impedito di vivere a lungo. Non vi sono più dubbi che quel bambino sia l'attuale re di Tebe. Forbante, però, esita a rivelare il nome della madre che lo diede via, giacché la *fides* glielo impedisce (cfr. *Oed*. 861).

> ***OE.*** *Si ferus videor tibi*
> *et impotens, parata vindicta in manu est:*
> *dic vera.*
>
> **ED.** Se ti sembro feroce e sfrenato, la vendetta è pronta nella tua mano: di' il vero.
>
> (*Oed*., 864-866)

Ecco la perfetta *vindicta*[62] contro Edipo: l'unica soddisfazione che si può trarre ai suoi danni risiede nella rivelazione del vero, che come un sole accecante lo incenerisce. È in grado di colpire in profondo il re di Tebe solo chi impugna l'arma della verità, quella stessa verità che Edipo ha sciolto e che lo ha premiato - o punito - col *regnum*.

La rivelazione delle sue origini lo raggiunge tardiva, quando ormai non può salvare più nulla, ma procurare soltanto orrore e sgomento. Saetta con un brivido la risposta di Forbante: *coniuge est genitus tua*.[63]

> *solvendo non es: illa quae leges ratas*
> *Natura in uno vertit Oedipoda, novos*
> *commentas partus, supplicis eadem meis*
> *novetur. Iterum vivere atque iterum mori*
> *liceat, renasci semper ut totiens nova*
> *supplicia pendas* [...]
>
> Pagare non puoi, ma quella stessa Natura che per il solo Edipo ha invertito le sue leggi consacrate e prodotto parti inusitati, si rinnovi adesso per il mio supplizio. Possa io rivivere e poi tornare a morire, e poi rinascere per soffrire sempre nuovi tormenti.
>
> (*Oed*., 942-947)

Quale migliore supplizio per un *crimen* che risiede essenzialmente nell'inversione, nella ripetizione e nel doppio? Una pena che contenga ognuno di questi elementi è la pena più adatta, capace di coniugare inversione delle leggi naturali, ripetizione di un atto univoco come la morte e ritorno alla vita per conoscere nuove sofferenze. La condanna all'iterazione diventa l'unico castigo che Edipo, signore del duplice, sa immaginare per sé. Vivere, morire, e ancora rinascere in un cerchio empio e dissacratore che sia la Natura a concedere come giusta *vindicta* per la profanazione subita.

In relazione ad un destino temuto e crudele, Edipo si scaglia infine contro quel dio della luce che lo ha ingannato. Lo definisce *Phoebus mendax* (*Oed*. 1046) proprio dopo averlo chiamato *fatidicus* e *praeses veri* (cfr. *Oed*. 1042), mescolando così i tratti del dio enigmatico e del dio rivelatore dei *fata*, tratti che in effetti Apollo possiede. Febo è il promotore principale del mascheramento terribile che Edipo ha subito, il quale sembra quasi architettato a bella posta per sottrarlo in ogni modo a qualsiasi via di salvezza.

---

[62] Il termine *vindicta*, secondo la classificazione di M. C. G. Fuentes, *El campo léxico de la «venganza» en la «Medea» de Séneca*, in CFC, 1985, XVIII, rientra nel "nucleo", ovvero nell'ambito lessicale che segnala tanto l'idea della soddisfazione (propriamente espressa da *vindicta*) quanto quella del castigo (propriamente espresso da *ultio*). Sebbene lo studio citato si incentri sulla *Medea*, il termine sembra suscettibile di assumere la denotazione riportata anche in *Oedipus* e nelle altre tragedie.

[63] "fu partorito da tua moglie", cfr. *Oed*. 867. Da questa affermazione prende avvio l'articolo di BARBERIS G., *Una punizione al di là della vita e della morte : la poesia della colpa nell*'Oedipus *di Seneca*, "Paideia" 51 (1996), pp. 161-170, che si interroga sulla valenza poetica del senso di colpa opprimente di Edipo, il quale ne viene liberato solo al momento della rivelazione finale: allorché Edipo non deve più temere il suo destino perché non solo l'ha scoperto, ma ne ha anche pagato il fio. Il v. 867, a parere della BARBERIS, segna l'inizio del dramma della certezza e chiude quello del dubbio (BERBERIS G., *cit*., 1996, p. 161), assumendo una funzione rivelatrice drammaturgicamente essenziale.

I.3 *Il Mascheramento tolkieniano: modalità, attori, strumenti*

I.3.1 *L'enigma*

Nelle due opere di Tolkien prese in esame, *Il Silmarillion* e *Il Signore degli Anelli*, il mascheramento compositivo, benché non sia presente sul piano strutturale, ovvero sul versante della costruzione dell'opera, emerge sul piano formale, divenendo veste letteraria di un tassello narrativo che si costituisce come elemento di perturbazione dell'ordine, punto di avvio o di snodo del viaggio di alcuni personaggi. Questo tassello è l'enigma, di cui il mascheramento è modulo formale.

I due personaggi pungolati dall'enigma sono Aragorn e Boromir: erede al trono di Gondor il primo, figlio del Sovrintendente del Re ormai obliato il secondo. Entrambi vengono raggiunti da un messaggio profetico e oscuro in momenti diversi del loro cammino.[64] Boromir inizia il suo viaggio per via di un sogno del fratello dall'ignoto significato, che sembra celare in sé il presagio di una possibile via di salvezza per il reame, attanagliato dal nemico che incalza.

> «Alla vigilia di un assalto improvviso un sogno turbò il sonno di mio fratello, e in seguito un simile sogno tornò più volte nelle sue notti agitate, e una volta apparve anche a me.
> «Vedevo allora il cielo ad oriente farsi scuro, mentre rombavano I tuoni; ma da occidente, ove ancora permaneva una fioca luce, giunse una voce, remota ma chiara, che gridava:
>
> *Cerca la Spada che fu rotta,*
> *A Imladris la troverai;*
> *I consigli della gente dotta*
> *Più forti di Morgul avrai.*
> *Lì un segno verrà mostrato,*
> *Indice che il Giudizio è vicino,*
> *Il Flagello d'Isildur s'è svegliato,*
> *Ed il Mezzuomo è in cammino.*[65] (*LCdA*, p. 312)

L'enigma si palesa a Faramir, fratello di Boromir, sotto forma di un sogno.[66]

---

[64] Il tema del Destino, cui l'enigma riconduce in quanto via da decifrare per accedere alla propria sorte, si lega naturalmente ad una modalità di approccio alla sua conoscenza costituita dalla profezia. A tal proposito cfr. NOEL R. S., *The mythology of Middle-Earth*, Boston 1977, p. 18.

[65] '*For on the eve of the sudden assault a dream came to my brother in a troubled sleep; and afterwards a like dream came oft to him again, and once to me.*
'In that dream I thought the eastern sky grew dark and there was a growing thunder, but in the West a pale light lingered, and out of it I heard a voice, remote but clear, crying:

Seek for the Sword that was broken:
In Imladris it dwells;
There shall be counsels taken
Stronger than Morgul-spells.
There shall be shown a token
That Doom is near at hand,
For Isildur's Bane shall waken,
And the Halfling forth shall stand. (*TFotR*, pp. 239-240)

L'edizione italiana di riferimento è J. R. R. TOLKIEN, *Il Signore degli Anelli*, Rusconi, Milano 1997; l'edizione di riferimento in lingua originale è J. R. R. TOLKIEN, *The Lord of the Rings*, Harper Collins, London, 1995.

[66] I sogni profetici sono elementi ricorrenti ne *Il Signore degli Anelli*: si pensi al sogno di Frodo in casa di Tom Bombadil, o a quello di Faramir e di Boromir, che indirizza il loro stesso destino: "The dream that came to Faramir and Boromir was more specific: 'Seek for the Sword that was broken...' - it directed Boromir so that he arrived in Rivendell on the morning the fateful council of Elrond was to convene." (cfr. NOEL R. S., *op. cit*., p. 19). Ancora sulla profezia onirica nella tradizione mitologica nordica cfr. CHIESA ISNARDI G., *I Miti Nordici*, Milano 1991 (2008 IV ed.), p. 168, in cui si affronta tale tipologia divinatoria, che nella tradizione nordica è per lo più volta ad assumere il carattere di un presagio di disgrazia o di morte, benché non manchi la testimonianza di qualche sogno profetizzante destini di grandezza e fortuna.

Nella morsa del nemico, i figli del Sovrintendente vengono raggiunti da un'ammonizione misteriosa che li esorta alla ricerca dei frammenti di Narsil[67] e dei consigli di quella stirpe cui un tempo gli Uomini erano alleati fedeli. L'enigma è intessuto di poesia, poiché si svolge nei versi di quella che sembra la strofa di una canzone leggendaria.

Per sopravvivere alla morte e alla distruzione che incombono ad est, Boromir si incammina verso l'ultima isola immortale della Terra di Mezzo, Gran Burrone, dimora di re Elrond Mezzelfo, dove trovare tutto ciò che la profezia aveva mascherato in versi oscuri: la lama spezzata di Narsil, i consigli elfici, il segno del Flagello di Isildur che l'Anello rappresenta e il Mezzuomo in sosta in una tappa del suo viaggio.

L'enigma, dunque, vuole significare, dietro l'obnubilamento di parole difficili da decifrare, una prima meta da raggiungere anche per Boromir, consistente nel ritrovamento del suo Re. La spada in frantumi è quella che solo Aragorn, per eredità, può sfoderare, nel cui destino è iscritto il ritorno sul trono di Gondor, la nuova Númenor.

> «Mostra l'Anello, Frodo!», disse Gandalf solennemente. «È giunta l'ora. Mostralo, e Boromir capirà il resto dell'enigma».[68] (*LCdA*, p. 313)

Il disvelamento dell'enigma è deputato all'Anello, a quella trappola che illude e irretisce, principale causa di inganni e frodi. Ma è dell'Anello che il sogno di Faramir, e poi di Boromir, parla; dell'Anello e del suo portatore.

La volontà di risolvere l'enigma e di porre fine all'incessante guerra che corrode il suo regno spinge Boromir, dopo molto vagare, a Imladris, dove ricevere risposta ai suoi interrogativi, sicché il particolare mascheramento onirico si configura come propulsore della cerca e del viaggio, espediente narrativo e momento incipitario della storia di uno dei suoi più conflittuali personaggi.

Aragorn, Frodo ed Elrond si celano dietro alle oscure parole del sogno come una triade di personaggi che rimandano l'uno all'altro: Aragorn è il custode della rinascita di Gondor, Frodo di quell'Anello che potrebbe provocare un ineludibile annientamento, ed Elrond delle risposte che Boromir cerca.

Per Aragorn l'enigma segna un bivio nel cammino verso la rivelazione della sua sovranità. Giungono così i figli di Re Elrond, Elladan e Elrohir, che recano un messaggio del padre loro da riferirgli.

> [...] quando ebbero narrato le vicende del Nord e del Sud, Elrohir gli disse:
> «Ti porto un messaggio di mio padre: I giorni sono brevi. *Se hai premura, rimembra i Sentieri dei Morti*».[69] *(IRdR*, p. 932)

Quello di Elrond è al contempo un monito e un consiglio: bisogna percorrere il Sentiero dei Morti,[70] una via perniciosa e preclusa ai viventi, ma aperta al legittimo sovrano di Gondor, discendente di Isildur a cui i morti giurarono fedeltà e che poi tradirono. Aragorn conosce la storia e la natura di quel sentiero, che mai di sua propria iniziativa avrebbe imboccato, tuttavia il consiglio giunge da uno dei custodi della Terra di Mezzo, un Sire elfico

---

[67] Leggendaria spada del re Elendil che strappò l'Anello del Potere dalla mano di Sauron, l'Oscuro Signore degli Anelli e nemico di Uomini ed Elfi.

[68] *'Bring out the Ring, Frodo!' said Gandalf solemnly. 'The time has come. Hold it up, and then Boromir will understand the remainder of his riddle.'* (*TFotR*, p. 240)

[69] [...] *and when they had spoken of tidings in the North and in the South, Elrohir said to him:*
'I bring word to you from my father: The days are short. If thou art in haste, remember the Paths of the Dead.' (*TRotK,* p. 758)

[70] Il percorso lungo questo sentiero assume i tratti della catabasi, estrema prova per il Re che ritorna. Su questo tema cfr. III.3.5 *La contamnazione delle Paludi Morte* e VI.2.2 *Il fardello del re ramingo*.

capace di scrutare sulle profonde rughe che il tempo incide sul mondo, il portatore di uno dei Tre Anelli degli Elfi. Elrond indica la via, un'ulteriore prova da superare per raggiungere l'esito sperato.

Il viaggio che Aragorn sta per compiere ha il fiabesco sapore della prova eroica, ma si configura come un superamento del limite umano permesso e possibile solo al Re, il quale possiede l'autorità per condurre a termine il proprio compito. Elrond, il saggio sire degli Elfi di Gran Burrone, ha svelato per primo la via, inviandogli un enigmatico messaggio che Aragorn sa decifrare: le parole di Malbeth, un veggente del passato, sono racchiuse in strofe antiche, la cui musicalità sigilla la verace essenza di quella divinazione:

> Vedo già sulla terra una lunga ombra,
> Mutarsi ad occidente in buia tenebra.
> Trema la Torre; e vicino è il destino
> Alle tombe dei re. Sorgono i Morti,
> E giunta è l'ora per i traditori:
> Di nuovo, in piedi sulla Roccia d'Erech,
> Udran sui colli lo squillar di un corno.
> Chi suonerà? Chi, dalle grigie tenebre,
> Quella perduta gente chiamerà?
> L'erede di colui che allor tradirono
> Verrà dal Nord, sospinto dal bisogno,
> E varcherà il Cancello che separa
> Le nostre vie dai Sentieri dei Morti.[71] (*IRdR*, p. 940)

L'enigma, che, come nel sogno riportato da Boromir, ha la forma di un carme profetico, racchiude in sé la storia del Sentiero dei Morti, di coloro che giurarono fedeltà ad Isildur per unirsi a lui nella lotta contro Sauron, ma poi, irretiti dalle lusinghe di quelli, infransero il giuramento e lo tradirono, attirando su di loro la maledizione di un re, foriera di eterna dannazione. La profezia dipinge un'era in cui l'ombra si fa più densa e le tenebre scendono nel mondo, segno di un greve pericolo che necessita del ritorno del re per essere scampato, un re che proverà il suo valore e il suo titolo superando i limiti della morte e varcando il Cancello del suo sentiero.

Nell'assenza di figure divine - intese in senso tradizionale - all'interno del plot della trilogia,[72] il disvelamento degli enigmi, specie di quello salvifico, o la tessitura degli stessi viene dunque affidata ad un sire Elfico, Elrond, personaggio immerso in una dimensione di conoscenza preveggente e lungimirante, memore della storia più antica in grazia della lunga vita assegnata alla sua stirpe, guaritore delle ferite e della stanchezza del mondo e degli esseri viventi.

L'enigma, però, non è strumento esclusivamente positivo o rivelatore, giacché in un caso diventa quasi marca identitaria di due personaggi destinati ad essere profondamente

---

[71] *Over the land there lies a long shadow, / westward reaching wings of darkness. / The Tower trembles; to the tombs of kings / doom approaches. The Dead awaken; / for the hour is come for the oathbreakers: / at the Stone of Erech they shall stand again / and hear there a horn in the hills ringing. / Whose shall the horn be? Who shall call them / from the grey twilight, the forgotten people? / The heir of him to whom the oath they swore. / From the North shall he come, need shall drive him: / he shall pass the Door to the Paths of the Dead.* (*TRotK*, p. 764)

[72] Ne *Il Signore degli Anelli* non vi sono dèi assimilabili al concetto di divinità pagana o riconducibili ad una specifica concezione religiosa, tuttavia personaggi come Sauron celano un passato più distesamente narrato ne *Il Silmarillion* che li definisce come creature sovrannaturali e divine, benché decadute. D'altra parte anche Gandalf e Saruman non sono altro che dei Maia, messaggeri inviati dalle divinità. Tolkien dice che i Valar mandarono a custodire e preservare la Terra di Mezzo cinque esseri sovrannaturali della stirpe degli Istari, ovvero *the Wizards*, gli Stregoni. Di questi cinque, però, Tolkien ne menziona solo tre: Radagast il Bruno, Saruman il Bianco e Gandalf il Grigio, che poi prenderà il posto del Capo del Consiglio. Cfr. NOEL R. S., *op. cit*., pp. 106 e sgg.

scossi dalla contaminazione dell'Anello di Sauron, che attrae e rende simili a sé. Se esso è menzogna, anche chi lo possiede si fa risucchiare dalla sua sostanza ingannevole.

Nel capitolo II de *La Compagnia dell'Anello*, *L'ombra del passato*, Gandalf riflette sulla somiglianza tra Bilbo e Gollum e ne individua un aspetto non trascurabile nelle menzogne che Bilbo aveva preso a raccontare per tenergli nascosto il suo gioiello favorito:

> "Le menzogne erano troppo simili per il mio intuito. Era più che evidente che l'anello possedeva qualche infausto potere che agiva immediatamente sul proprietario."[73] (*LCdA*, p. 80)

Più avanti lo stregone rammenta la predisposizione di entrambi all'enigma come caratteristica, giocosa, però, della loro razza (*LCdA*, p. 88).

L'indovinello, pertanto, si manifesta modulo molteplice, comune a diversi livelli narrativi e letterari in virtù di una natura cangiante che gli permette di farsi salvifico enigma divinatorio, sintomo di corruzione ingannevole o strumento meramente ludico.

I.3.2 *Il mascheramento dell'Anello del Potere*

In Tolkien il piano compositivo del racconto e quello più strettamente narrativo si fondono in soluzioni di alta complessità poetica, nonostante l'opera sia comunemente riconosciuta come un "romanzo" che però non si lascia imbrigliare facilmente in categorie letterarie ben distinte.

L'esempio più emblematico di questa fusione di livelli letterari è senza dubbio il mascheramento dell'Anello del Potere, vale a dire l'inganno che esso costituisce e che ruota attorno alla sua forgiatura.[74]

Elrond inizia a narrare la storia: tutto ebbe inizio con la seduzione e il raggiro degli Elfi, che fabbricarono anelli magici, mentre Sauron, ancora sotto un sembiante mirabile e luminoso, forgiava in gran segreto l'Anello dominatore nel Monte Fato.

> Parte della storia alcuni già la conoscevano, ma l'intera vicenda era ignota a tutti, e molti sguardi erano rivolti verso Elrond, pieni di timore e di meraviglia mentre egli raccontava dei Fabbri Elfi di Eregion e della loro amicizia con Moria, e del loro desiderio di sapere, che fu la loro rovina. A quell'epoca Sauron non era ancora d'aspetto malvagio, ed essi accettarono il suo aiuto e diventarono potenti nella loro arte, mentre egli apprese tutti i loro segreti e li tradì, e forgiò di nascosto nella Montagna di Fuoco l'Unico Anello per dominarli. Ma Celebrimbor se ne accorse, e nascose i Tre che aveva fabbricato; allora vi fu la guerra; e il paese fu spianato, e il cancello di Moria fu chiuso.[75] (*LCdA*, p. 308)

Sauron riuscì a ingannare gli Elfi sfruttando un loro punto debole: la brama di conoscenza di un'arte. Fu quella debolezza a renderli espugnabili da parte del nemico. La conoscenza che Sauron aveva infuso loro, addestrandoli nell'arte della forgiatura, era stata

---

[73] *'The lies were too much alike for my comfort. Clearly the ring had an unwholesome power that set to work on its keeper at once.'* (*TFotR*, p. 47)

[74] Gli Anelli cui Tolkien sembra ispirarsi per la composizione del suo Unico sono quelli di Odino e di Andvari, ma è quest'ultimo che condivide maggiormente con l'Anello di Sauron una natura malefica (cfr. NOEL R. S., *op. cit.*, p. 157).

[75] *A part of his tale was known to some there, but the full take to none, and many eyes were turned to Elrond in fear and wonder as he told of the Elven-smiths of Eregion and their friendship with Moria, and their eagerness for knowledge, by which Sauron ensnared them. For in that time he was not yet evil to behold, and they received his aid and grew mighty in craft, whereas he learned all their secrets, and betrayed them, and forged secretly in the Mountain of Fire the One Ring to be their master. But Celebrimbor was aware of him, and hid the Three which he had made; and there was war, and the land was laid waste, and the gate of Moria was shut.* (*TFotR*, p. 236)

un'esca per legare a sé gli Elfi attraverso quegli stessi doni che elargiva loro e che sarebbero diventati pesanti catene. Ma costoro udirono la voce di Mordor risuonare dei suoi tranelli e così sfuggirono alla sua rete.

> Un Anello per domarli, Un Anello per trovarli,
> Un Anello per ghermirli e nel buio incatenarli.[76]
>
> (*LCdA*, p. 322)

Per la prima volta quelle parole furono pronunciate da Sauron nel momento in cui egli, ad insaputa dei Fabbri Elfi, fucinò l'anello con il quale li avrebbe sottomessi al suo volere e lo indossò consacrando a sé quel nuovo talismano con una formula malvagia. Ma Celebrimbor, uno degli artefici dei Tre Anelli degli Elfi, benché lontano, udì la voce di Mordor pronunciare minacciosi versi e ne scoprì le reali intenzioni.

Al mascheramento di cui l'Oscuro Signore si serve per adoperare a suo vantaggio l'abilità dei Priminati, i Fabbri Elfi rispondono con un occultamento e nascondono i Tre anelli. Inganno, tradimento e occultamento generano infine la guerra, convergendo verso un solo esito: la caduta.

L'intera storia della Forgiatura dei Grandi Anelli e dell'inganno di Sauron è raccontata nel libro *Gli Anelli del Potere e la Terza Età*,[77] che indugia sulle vicende che coinvolsero i fabbri Elfi e coloro che divennero custodi dei Tre Anelli consegnati alla loro stirpe.

La forgiatura dei Grandi Anelli si svolge all'interno di un quadro di inganno che Sauron intesse con maestria per vincolare a sé gli Elfi e i loro poteri, da incastonare nei gioielli cui essi stessi daranno forma.

> In quel torno di tempo, gli orafi di Ost-in-Edhil sorpassarono quant'altro avessero mai fatto prima; e venne loro l'idea di fabbricare Anelli di Potere. Ma era Sauron a guidarne le fatiche, perfettamente consapevole di ciò che quelli facevano, essendo suo desiderio di impastoiare gli Elfi e di tenerli sotto controllo.
> Ora, gli Elfi fabbricarono molti anelli; ma in segreto Sauron costruì un Unico Anello con cui dominare tutti gli altri, il cui potere era legato a questo con assoluta soggezione e destinato a durare solo quanto quello dell'anello di Sauron.[78] (*Il Silmarillion*, p. 362)

Nello stesso tempo in cui gli Elfi plasmano molti anelli di diversa potenza e diverso valore, Sauron, nella segretezza delle sue nere trame, forgia un Unico Anello nel fuoco dell'Orodruin, il Monte Fato. Lì, dal fuoco e dall'inganno, viene al mondo l'Anello del Potere, capace di legare a sé e al suo padrone tutti gli altri anelli magici creati dagli Elfi, e di esercitare controllo e dominio assoluto su coloro che li indossano.

---

[76] *One Ring to rule them all, One Ring to find them, / One Ring to bring them all and in the Darkness bind them.* (*TFotR*, p. 248)

[77] Inserito all'interno de *Il Silmarillion*.

[78] *In those days the smiths of Ost-in-Edhil surpassed all that they had contrived before; and they took thought, and they made Rings of Power. But Sauron guided their labours, and he was aware of all that they did; for his desire was to set a bond upon the Elves and to bring them under his vigilance.*
Now the Elves made many rings; but secretly Sauron made One Ring to rule all the others, and their power was bound up with it, to be subject wholly to it and to last only so long as it too should last. (*The Silmarillion*, p. 344)
L'edizione italiana di riferimento è J. R. R. TOLKIEN, *Il Silmarillion*, a c. di C. TOLKIEN, Bompiani, Milano 2000; l'edizione di riferimento in lingua inglese è J. R. R. TOLKIEN, *The Silmarillion*, ed. by C. TOLKIEN, Harper Collins, London 1999.

> E, a patto che avesse su di sé l'Unico Anello, era al corrente di tutto ciò che si faceva per mezzo degli anelli minori, e poteva vedere e governare gli stessi pensieri di coloro che li portavano su di sé.[79] (*Il Silmarillion,* pp. 362-363)

Il Potere di cui l'Anello è incontrollabile strumento si configura come frutto dell'occultamento e dell'avidità, del desiderio di somma supremazia e di assoggettamento. In effetti è questo quello che l'Unico fa: assoggetta a sé tutti gli altri Anelli di Potere imprigionandoli in una rete fitta e intricata che li avvince a esso senza via di scampo.

> Ma non era facile mettere gli Elfi nel sacco. Non appena Sauron si infilò al dito l'Unico Anello, essi ne furono consapevoli; d'altro canto, lo conoscevano e si rendevano conto che voleva essere il loro padrone e il dominatore di tutto quanto forgiassero. Sicché, irati e impauriti, si sfilarono gli anelli.[80] (*Il Silmarillion,* p. 363)

Sauron smaschera se stesso e il suo progetto proprio attraverso quell'Unico Anello che ne designa l'inganno. Ciò conferma la natura ambigua e bifronte dell'oggetto in questione, rivelatore e occultatore, strumento di asservimento, ma anche involontario artefice del disvelamento del suo Signore.[81] L' "oggetto straordinario"[82] intorno al quale Tolkien intesse la fitta trama della sua storia mitologica ha la sua origine in un inganno, ma non esaurisce in essa la sua attitudine naturale al mascheramento. L'Anello del Potere non solo è stato generato nel seno di un tranello, ma individua nell'enigma e nell'insidia gli stratagemmi più adatti al suo recupero. Infatti, non va trascurata la modalità tramite la quale Bilbo, nella favola de *Lo Hobbit*, viene in definitivo possesso dell'Anello: lo vince in una gara di enigmi con Gollum.

Il gingillo di Sauron finisce così nelle mani di un Hobbit, e il suo padrone inizia a cercarlo disperatamente, recandosi nella miniera di Moria, come racconta il Nano Glóin.

> «Un giorno, circa un anno fa, giunse un messaggero, ma non da Moria, bensì da Mordor; un cavaliere notturno che chiamò Dáin al cancello. Il Signore Sauron il Grande, gli disse, desiderava la nostra amicizia, in cambio di anelli uguali a quelli che soleva dare anticamente. E chiese con insistenza notizie degli *Hobbit*, di che razza fossero e dove

---

[79] *And while he were the One Ring he could perceive all the things that were done by means of the lesser rings, and he could see and govern the very thoughts of those that wore them.* (*The Silmarillion*, p. 344)

[80] *But the Elves were not so lightly to be caught. As soon as Sauron set the One Ring upon his finger they were aware of him; and they knew him, and perceived that he would be master of them, and of all that they wrought. Then in anger and fear they took off their rings*. (*The Silmarillion*, p. 344)

[81] Non ci si deve stupire della duplice (o molteplice) essenza dell'Anello: come nota NOEL R. S., *op. cit*, p. 161, infatti, esso è la convergenza di due nature che emergono l'una nel fiabesco *Lo Hobbit* e l'altra con più decisione nel romanzo più celebre: nel primo esso rivela la natura di un innocente, benché magico, talismano: "In *The Lord of the Rings*, the Ring has a very different significance. It represents the enslaving potential of precious possessions and of unlimited power, an evil that is inherent in the Ring but is realized only to the degree that weakness or evil already exists in the possessor."

[82] La definizione di "oggetto straordinario" è modulata e ricalcata con le dovute dissonanze sulla base del concetto di "mezzo" o "strumento magico" analizzato da V. Ja. Propp., in PROPP V. Ja., *Morfologija skazkj*, Leningrad 1928, trad. it. *Morfologia della Fiaba*, Torino 2000. Questa definizione serve a rendere più agevole e immediato il riferimento ad oggetti concreti, eppure di grande valenza simbolica, di origine divina o sovrannaturale, peculiari nel racconto mitico: fra essi potremmo ricordare, ad esempio, il caduceo di Mercurio. Bisogna, però, ch'essi siano sottoposti ad un esame sistematico, dal momento che alcuni potrebbero avvicinarsi piuttosto ad oggetti sacri o di culto, come l' effigie dei Penati o il Palladio. La propensione ad essere usati come strumenti capaci di operare un qualche vantaggio o eliminare un ostacolo finisce per diventare una discriminante valida ed efficace: perché l' "oggetto straordinario" sia tale non deve essere un *simulacrum* da venerare, ma un mezzo da utilizzare concretamente e dai tratti inusuali e fuori dall'ordinario. Per quanto riguarda *Il Signore degli Anelli*, per esempio, benché legati ad una soprannaturalità differente, potrebbero appartenere a questa categoria di "oggetti straordinari" l'Anello del Potere, lo Specchio di Galadriel, il bordone di Gandalf e il Palantír.

vivessero. “Perché Sauron sa”, disse il messaggero, “che un tempo voi ne conoscevate uno”.»[83] (*LCdA*, p. 306)

I Nani, diffidenti per natura e già una volta caduti nel tranello dell’Oscuro Signore, non accolgono la proposta dello straniero, intravedendo in essa astuzia e inganno.

«A sentir ciò ci preoccupammo non poco, e non rispondemmo. Il messaggero allora abbassò la voce crudele, e se avesse potuto l’avrebbe persino addolcita. “Sauron chiede questo come piccolo pegno della vostra amicizia”, disse; “trovate il ladro”, tale fu la parola che adoperò, “e prendetegli volente o nolente un piccolo anello, il minore degli anelli, che egli rubò un giorno. È un gingillo che piace a Sauron, e sarebbe un buon modo per dimostrare la vostra buona volontà. Trovatelo, e i tre anelli che i Signori dei Nani possedevano anticamente saranno nuovamente vostri, ed il Reame di Moria tornerà a voi per sempre. Trovate anche soltanto notizie del ladro, se vive ancora e dove, e sarete grandemente ricompensati dal Signore, e riceverete eterna riconoscenza. Rifiutate, e le cose non si metteranno bene. Rifiutate?”.
«Dicendo ciò, il suo alito parve il sibilo di un serpente, e tutti coloro che erano presenti rabbrividirono, ma Dáin disse: “La mia risposta non è un sì né un no. Devo riflettere sul tuo messaggio e su ciò che implica dietro le belle apparenze.”»[84] (*LCdA*, pp. 306-307)

Il messaggero di Mordor addolcisce la voce per blandire il suo interlocutore e catturarne la fiducia, ma non può nascondere a lungo il suo sibilo crudele. La sua proposta non è quella di una amicizia, come invece lascia credere, ma di un patto di sottomissione a Sauron attraverso un pegno che dimostri la lealtà dei Nani. Le parole mascherano la verità dei progetti del Nemico, che vuole solo ritornare in possesso del suo prezioso anello, minore per foggia e bellezza, ma non per potenza. Il compenso dell’asservimento è il ritorno dei Tre Anelli, che i Nani perdettero, e la promessa di un dominio imperituro sull’amata Moria, reame sotterraneo di cunicoli e miniere.

Sauron conosce l’animo di coloro ai quali si rivolge e che tenta di sedurre con le sue menzogne, poiché tocca le corde del cuore dei Nani sfruttando la debolezza della loro avidità e del loro amore per Khazad-dûm. Egli utilizza sempre gli anelli per tentare Elfi, Nani e Uomini, perché il desiderio del dominio e del potere ch’essi rappresentano risiede, in modi differenti, in ognuna di queste creature. Ma il patto proposto è un accordo impari, l’amicizia addotta nasconde una minaccia non così velata: obbedire al Signore di Mordor o perire per sua mano. Il *bel mantello* (cfr. *fair cloak*, *TFotR*, p. 235) che le parole del messaggero costituiscono con il loro occultamento della verità (infatti il verbo *to cloak* significa “coprire”, anche nel senso di “nascondere” e “dissimulare”) non ingannano i Nani:

« Pesanti sono stati i cuori dei nostri capi sin da quella notte. Non era necessaria la voce crudele del messaggero per avvertirci che nelle sue parole vi era minaccia e inganno,

---

[83] *‘Then about a year ago a messenger came to Dáin, but not from Moria – from Mordor: a horseman in the night, who called Dáin to his gate. The Lord Sauron the Great, so he said, wished for our friendship. Rings he would give for it, such as he gave of old. And he asked urgently concerning hobbits, of what kind they were, and where they dwelt. “For Sauron knows”, said he, “that one of these was known to you on a time”.’* (*TFotR*, p. 235)

[84] *‘At this we were greatly troubled, and we gave no answer. And then his fell voice was lowered, and he would have sweetened it if he could. “As a small token only of your friendship Sauron asks this,” he said: “that you should find this thief,” such was his word, “and get from him, willing or no, a little ring, the least of rings, that once he stole. It is but a trifle that Sauron fancies, and an earnest of your good will. Find it, and three rings that the Dwarf-sires possessed of old shall be returned to you, and the realm of Moria shall be yours for ever. Find only news of the thief, whether he still lives and where, and you shall have great reward and lasting friendship from the Lord. Refuse, and things will not seem so well. Do you refuse?”*
‘At that his breath came like the hiss of snakes, and all who stood by shuddered, but Dáin said: “I say neither yea nor nay. I must consider this message and what it means under its fair cloak.” (*TFotR*, p. 235)

poiché sapevamo già che la potenza rientrata a Mordor è sempre la stessa, quella che in passato ci tradì. »[85] (*LCdA*, p. 307)

Ma se la ferrea tempra dei Nani non si lascia irretire, diversa è la parabola di Sméagol, sedotto dall'Anello al punto da esserne deturpato nel corpo e nella mente. Il gioiello ingannatore, infatti, è anche artefice di insidie capaci di contagiare chi viene in contatto con esso trasfondendo la sua disposizione alla menzogna e allo sdoppiamento.

Con sgomento e orrore Sam, non visto, sorprende Gollum a parlare con Sméagol, e scorge un solo essere sdoppiarsi e adirarsi con se stesso in un convulso gioco di schizofrenici ruoli, mentre una mano tremula si tende verso l'Anello e, scattante, si ritrae con timore (cfr. *LdT*, p. 767).

Il giuramento di fedeltà che Sméagol ha pronunciato sul suo Tesoro sembra già vacillare sotto le esortazioni fraudolente della voce di Gollum, che non è altri che una creatura sedotto dall'incanto malefico dell'Anello. Attraverso Gollum, personaggio doppio contaminato e inquinato dal male, è quasi l'Anello stesso che parla e che incita al tradimento per salvarsi dalle fauci ardenti dell'Orodruin.

I.3.3 *La natura di Melkor*

Se l'Anello di Sauron si costituisce come fulcro di diramazione degli inganni, il suo padrone non si mostra affatto estraneo al mascheramento, come si evince in particolare ne *Il Silmarillion*, dove il futuro signore di Mordor cambia molte forme, assumendo aspetti bestiali e raccapriccianti. Suo maestro di trasformazioni ingannevoli e mostruose è una divinità nera dell'Olimpo tolkieniano, l'Ainu[86] Melkor. Questi contagia la Terra di Mezzo della sua tenebra e signoreggia su di essa percorrendola sotto molte forme visibili in grado di incutere paura e di emanare tutta la sua potenza.

E nella tenebra dimorava Melkor, e ancora sovente andava di qua e di là, sotto molte spoglie di potenza e paura, e governava freddo e fuoco, dalla cima dei monti alle profonde fornaci che stanno sott'essi; e tutto quanto era crudele o violento o mortifero in quei giorni, gli era demandato.[87] (*Il Silmarillion*, p. 40)

Il mascheramento, in questo contesto, non è finalizzato ad alcuno scopo, ma si manifesta come attitudine naturale di Morgoth, come l'ombra che scende là dove questi dimora (cfr. *Il Silmarillion*, p. 41). Il travestimento e l'inganno, però, diventano anche, nelle mani di Melkor, strumenti volti all'acquisizione di oggetti di potere: i Silmaril, gemme adamantine create dall'Elfo Fëanor e pregne di una luce sacra e inviolabile.

Allora Melkor bramò i Silmaril, e la memoria stessa della loro radianza fu un fuoco che gli smangiava il cuore. Da quel momento, infiammato da tale brama, tanto più alacremente si mise alla ricerca del modo di distruggere Fëanor e di mettere fine

---

[85] *'Heavy have the hearts of our chieftains been since that night. We needed not the fell voice of the messenger to warn us that his words held both menace and deceit; for we knew already that the power that has re-entered Mordor has not changed, and ever it betrayed us of old.'* (*TFotR*, p. 235)

[86] Gli Ainur sono "*The Holy Ones*", i Santi, le prime creature figlie di Ilúvatar, l'Uno, il Padre di Tutto nonché divinità sovrana e creatrice, onnipotente e unica. Su di essi così si esprime LOMBARDO A., *Il sentimento politeista di J. R. R. Tolkien*, in Aa. Vv., *"Albero" di Tolkien. Come Il Signore degli Anelli ha segnato la cultura del nostro tempo*, *op. cit.*, p. 101: "Per primi Eru crea gli Ainur, che sono in tutto e per tutto divinità pagane.

[87] *And in the darkness Melkor dwelt, and still often walked abroad, in many shapes of power and fear, and he wielded cold and fire, from the tops of the mountains to the deep furnaces that are beneath them; and whatsoever was cruel or violent or deadly in those days is laid to his charge.* (*The Silmarillion*, p. 32)

all'amicizia tra i Valar e gli Elfi; ma dissimulò i suoi propositi con astuzia, e nulla della sua malizia traspariva dal suo sembiante.[88] (*Il Silmarillion*, p. 77)

L'intensa cupidigia di Melkor nei confronti dei Silmaril viene rappresentata come un fuoco corrosivo dentro il Vala in questione, il quale desidera possedere le tre pietre per assicurarsi il potere sulla Terra, avvinta alla loro luce per via della consacrazione della dea Varda. Tuttavia, la mano impura di Melkor non può violare i Silmaril, e a questo veto nulla può opporsi, neppure la potenza di un Vala quale egli è. Dunque, Melkor escogita un piano per acquisire le gemme di Fëanor e spargere inimicizia fra i Valar e gli Elfi, nonché odio e rancore nell'ambito della stirpe elfica dei Noldor. Le insinuanti menzogne di Melkor sono lo strumento della sua malizia: ancora una volta, come durante la creazione del Mondo, questi sceglie di agire nel segno della discordia, disseminando il sospetto e il dubbio fra i membri di una stessa famiglia, quella regnante, infiacchita dal peso del potere.

Il mascheramento è fase precipua di questo inganno volto a creare discordanza e disunione, giacché Melkor non lascia che la sua malvagità trapeli dall'aspetto sempre mutevole che assume dinanzi ai Primogeniti.

Visioni Melkor faceva nascere nei loro cuori, visioni degli immensi reami che avrebbero potuto governare a proprio piacimento, potenti e liberi all'Est; e si diffondevano voci secondo cui i Valar avevano condotto gli Eldar[89] in Aman a causa della loro gelosia, per tema che la bellezza dei Quendi[90] e il potere di artefici che Ilúvatar aveva concesso loro aumentassero in misura tale che i Valar non riuscissero più a governarli, a mano a mano che gli Elfi si moltiplicavano e si diffondevano per le vaste regioni del mondo.[91] (*Il Silmarillion,* p. 77)

Il mascheramento di cui Melkor si serve per sollevare il sospetto e la rivolta degli Elfi si sprigiona dall'insinuazione di un potere alla loro portata, ma occultato loro dai Valar, gelosi delle qualità dei Primogeniti di Ilúvatar e dei poteri di sub-creazione che questi ha concesso loro. Il regno, pertanto, diviene illusione e strumento di frode per irretire i più avidi fra i Noldor e stimolare il risentimento e la diffidenza verso gli dèi loro benigni. La menzogna del mascheramento di Melkor e delle visioni fallaci che egli mostra agli Elfi per ingannarli causa la contaminazione della pace, che si infrange persino nel beato regno degli Immortali.

Così, prima che i Valar ne fossero consapevoli, la pace di Valinor fu attossicata.[92] (*Il Silmarillion,* p. 78)

La fine della pace viene delineata come un avvelenamento della stessa attraverso la frode della lingua biforcuta di Melkor. Questi gioisce in cuor suo per il successo dei suoi astuti disegni, volti soprattutto alla conquista dei Silmaril. Allorché i Valar si mettono alla sua ricerca, risulta ardua impresa stanare il signore dell'occultamento.

---

[88] *Then Melkor lusted for the Silmarils, and the very memory of their radiance was a gnawing fire in his heart. From that time forth, inflamed by this desire, he sought ever more eagerly how he should destroy Fëanor and end the friendship of the Valar and the Elves; but he dissembled his purposes with cunning, and nothing of his malice could yet be in the semblance that he wore.* (*The Silmarillion*, p. 69)

[89] Nome che il Vala Oromë diede agli Elfi, il cui significato è "Popolo delle Stelle" (cfr. *Il Silmarillion*, p. 49).

[90] Quendi è il nome con cui gli Elfi chiamarono se stessi e significa "Coloro che parlano con voci", poiché quando si destarono nel mondo non vi era nessuno in grado di parlare come loro. (cfr. *Il Silmarillion*, p. 53)

[91] *Visions he would conjure in their hearts of the mighty realms that they could have ruled at their own will, in power and freedom in the East; and then whispers went abroad that the Valar had brought the Eldar to Aman because of their jealousy, fearing that the beauty of the Quendi and the makers' power that Ilúvatar had bequeathed to them would grow too great for the Valar to govern, as the Elves waxed and spread over the wide lands of the world.* (*The Silmarillion*, p. 69)

[92] *Thus ere the Valar were aware, the peace of Valinor was poisoned.* (*The Silmarillion*, p. 70)

> Ché egli era pur sempre tale e quale i Valar,[93] capace di mutare la propria forma o di andarsene invisibile come i suoi fratelli, benché si trattasse di un potere che ben presto avrebbe perduto per sempre.[94] (*Il Silmarillion*, p. 84)

La capacità di obnubilare la propria immagine e di nascondersi agli occhi di uomini e dèi è propria di tutti i Valar: costoro si dimostrano in grado di mutare la forma apparente che ottennero a partire dalla prima visione che Ilúvatar suscitò in loro perché rimirassero l'opera della loro creazione e potessero essere rimirati. Melkor, benché sia un Vala rinnegato, continua ad esercitare il potere del mascheramento, corrompendo anche quello per utilizzarlo come scudo della sua perfidia.

I.3.4 *Ποκιλία* e artificio in Saruman

Ne *Il Signore degli Anelli* un significativo personaggio del quale il mascheramento e l'inganno si rivelano quasi marche identitarie è Saruman il Bianco.[95]

Questi è il Capo dell'Ordine cui fa parte anche Gandalf; egli è uno degli Istari, uno stregone (*wizard*).[96] Nonostante il ruolo di Saggio e di difensore della Terra di Mezzo dalla volontà di potenza del Nemico, Saruman cade nell'inganno di questi e si allea con lui bramando la sovranità su quella terra che avrebbe dovuto salvaguardare, garantendo fra Elfi e Uomini la pace e la concordia.

Gandalf è in cerca di conforto e consiglio, e pensa di poterlo trovare nel Saggio conoscitore della Storia degli Anelli che Saruman rappresenta, ma un'improvvisa paura invade l'animo dell'Istario, e alla vista di un anello che il Capo del suo Ordine porta al dito, un presentimento funesto lo assale.

> "Tu sei venuto, ed era quello lo scopo del mio messaggio. E qui rimarrai, Gandalf il Grigio, e ti riposerai dei lunghi viaggi. Perché io sono Saruman il Saggio, Saruman Creatore d'Anelli, Saruman Multicolore".
> « Lo guardai e vidi che le sue vesti non erano bianche come mi era parso, bensì tessute di tutti i colori, che quando si muoveva, scintillavano e cambiavano tinta, abbagliando quasi la vista. »[97] (*LCdA*, p. 327)

La rappresentazione di Saruman come ingannatore e traditore si esprime attraverso la molteplicità del suo sembiante cromatico: il cangiante colore delle vesti si manifesta come

---

[93] I Valar, "Quelli dotati di Potere", sono i possenti Ainur che divennero guardiani e custodi di Arda, il Mondo, indirizzando attenzione e cura verso di esso.

[94] *For he was yet as one of the Valar, and could change his form, or walk unclad, as could his brethren; though that power he was soon to lose for ever.* (*The Silmarillion*, p. 76)

[95] L'invenzione letteraria di Tolkien, qualsiasi sua invenzione letteraria, aveva come punto d'inizio il rinvenimento di un nome dal quale plasmare il carattere del personaggio o dell'oggetto sub-creato. Saruman non è esente da tale metodologia compositiva, pertanto sembra opportuno segnalare l'etimologia dei suoi due nomi: Curunír, il nome elfico Sindarin, significherebbe "Man of Skill" (NOEL R. S., *op. cit.*, p. 108) alludendo alla sua abilità tecnica e all'artificio, tipici di questo personaggio; infatti anche il nome Saruman, con cui è meglio noto ne *Il Signore degli Anelli*, significa "man of craft, device and wiles" (*Ibidem*) con un'ambigua connotazione.

[96] La venuta degli Istari si colloca cronologicamente durante l'oscuramento di Bosco Atro: si disse che fossero messaggeri inviati dal Signore d'Occidente per contrastare Sauron.

[97] *' "For you have come and that was all the purpose of my message. And here you will stay, Gandalf the Grey, and rest from journeys. For I am Saruman the Wise, Saruman Ring-maker, Saruman of Many Colours!"*
'I looked then and saw that his robes, which had seemed white, were not so, but were woven of all colours, and if he moved they shimmered and changed hue so that the eye was bewildered.' (*TFotR*, p. 252)

luce accecante e fallace, una vera e propria ποικιλία cara alla tradizione della μῆτις e del mascheramento.[98]

In nome di sedicenti *Sapienza, Governo e Ordine* (cfr. *LCdA*, p. 328), Saruman invita Gandalf ad unirsi alla Potenza che sorge ad Est contro una stirpe di Uomini destinata a perire e ad essere dominata. Lo stregone ormai asservito a Sauron chiede l'alleanza di Gandalf perché questi conosce il possessore dell'Anello del Potere, senza il quale i progetti del Nemico sono solo disegni vacui e lontani.

> «"Saruman", dissi, allontanandomi da lui, "una mano sola alla volta può adoperare l'Unico, e lo sai bene; non darti dunque la pena di dire *noi*! Ma non te lo direi mai, no; e non ti darei nemmeno informazioni ora che conosco le tue mire. Eri capo del Consiglio, ma ti sei finalmente smascherato».[99] (*LCdA*, p. 328)

Gandalf sa bene che l'Anello Dominante non può essere *comandato*, come erroneamente Saruman ritiene (cfr. *LCdA*, p. 328), irretito da un'avidità pericolosa e malsana. Le sue menzogne, tuttavia, dalle quali lo stesso Saruman è ingannato, svaniscono come fumo dinanzi alla fermezza del Grigio Pellegrino, che paga con la prigionia il suo audace rifiuto.

Dure le parole di Éomer per descrivere lo Stregone di Isengard:

> «Ma per il momento la nostra maggiore preoccupazione è Saruman. Pretende di dominare tutto questo territorio, e da parecchi mesi ormai tra noi infierisce la guerra. […] È arduo lottare contro un tale nemico: è uno stregone al tempo stesso astuto ed abile, esperto nel mutare sembianze. Sembra che passeggi qua e là travestito da vecchio con manto e cappuccio, molto simile a Gandalf, dicono alcuni. Le sue spie riescono ad attraversare le reti dalle maglie più fitte, e i suoi uccelli del malaugurio esplorano i cieli. Non so come finirà tutto ciò, e il mio cuore teme il peggio; mi pare infatti che non tutti i suoi amici vivano a Isengard. Ma se vieni alla reggia te ne renderai conto personalmente.»[100] (*LdT*, p. 535)

La presentazione del Capo del Consiglio è quella di un vecchio avido di potere e di dominio, e dotato di astuzia e scaltrezza.[101] L'ingegno volto al raggiro è subito avvalorato da un'altra attitudine di Saruman, quella al travestimento e al mutamento di sembiante e di maschera (cfr. *having many guises*, cfr. *TTT*, p. 426).

---

[98] Sulla "molteplicità cromatica" di Saruman, ormai traditore, si esprimono anche MONDA e SIMONELLI, in MONDA A., SIMONELLI S., *op. cit.*, pp. 33-34, inserendone la trattazione nell'analisi del tema della creazione, intesa anche come dono della capacità di plasmare nuove realtà: "Saruman, che era Bianco, rifiuta la propria natura e sceglie di essere il Multicolore, il che equivale a perdere la propria identità; non a caso Gandalf, diventato in seguito Gandalf il Bianco, potrà dire di «essere Saruman», o meglio «Saruman come sarebbe dovuto essere». Ne consegue che la molteplicità della ποικιλία non è una forma di superiorità conoscitiva o di potere, ma una debolezza, un vuoto identitario, una perdita della propria unità.

[99] *' "Saruman", I said, standing away from him, "only one hand at time can wield the One, and you know that well, so do not trouble to say* we*! But I would not give it, nay, I would not give even news of it to you, now that I learn your mind. You were head of the Council, but you have unmasked yourself at last." '* (*TFotR*, p. 253)

[100] *'But at this time our chief concern is with Saruman. He has claimed lordship over all this land, and there has been war between us for many months.* […] *It is ill dealing with such a foe: he is a wizard both cunning and dwimmer-crafty, having many guises. He walks here and there, they say, as an old man hooded and cloaked, very like to Gandalf, as many now recall. His spies slip through every net, and his birds of ill omen are abroad in the sky. I do not know how it will all end, and my heart misgives me; for it seems to me that his friends do not all dwell in Isengard. But if you come to the king's house, you shall see for yourself.'* (*TTT*, p. 426)

[101] Il significato primo di *crafty* è certamente "furbo, scaltro", ma ritengo sia inserito accanto a *cunning* ("astuto, furbo, scaltro") per marcare una sfumatura specifica di tale furbizia. Infatti l'espressione completa è "*cunning and dwimmer-crafty*", tradotto come "astuto e abile", ma *dwimmer* significa propriamente "illusione, stregoneria, negromanzia" e, in composizione con *-crafty* andrebbe tradotto "giocoliere", marcando così una certa abilità e destrezza di Saruman. Cfr. *The Compact Edition of the Oxford English Dictionary*, Volume 1 (A-O); 18th Printing, 1979.

L'aspetto sempre cangiante e fallace rende Saruman un personaggio in grado di insinuarsi senza essere visto in ogni affare e su qualsiasi trono, al fine di assorbire conoscenza di molte cose e di allungare la sua ombra di dominio su territori alieni.

Un parere parimenti negativo su Saruman nutre Barbalbero, il quale ammette di non conoscere la storia degli Stregoni che apparvero dal di là del Mare con le Grandi Navi, dell'ordine dei quali Saruman fa parte. Lo stesso Pastore di alberi definisce costui un personaggio taciturno, restio a scoprirsi e a rivelare, ma "avido di notizie" (cfr. *LdT*, p. 578).

> «Credo di capire adesso che cosa stia combinando. Sta progettando di diventare una Potenza. Ha un cervello fatto di metallo e di ingranaggi: nulla gli importa di ciò che cresce se non gli serve in un'occasione immediata, ed ora vedo chiaramente ch'egli è un traditore nero».[102] (*LdT*, p. 578)

Al desiderio di potenza viene ricondotto il tradimento dello Stregone Bianco, che con la sua estrema artificiosità si oppone con forza e disumana freddezza ai boschi e alle foreste che crescono pregne di vita. Saruman è lo Stregone dell'industria, ma ancor di più dell'artificio, dell'invenzione e dello stratagemma. Egli è un "traditore nero": questo appellativo segnala il profondo rovesciamento che Saruman opera sulla sua stessa identità: lo Stregone Bianco si è oscurato, ha tradito se stesso e il suo compito in una nera inversione a favore del Nemico.

> «Saruman non è dunque un traditore?», disse Gimli.
> «Se non è un traditore?», rispose Gandalf. «Lo è doppiamente. Vi sembrerà strano, ma nulla di tutto ciò che abbiamo sofferto di recente è stato grave come il tradimento d'Isengard».[103] (*LdT*, p. 606)

La slealtà di Saruman può a buon diritto essere definita doppia, sia per la gravità della diserzione dalle fila dei nemici di Sauron, sia per il tradimento che lo Stregone progettava anche ai danni dell'Oscuro Signore, bramando l'Anello del Potere per sé, e per sé soltanto (cfr. *LdT*, p. 606). Ma i piani di Saruman vengono infranti dalla marcia degli Ent, uomini-albero Pastori che avanzano compatti contro la rocca di Isengard, distruttrice degli alberi e sprezzante della natura. Saruman ha perso su due fronti, tanto nella sua terra quanto nella battaglia al fosso di Helm, e ora è assediato nell'alta torre di Orthanc.[104] Ma la parte dello Stregone nella storia non è ancora terminata e Gandalf tenta un ultimo incontro con colui che un tempo era stato saggio e sapiente. Compagni vecchi e nuovi e l'intera cavalleria di Rohan si radunano per ascoltare la voce dell'antico Capo dell'Ordine, dalla quale Gandalf mette in guardia con cautela.

---

[102] *'I think that I now understand what he is up to. He is plotting to become a Power. He has a mind of metal and wheels; and he does not care for growing things, except as far as they serve him for the moment. And now it is clear that he is a black traitor.'* (*TTT*, p. 462)

[103] *''Then is not Saruman a traitor?' said Gimli.*
'Indeed yes,' said Gandalf. 'Doubly. And is not that strange? Nothing that we have endured of late has seemed so grievous as the treason of Isengard.' (*TTT*, p. 486)

[104] Nell'universo tolkieniano, dove "è la parola il vero Signore degli Anelli", intesa anche nella sua storia filologica ed etimologica, anche la torre di Orthanc dove Saruman vive ci dice qualcosa su quella che era la sua identità e che, tramite il mascheramento, Saruman ha alterato: "La torre di Saruman, costruita mirabilmente grazie agli artifici scientifici più a la page nella Terra di Mezzo si chiama Orthanc. Una parola che deriva, neanche a dirlo, dall'inglese antico, dove spesso è associata a costruzioni ciclopiche e significa «abile eseguita con sapienza». Ma attenzione, il nome elfico di Saruman è Curunir che, come ci avverte Tolkien, significa in quella lingua inventata, mago «dagli abili stratagemmi». In questo caso si chiude il cerchio tra linguaggio antico e idioma inventato: colui che gli Elfi chiamano uomo sapiente vive in una torre che gli antichi inglesi avrebbero detto costruita con sapienza." (cfr. MONDA A., SIMONELLI S., *op. cit.*, p. 93).

> «Io verrò con te», disse Gimli. «Voglio vederlo e scoprire se effettivamente vi rassomigliate».
> «E come farai a scoprirlo, Messer Nano?», disse Gandalf. «Se sapesse che gli può essere utile, Saruman potrebbe benissimo far sì che i tuoi occhi lo vedano simile a me. e sei tu abbastanza saggio per non lasciarti ingannare dalle sue finzioni?» [105] (*LdT*, p. 700)

Non è solo la voce l'arma ingannevole che Saruman ha a disposizione. Gandalf teme anche la sua capacità di mutare aspetto e sembiante, non solo di mascherare la realtà, ma più propriamente di contraffarla (cfr. *counterfeits*, *TTT*, p. 562). Un potere ammaliatore, quello dello Stregone oramai accerchiato, che agisce sulle capacità critiche e sul discernimento dei suoi interlocutori. Saruman irretisce con una voce apparentemente saggia e dolce, e il suo aspetto è un velo di nebbia sugli occhi e sul cuore, plasmato a proprio vantaggio e sempre cangiante.

Ma qual è con esattezza l'effetto della voce di Saruman, quale l'espediente ch'egli adopera per sedurre e convincere?

> Improvvisamente si udì un'altra voce, lenta e melodiosa, il cui suono era già di per sé un incantesimo. Coloro che l'ascoltavano imprudentemente, di rado riuscivano a riferire le parole che avevano udito, e se vi riuscivano rimanevano stupefatti, perché sembravano spoglie di qualunque potere. Rammentavano soltanto, di solito, che era una delizia ascoltare quella voce, e che tutto ciò che essa diceva pareva saggio e ragionevole: nasceva allora in essi il desiderio di sembrare anche loro saggi, accondiscendendo rapidamente. [106] (*LdT*, p. 701)

Le parole pronunciate dal quel tono melodioso e venerabile sembrano pregne semplicemente di sapienza e ragionevolezza, e non avviluppate da un potere incantatore. Esse intorpidiscono la mente e l'intelletto di chi le ode, il quale per lo più non sa ricordarne il significato, ma solo l'armonia e il leggiadro senso di ordine che esse suscitano. La voce maschera la verità, è un significante edulcorato che non solo occulta, ma finisce anche per coincidere col reale significato, il quale spesso nasconde raggiro e frode. L'eufonia delle parole di Saruman fornisce a questo dolo l'apparenza di ordine e giustizia, ma quello che esse provocano è soltanto un obnubilamento degli altri sensi. L'udito si amplifica, ma diventa paradossalmente sordità, inettitudine alla comprensione, e chi ode non si rende conto di non poter più cogliere quanto si trova al di là del suono indistinto di una voce amabile.

> Quando qualcun altro prendeva la parola, dava per contrasto l'impressione di essere rozzo e goffo, e se contraddiceva l'incantevole voce, nel cuore di chi era soggiogato avvampava la collera. Per alcuni l'incantesimo durava solo finché la voce si rivolgeva a loro personalmente, e quando parlava a qualcun altro essi sorridevano come chi ha indovinato il trucco di un prestigiatore, mentre gli altri sono ancora sbalorditi. A molti bastava udirne il suono per essere avvinti; vi erano infine i succubi, coloro che rimanevano vittime dell'incantesimo e che ovunque fossero udivano la dolce voce bisbigliare istigandoli. Ma sino a quando il padrone la controllava, nessuno rimaneva impassibile, nessuno riusciva a

---

[105] *'I will come,' said Gimli. 'I wish to see him and learn if he really looks like you.'*
'And how will you learn that, Master Dwarf?' said Gandalf. 'Saruman could look like me in your eyes, if it suited his purpose with you. And are you yet wise enough to detect all his counterfeits?' (*TTT*, p. 562)

[106] *Suddenly another voice spoke, low and melodious, its very sound an enchantment. Those who listened unwarily to that voice could seldom report the words that they heard; and if they did, they wondered, for little power remained in them. Mostly they remembered only that it was a delight to hear the voice speaking, all that it said seemed wise and reasonable, and desire awoke in them by swift agreement to seem wise themselves.* (*TTT*, p. 564)

respingerne le implorazioni e i comandi se non con l'aiuto di una grande forza di volontà e di spirito. [107] (*LdT*, pp. 701-702)

Il mascheramento della voce ha due sfaccettature: la prima è volta a infondere piacevolezza nel proprio messaggio e nell'animo di chi lo accoglie, la seconda è finalizzata a rendere turpe e sgradevole il messaggio che si oppone al proprio. Due armi, dunque, una spada e uno scudo: la prima attacca e colpisce con blande lusinghe, il secondo ripara e "protegge" la vittima dal suo stesso risveglio. Saruman possiede un potere che assoggetta, che persuade e rende schiavi senza coscienza. Ma la sua forza adesso sta scemando, e un nuovo Stregone Bianco si staglia dinanzi a lui.

La forza della voce, come strumento del mascheramento, risiede nella sua capacità di parlare ai singoli abbarbicandosi alle loro perplessità e alle loro debolezze, cambiando foggia ad ogni passo, come il mantello del suo signore:

Era un vecchio avviluppato in un grande manto dal colore difficilmente discernibile, poiché mutava ogni volta che si spostavano gli occhi o ch'egli si muoveva. [108] (*LdT*, p. 702)

La veste dello Stregone di Isengard diventa strumento di decodificazione del suo tipico mascheramento, che consiste nell'impedire all'altro di trovarsi nelle condizioni di distinguere le individualità e le differenze, di separare e comprendere, finanche di ricordare quanto la sua voce abbia pronunciato, e la memoria è una essenziale categoria della conoscenza. Non ricordare significa, per Tolkien, non conoscere, e non conoscere impedisce di operare qualsiasi scelta.

In primo luogo Saruman si rivolge a Théoden di Rohan e il suo discorso assume la struttura iniziale di una *captatio benevolentiae* per avvicinare a sé il proprio interlocutore e conquistarne l'attenzione in modo favorevole.

«[…] Ma quanto a te, Théoden, Sire del Mark di Rohan, ti riconosco dai nobili ornamenti e ancor più dallo splendido aspetto che contraddistingue la Casa d'Eorl. O valoroso figlio di Thengel dalla Triplice Nomea! Perché non sei venuto prima, e in qualità d'amico? Da tempo desideravo vederti, o più potente dei re occidentali, e in particolar modo in questi ultimi anni, onde salvarti dagli imprudenti e malvagi consigli che ti assillavano! »[109] (*LdT*, p. 702)

Saruman allontana da sé qualsiasi accusa di responsabilità riguardo ai bisbigli fallaci di Vermilinguo, non nominandoli neppure, ma anzi si presenta come salvatore e guaritore, pronto e fidato amico; questo è senza dubbio un rovesciamento delle sue veraci intenzioni, un mascheramento del suo volto maligno e traditore.

«È già forse troppo tardi? Malgrado tutte le offese che mi sono state fatte e alle quali, ahimè, gli Uomini di Rohan hanno preso parte, io potrei ancora salvarti, e proteggerti

---

[107] *When others spoke they seemed harsh and uncouth by contrast; and if they gainsaid the voice, anger was kindled in the hearts of those under the spell. For some the spell lasted only while the voice spoke to them, and when it spoke to another they smiled, as men do who see through a juggler's trick while others gape at it. For many the sound of the voice alone was enough to hold them enthralled; but for those whom it conquered the spell endured when they were far away, and ever they heard that soft voice whispering and urging them. But none were unmoved; non rejected its pleas and its commands without an effort of mind and will, so long as its master had control of it.* (*TTT*, p. 564)

[108] […] *an old man, swathed in a great cloak, the colour of which was not easy to tell, for it changed if they moved their eyes or if he stirred.* (*TTT*, p. 564)

[109] *'*[…] *But you, Théoden Lord of the Mark of Rohan, are declared by your noble devices, and still more by the fair countenance of the House of Eorl. O worthy son of Thengel the Thrice-renowned! Why have you not come before, and as a friend? Much have I desired to see you, mightiest king of western lands, and especially in these latter years, to save you from the unwise and evil counsels that beset you!'* (*TTT*, pp. 564-565)

> dalla disfatta che si avvicina inevitabile, se prosegui lungo il sentiero che hai preso. Sono davvero il solo che possa aiutarti».[110] (*LdT*, p. 702)

Saruman, con grande astuzia e presunzione, dà fisionomia ad un atteggiamento di vera e propria clemenza verso un subordinato che ha oltraggiato chi è al di sopra di lui. Poco valore hanno gli appellativi di grande re e signore con cui sviolina Théoden; egli infatti cerca un sottoposto, non un suo pari e per giunta signore di Uomini.

> Udivano le dolci rimostranze di un re benevolo a un ministro ch'egli, malgrado i suoi errori, amava tanto.[111] (*LdT*, p. 706)

Quello che adesso lo Stregone vuole ottenere è una via d'uscita dalla torre dove è rinchiuso, una possibilità di tornare ad aspirare a quel potere che lo ha rovinato. Per far questo si designa unico possibile aiuto per Rohan e la sua dinastia regnante, unico alleato di colui contro il quale fino a poco prima ha selvaggiamente combattuto. Il discorso lusinghiero e mellifluo conquista le truppe di re Théoden, che si lasciano ingannare dall'abbagliante splendore di queste sue parole mendaci.

> Sulle prime i Cavalieri si agitarono, mormorando la loro approvazione per le parole di Saruman, e poi tacquero anch'essi, soggiogati dal sortilegio. […] nei loro cuori incominciò a penetrare un'ombra, il timore di un grande pericolo: la fine del Mark in un oscuro baratro ove Gandalf li stava conducendo, mentre Saruman schiudeva la porta della salvezza, dalla quale entrava un raggio di luce.[112] (*LdT*, p. 703)

Il maleficio di Saruman sembra aver sortito l'effetto sperato sui Cavalieri del sire di Rohan, finché Gimli, con la schiettezza tipica della sua razza, non interviene:

> «Nella lingua di Orthanc aiuto significa rovina e salvare significa uccidere, è chiaro».[113] (*LdT*, p. 703)

Il Nano ha compreso la chiave del mascheramento e del raggiro che Saruman sta tentando come ultima possibilità di salvezza per se stesso: il rovesciamento. I suoi piani sono ribaltati e offerti all'avversario soltanto una volta tradotti nel loro esatto opposto, ma la natura del padrone di Orthanc si è ormai rivelata traditrice e oscura, e difficilmente Saruman potrà tornare quale era un tempo dopo che la contaminazione dell'Anello del Potere lo ha corrotto. Ciononostante, Gandalf offre a Saruman un'ultima occasione per porre rimedio ai suoi misfatti e sfuggire infine alla collera dell'Oscuro Signore, che esploderà su di lui quando il suo Occhio si volgerà su Isengard e scoprirà il tentativo di tradimento dell'infido Stregone. Questi, però, non vuole raccogliere l'invito di Gandalf, che, investito dell'autorità necessaria dopo essere tornato dalla morte, lo esclude dall'Ordine e lo bandisce.

---

[110] '*Is it yet too late? Despite the injuries that have been done to me, in which the men of Rohan, alas! Have had some part, still I would save you, and deliver you from the ruin that draws nigh inevitably, if you ride upon this road which you have taken. Indeed I alone can aid you now.'* (*TTT*, p. 565)

[111] *They heard the gentle remonstrance of a kindly king with an erring but much-loved minister.* (*TTT*, p. 567)

[112] *The Riders stirred at first, murmuring with approval of the the words of Saruman; and then they too were silent, as men spell-bound.* […] *And over their hearts crept a shadow, the fear of a great danger: the end of the Mark in a darkness to which Gandalf was driving them, while Saruman stood beside a door of escape, holding it half open so that a ray of light came through*. (*TTT*, p. 565)

[113] *'In the language of Orthanc help means ruin and saving means slaying, that is plain.'* (*TTT*, p. 565)

I.3.5 *Gli oggetti del mascheramento: lo Specchio e il Palantír*

I tre "oggetti straordinari" per eccellenza della narrazione tolkieniana, non solo l'Anello, ma anche lo Specchio di Galadriel e il Palantír, si delineano come figure precipue del mascheramento e del doppio, anche se con caratteristiche peculiari.

Quello dello Specchio, in particolare, è uno dei motivi letterari più prolifici della modernità come dell'antichità. Un oggetto capace di riflettere l'immagine delle cose e delle persone che vi si accostano suscita una serie di riflessioni che conducono a tematiche più ampie, quali quelle della visione e del doppio, fino a sfiorare problemi di senso legati alla conoscenza intesa per lo più come capacità distintiva di verità e apparenza, illusione e realtà.

L'atto che Galadriel stimola in Frodo, quello della visione dello Specchio, è unione di due opposti, utilità e rovina, conoscenza e illusione. Nella superficie riflettente della Dama elfica lo sdoppiamento si conferma un elemento vincolante del tema letterario in esame, anche se qui lo Specchio non si limita a creare un'altra verità, ma insidia e aiuta nello stesso tempo. Non è uno strumento di chi lo usa, perché lo specchio non lascia che gli uomini lo adoperino senza nessun fio da pagare. Tuttavia, anche quando le immagini che concede sono terribili e angoscianti, un vantaggio si cela nella loro conoscenza.

Mentre l'immagine di qualsiasi specchio si lascia sondare con chiarezza dallo sguardo, quella dello Specchio di Galadriel è enigmatica come la sua padrona. Questo oggetto profetico tace, non spiega il senso di quello che manifesta, ma attraverso le visioni che materializza sul pelo dell'acqua offre un ritratto fievole dell'identità di chi si riflette in esso.

Come lo Specchio di Galadriel, anche l'Anello è un oggetto del doppio: assegna una vista più acuta, capace di inoltrarsi nell'alterità di mondi chiusi ai mortali, eppure sottrae chi lo indossa alla vista di quel mondo morituro e transitorio, avvolgendo chi sta intorno in una buia cecità.

Ultimo degli "oggetti straordinari" qui elencati è il Palantír, la Pietra Veggente degli antichi Re.

> «Le Pietre Veggenti non mentono, e nemmeno il Signore di Barad-dûr può costringerle a mentire. Può forse scegliere ciò che vuole mostrare alle menti più deboli, o far loro fraintendere il significato di quel che vedono. Tuttavia non si può mettere in dubbio che quando Denethor vide che grandi forze venivano preparate e persino radunate per entrare in guerra contro di lui, non vide altro che il vero.»[114] (*IRdR*, p. 1053)

La Pietra Veggente non è uno strumento magico forgiato da Sauron, ma un globo dalle proprietà prodigiose, nato per essere adoperato dai discendenti di Númenor seduti sul trono regale. Le immagini che essa offre, pertanto, non sono né fallaci né false, ma frammenti di verità limpide di cui l'Occhio manipola il senso. La volontà di Sauron opera traendo in errore colui che osserva, lasciando che la paura si impossessi di lui e lo conduca alla reazione che il nemico desidera.

Il Palantír fornisce la visione di eventi del passato, del presente o del futuro a cui non è sempre possibile assegnare il significato in modo inequivocabile. Sauron usa l'ambiguità della muta immagine visiva, sostenendola con le sue parole velenose. L'ambiguità, d'altronde, è un tratto peculiare dell'inganno: la migliore frode è quella che va a segno col minimo sforzo del frodatore. L'occhio umano vede e istintivamente attribuisce un'interpretazione all'oggetto della sua osservazione, fino a caricarlo di un senso che non sempre è quello più verace. In

---

[114] *'The Stones of Seeing do not lie, and not even the Lord of Barad-dûr can make them do so. He can, maybe, by his will choose what things shall be seen by weaker minds, or cause them to mistake the meaning of what they see. Nonetheless it cannot be doubted that when Denethor saw great forces arrayed against him in Mordor, and more still being gathered, he saw that which truly is.'* (*TRotK*, p. 860)

particolare, sentimenti ottenebranti come la collera o la paura offuscano le capacità razionali facendo leva sui punti deboli della vittima del mascheramento e rendendola ancora più vulnerabile. [115] Con Denethor, ad esempio, Sauron usa la carta della sua potenza pronta ad annichilire quel reame di Gondor che per il Sovrintendente è diventato simbolo della sua stessa identità, alterata dal desiderio di comando e potere. Sebbene la visione del Palantír non indichi l'esito finale della guerra, la grandezza dell'Oscuro Signore è sufficiente ad abbattere il Sovrintendente della Città, colpendo indirettamente quest'ultima dall'interno e intrappolandolo nella fitta trama dell'errore di valutazione, che lentamente conduce alla pazzia.

La successiva mossa di Aragorn in risposta ai raggiri dell'Oscuro Signore è condotta sul filo del rovesciamento: l'astuzia di Sauron va ribaltata contro di lui. Che cos'è infatti che il Nemico teme più di ogni altro evento, forse quanto perdere l'Anello del Potere? Il ritorno dell'erede di Elendil e la spada che già una volta ghermì l'Unico dal suo dito. Dunque Aragorn afferra la Pietra Veggente e si mostra all'Occhio Senza Palpebre impugnando la nuova Narsil, la spada riforgiata, e lasciando che la visione di quella immagine tanto temuta insinui nel signore degli inganni il dubbio e il timore e lo distolga dal vero pericolo, piccolo e invisibile al Grande Occhio che vacilla corroso dal dubbio: il portatore dell'Anello ad un passo dal Monte Fato.

I.3.6 *Il disvelamento nella tragedia di Túrin*

L'ultima fase del mascheramento, quella della rivelazione, assume anche in Tolkien una sua collocazione precisa, per lo più legata al disvelamento delle profezie che gli enigmi racchiudono. Un caso singolare è tuttavia rappresentato dalla storia di Túrin, narrata ne *Il Silmarillion* e più ampiamente trattata ne *I figli di Húrin*, di recente pubblicazione.

Túrin sperimenta un destino beffardo di sapore edipico: allontanato dalla famiglia in giovane età, incontra la sorella che non ha mai conosciuto, vittima della malìa di un drago e dimentica persino del suo stesso nome. Il giovane se ne innamora e così, ignaro di tutto, sposa sua sorella, macchiandosi di incesto. Il momento della più alta tensione tragica, nel racconto, e nel *corpus* tolkieniano, è quello dell'agnizione, come nella più classica tradizione drammaturgica.

Al termine dell'ultima battaglia col drago, quest'ultimo, in punto di morte, rivela alla fanciulla, che tutti chiamano Niniel, la sua vera identità:

> Sul che, Glaurung[116] si agitò un'ultima volta prima di spirare, e con l'estremo respiro parlò e disse: «Salute, Nienor figlia di Húrin. Ecco che ci si rivede prima della fine. Ti do la bella notizia che hai finalmente trovato tuo fratello. E ora saprai chi è: uno che colpisce al buio, proditorio con i nemici, infedele con gli amici, e una maledizione per il suo stesso sangue, tale è Túrin figlio di Húrin! Ma la peggiore delle sue imprese la sperimenterai tu stessa.»

---

[115] Lo Specchio di Galadriel e il Palantír sono inseriti nel catalogo degli strumenti della "magia" elfica offerto da MONDA A., SIMONELLI S., *op. cit.*, p. 152, ma il loro potere e la loro valenza nella storia vengono solo sfiorati. La Pietra Veggente, in particolare, viene letta come un mero espediente narrativo funzionale a "garantire narrativamente alcuni scarti della storia" e "mettere in collegamento personaggi lontanissimi e incompatibili". Alla luce delle considerazioni affrontate in questo contesto, tale lettura non può che apparire alquanto riduttiva.

[116] Il drago.

> Poi Glaurung crepò, e il velario della sua iniquità cadde di dosso a Nienor, che ricordò tutti i giorni della sua vita.[117] (*Il Silmarillion*, p. 281)

La morte del drago segna la fine dell'obnubilamento di Nienor e dell'oscurità caduta sulla sua memoria. Ma l'agnizione del fratello e di se stessa come figli di Húrin, la cui maledizione pesa sulla loro sorte, esplode come un triste incubo sulla fanciulla, che solo adesso, consapevole dell'incesto, conosce grande sofferenza per via dell'empietà della sua colpa. Atterrita e sconvolta, la figlia di Húrin si precipita nelle vorticose acque di un fiume gettandosi da un ripido pendio, e in esse scompare. Ma l'opera di obnubilamento e disvelamento del drago non è del tutto compiuta.

Túrin, alla morte di Glaurung, si desta dalla contaminazione del suo veleno, ma il risveglio è atroce: un Elfo che assistette alla scena del suicidio di Nienor senza poterla fermare rivela a Turambar ogni cosa, ma questi si convince della sua cattiva fede, poiché conosce i sentimenti di quello verso la sua sposa, e così lo accusa di averne causato la morte. Allora l'Elfo sceglie di riferire quanto il drago disse prima di spirare, e rivela che Niniel era invero Nienor, sua sorella. L'ira allora s'impadronisce di Turambar, che uccide a sangue freddo il compagno, ritenendo false le sue parole, ma così consuma una nuova ingiustizia.

Il disvelamento avvia una spirale di empietà e azioni cruente che toccano l'apice all'arrivo dell'ultima, inoppugnabile rivelazione. Infatti, la venuta di uno degli Elfi del regno di Thingol, presso il quale Túrin era stato mandato dalla madre in esilio, è risolutore di ogni frode di Glaurung, allorché Túrin domanda della madre e della sorella.

> La richiesta assai turbò Mablung,[118] ma non poté fare a meno di riferire a Túrin che Morwen era scomparsa e Nienor vittima di un incantesimo di stupefazione e oblio, e di come era fuggita loro ai confini del Doriath, correndo verso nord. Allora finalmente Túrin seppe che il fato lo aveva agguantato e che aveva ucciso immeritatamente Brandir,[119] sicché le parole di Glaurung avevano trovato in lui compimento.[120] (*Il Silmarillion*, p. 283)

La completa agnizione di Túrin si rivela solo alla fine, quando la sua tragedia è compiuta e la maledizione di Morgoth ha trovato la via per avverarsi. Turambar, che cercò di sfuggire al fato, vi precipita orribilmente come un novello Edipo, incapace di divincolarsi dalla stretta feroce di un destino che trova lontano nel tempo la sua origine. A Túrin non resta altro che il suicidio, ed egli, ormai privo di speranza, si getta sulla sua spada confitta nel terreno.
Questo racconto di sapore tragico fornisce l'unico esempio di disvelamento funesto del *corpus* tolkieniano, che molto sembra aver attinto dalla lezione del teatro dell'antichità.

---

[117] *Thereat Glaurung stirred for the last time ere he died, and he spoke with his last breath, saying: 'Hail, Nienor, daughter of Húrin. We meet again ere the end. I give thee joy that thou hast found thy brother at last. And now thou shalt know him: a stabber in the dark, treacherous to foes, faithless to friends, and a curse unto his kin, Túrin son of Húrin! But the worst of all his deeds thou shalt feel in thyself.'*
Then Glaurung died, and the veil of his malice was taken from her, and she remembered all the days of her life. (*The Silmarillion*, p. 267)

[118] Elfo del regno di Thingol appena giunto.

[119] L'Elfo che aveva rivelato ogni cosa a Turambar in anticipo, ma che non venne creduto e fu ucciso da quello impietosamente.

[120] *Then Mablung was dismayed, but needs must tell to Túrin how Morwen was lost, and Nienor cast into a spell of dumb forgetfulness, and how she escaped them upon the borders of Doriath and fled northwards. Then at last Túrin knew that doom had overtaken him, and that he had slain Brandir unjustly; so that the words of Glaurung were fulfilled in him.* (*The Silmarillion*, p. 270)

I.4 *Conclusioni*

Nell'ambito delle opere oggetto del presente studio è possibile infine notare come la riscrittura del mito sia sostenuta dalla struttura formale e narrativa del mascheramento, sebbene seconda modalità differenti, in tutte le tre tipologie compositive esaminate: quella drammaturgica, quella epica e in ultima istanza quella romanzesca, che ci consente di rivolgere lo sguardo ad un approccio alla mitopoiesi e alla costruzione mitologica immerso nella modernità.

Il mascheramento è operante sul livello formale soprattutto in Seneca, dove assume una funzione drammaturgica imprescindibile che sembra amplificare alcuni spunti dei modelli tragici, quali la riflessione sull'ambiguo e sul doppio, fino a congiungersi col tema del *regnum*, fulcro del teatro senecano. Nel poema virgiliano, invece, malgrado il mascheramento non sia una delle intelaiature compositive portanti, emerge come forma dello snodarsi della profezie, biforcandosi in due direzione, una formale (giacché la costruzione profetica e oracolare assume un linguaggio ambiguo e oscuro) una contenutistica (in quanto la profezia sul piano della narrazione è autentico mascheramento di un *verum* che sfugge alla mente e sul quale, benché in modo implicito, si richiama l'attenzione).

Nel *corpus* senecano il mascheramento contenutistico è operato per lo più da personaggi che partecipano alla sfera del potere o aspirano ad essa, nonché dal potere medesimo. Il ruolo attivo delle divinità, le quali intervengono nelle vicende per mezzo del mascheramento della loro verace essenza (camuffamento o assunzione di forma umana) o del messaggio che intendono recare ai mortali (la profezia), è essenziale nel dramma attico e centrale nell'*Eneide*, ma nelle tragedie di Seneca risulta alquanto defilato. Il *deus mendax* dello *Oedipus*, ad esempio, è un caso abbastanza isolato, e pertanto degno di menzione: se l'assenza delle divinità finisce per confermare la loro indifferenza o finanche la loro impotenza in un mondo preda degli Inferi e riproposizione spaziale di quelli, nella rielaborazione del mito edipico non poteva essere ignorata la presenza nodale dell'Apollo fallace e del suo mascheramento; in relazione a ciò il poeta è assai debitore al modello greco, benché nella tragedia latina il tema del mascheramento si incroci con quello del regno con più insistenza che nel dramma attico.

L'enigma di Febo, unico dio del mascheramento, emerge con funzione negativa e rovinosa per la vicenda di Edipo, rovesciando la direzione dello schema narrativo del mascheramento di divinità rinvenuto in Virgilio. Sebbene il modulo qui oggetto di analisi si articoli in entrambi gli autori per ribaltamento o antitesi, nell'*epos* virgiliano veicola per lo più un intervento esterno e superiore (in questo caso divino) di segno negativo ma anche e soprattutto positivo - assente in Seneca tragico - che si propone cioè di agevolare e soccorrere l'eletto del fato.

Nella narrazione tolkieniana l'intervento superiore si immette nel racconto senza passare attraverso il canale divino, eppure servendosi di personaggi o oggetti "straordinari" in grado di fungere in modo salvifico o esiziale da divinità o capaci di svolgere un ruolo parimenti sovrannaturale ed efficace nel condizionamento degli eventi; se funzione rivelatrice e attanziale riveste l'enigma di re Elrond ad Aragorn per dirigerne il cammino verso la sovranità, un ruolo contaminatore e ingannevole svolgono Saruman (connotato dalla molteplicità e dalla menzogna che la ποικιλία porta con sé) e l'Anello del Potere, personaggio-oggetto dell'intero romanzo.

In Tolkien, l'adozione dell'inganno e del mascheramento impedisce l'unità e genera corruzione, come Melkor e lo Stregone di Orthanc dimostrano, assurgendo a strumento di salvezza e conoscenza solo in seno all'enigma, *alter ego* tolkieniano della profezia epica. La tipologia compositiva della duplicazione, intesa come una delle possibili sfaccettature del

mascheramento ed evidenziata nei prologhi senecani e nella rilettura nel mito edipico, è riscontrabile anche ne *Il Signore degli Anelli*, ma qui il doppio si presenta su un livello profondamente innovativo, condensando su di sé i tratti dello sdoppiamento psicologico vissuto dal personaggio di Gollum-Sméagol.

Nella rielaborazione mitologica di Tolkien e nella sua epopea, dunque, il mascheramento si offre come modulo formale e narrativo di duplice funzione: salvifico o contaminante. L'autore, però, sembra prediligere la combinazione di questi due caratteri distinti, finendo per plasmare "oggetti straordinari" di grande suggestione letteraria, come lo Specchio di Galadriel e il Palantír, in cui la valenza segnica è difficile da individuare nettamente: essi non sono rivolti né alla salvezza né alla perdizione, ma mantengono un'ambivalenza che acuisce la loro forza ideologica. Gli opposti si mescolano senza che vi sia empietà o rovina, dal momento che la scrittura non può che riflettere, sebbene in una creazione di tale portata poietica, il mondo in cui l'autore è immerso: esso è fusione di opposti, di ambiguità e doppiezza, di mistero e di irriducibile contraddizione.

Pertanto il mascheramento sembra poter essere a buon diritto ritenuto uno schema compositivo e contenutistico di ampia potenzialità poetica e narrativa, capace di farsi nucleo di temi mitologici e struttura formale di essi.

Cap. II

Contaminazione e Purificazione: i reges*, i* regna*, il potere e gli dèi*

La rielaborazione letteraria di un repertorio mitologico funge anche da specchio riflettente la visione del suo autore rispetto ai temi centrali della sua poetica, i quali emergono nelle diverse posizioni e sfaccettature attraverso le connotazioni formali e speculative in cui i singoli nodi narrativi vengono avvolti.

Sul versante della letteratura "classica" la trama di un mito già codificato e conosciuto presso i fruitori generalmente non viene modificata dall'autore che se ne accosta, ma le tematiche e il suo percorso narrativo vengono immersi in un tessuto stilistico-concettuale che ne determina la fisionomia letteraria e ne veicola il messaggio di senso. In altre parole, la modalità con cui l'autore sceglie di accostarsi al tema da affrontare, caricandolo di specifiche valenze e plasmandolo all'interno di forme letterarie da lui selezionate, ci permette di cogliere la dimensione profonda del pensiero - non solo poetico - dell'opera in questione e forse anche della temperie culturale in cui l'autore è inserito.

Il potere è uno dei temi di più alta fecondità compositiva, anche nel vasto serbatoio del mito. La lettura che l'autore ne offre porge al fruitore la chiave di senso della riflessione poetica e culturale che ne è sottesa. Ed è questa chiave che si intende ricercare nel corso della presente indagine.

II.1 *Sovranità fra contaminazione e purificazione*

II.1.1 *La* pietas *di Enea e l'*impietas *di Mezenzio*

Nell'*Eneide* di Virgilio il potere si concentra, oltre che nelle mani degli dèi, in quelle di Enea, prescelto dal fato per rifondare la rocca di Pergamo nel segno della nascita di una nuova stirpe eletta. Dunque, per cogliere le sfumature con cui il poeta appronta il ritratto del potere è necessario esaminare la raffigurazione del personaggio di Enea, che rivela una rappresentazione della sovranità inserita nella dimensione della *pietas* e della purezza.

La *pietas* di Enea è sottolineata sin da principio nei riguardi dei numi ostili: in lui si individuano i tratti di eroe insigne per rispetto dell'ordine e per devozione alle divinità (*insignis pietate vir*, *Ae*. I 10).[1] Ogni azione che il figlio di Anchise compie viene eseguita nel rispetto delle divinità ed è generalmente accompagnata da sacrifici di ringraziamento ai numi tutelari.

Ne è primo esempio l'atteggiamento tenuto nei riguardi delle statue dei Penati in seguito all'apparizione onirica di Ettore, durante l'assedio di Troia. I Penati e i *sacra* vanno condotti in salvo, ed Enea è chiamato a questa missione, il figlio della dea (cfr. *natus dea*, *Ae*. II 289), scelto per fondare mura possenti di una città intramontabile. Ma durante la fuga i nemici si stagliano di fronte all'eroe e il sangue della strage che si sta riversando per le strade di Ilio contamina anche Enea, che esprime la necessità di purificarsi prima di poter toccare i Penati.

> *'tu, genitor, cape sacra manu patriosque penatis;*
> *me bello e tanto digressum et caede recenti*
> *attrectare nefas, donec me flumine vivo*
> *abluero.'*

[1] *Insignis* è un composto di *signum* che vanta spesso un senso lodativo; assume il significato di distinto, insigne: "distingué par une marque particulière", cfr. ERNOUT A., MEILLET A., *cit.*, s. v. Nel caso di Enea, come noto, la marca in questione è la *pietas*.

> "Prendi tu, padre, gli oggetti sacri e i patrii penati; non è lecito che io li tocchi, appena uscito da una guerra tanto grande e dalla strage recente, finché non mi sarò purificato alla viva corrente d'un fiume."

(*Ae.* II, 717-720)

Il rispetto dalla sacralità dei Penati della patria frena Enea dal toccarli con la mano immonda di sangue e di lotta. Un simile atto sarebbe un *nefas* (*Ae*. II 719), un sacrilegio e, in quanto tale, contrario alle prescrizioni divine. Enea è contaminato dal sangue della *caedes* e sa di doversi nettare (cfr. *abluere*, *Ae*. II 720) prima di sfiorare di nuovo gli inviolabili Penati.

Se anche ciò non bastasse, a conferma della sua incrollabile *pietas* verso gli dèi, egli sacrifica al veridico dio di Andro un toro che possa ricompensare il responso ricevuto durante la sosta nell'isola, insieme a immolazioni a Nettuno, alla Tempesta e agli Zefiri per placarne le ire e renderli benigni.

> *sic fatus meritos aris mactavit honores,*
> *taurum Neptuno, taurum tibi, pulcher Apollo,*
> *nigram Hiemi pecudem, Zephyris felicibus albam.*
>
> Così detto, immolò i giusti onori sugli altari, un toro a Nettuno, un toro a te, bello Apollo, un ovino nero alla Tempesta e uno bianco agli Zefiri favorevoli.

(*Ae.* III, 118-120)

I Troiani, però, fraintendono il responso di Apollo, e così la rotta intrapresa li spinge a perseguire un nuovo *error*. I Penati che Enea reca seco, però, non possono permettere all'eletto del fato di continuare nel suo vagare senza sosta, pertanto gli si mostrano in sogno per indirizzarlo verso le sedi italiche a lui designate.

> *talibus attonitus visis et voce deorum*
> *(nec sopor illud erat, sed coram agnoscere vultus*
> *velatasque comas praesentiaque ora videbar;*
> *tum gelidus toto manabat corpore sudor)*
> *corripio e stratis corpus tendoque supinas*
> *ad caelum cum voce manus et munera libo*
> *intemerata focis.*
>
> Attonito per tali visioni e per le parole degli dèi (quello non era un sogno, ma chiaramente mi sembrava di riconoscere i volti e le velate chiome e i visi presenti; allora un freddo sudore grondava da tutto il mio corpo) trascino via il corpo dal giaciglio e tendo al cielo le mani volte in su con la voce, e libo ai focolari offerte incontaminate.

(*Ae.* III, 172-178)

Grato della rivelazione, Enea liba alle creature divine e ai Penati che lo hanno visitato *munera intemerata* (*Ae*. III 177-178), attento a tenersi lontano da qualsiasi corruzione e senza mai negare il dovuto *honor* (cfr. *Ae*. III 178) agli dèi che lo proteggono e vegliano sulla sua missione.

Nonostante l'apparizione dei Penati, una tempesta sorprende la flotta Teucra e la spinge sulle rive delle Strofadi. Qui i Troiani trovano armenti e un gregge di capre incustodito. Procuratisi il cibo di facile conquista, Enea e i suoi imbandiscono le mense e si apprestano al banchetto solo dopo aver consacrato agli dèi e a Giove la parte dovuta del pasto (*divos ipsumque vocamus* / *in partem praedamque Iovem*,[2] *Ae*. III 222-223). Ma l'inatteso

---

[2] "chiamiamo ad una parte del bottino gli dèi e Giove stesso." Dopo le Strofadi, i Troiani giungeranno ad Azio e solo lì si appresteranno a compiere la *lustratio* a Giove per purificare le offerte contaminate dalle Arpie. Qui Virgilio sembra recuperare la concezione greca in base alla quale la contaminazione ha effetto efficace solo se gli dèi stessi ne sono stati macchiati. Non bisogna inoltre dimenticare l'importanza della pratica della *lustratio* dopo il *bellum*, che gli eserciti eseguivano in quel periodo storico. Al riguardo cfr. RABEL R. J., *cit*., p. 320.

arrivo delle Arpie turba le *dapes* dei profughi.[3] Timorosi della loro contaminazione, unica azione propria delle Arpie e degna di essere paventata, Enea e i compagni si recano presso un santuario di Apollo per purificarsi come di consueto.[4]

> *Ergo insperata tandem telluri potiti*
> *lustramurque Iovi votisque incendimus aras,*
> *Actiaque Iliacis celebramus litora ludis.*
>
> E così alla fine raggiungiamo la terra insperata e ci purifichiamo con voti a Giove e accendiamo il fuoco sugli altari, e con giochi iliaci celebriamo le spiagge di Azio.
>
> (*Ae.* III, 278-280)

Se Febo Apollo tenta di indirizzare sulla rotta italica i Teucri, mostrandosi loro alleato, benché enigmatico, un'altra divinità svolge il ruolo di antagonista primaria del figlio di Venere: Giunone. Ma il padre fondatore di Roma non può avere una dea del *pantheon* latino ostile e nemica, poiché il suo compito è sancito dal fato stesso, protetto da Giove e puro da ogni macchia. Ragion per cui, dopo aver finalmente rinvenuto le sedi grazie al segno della scrofa bianca che allatta i suoi trenta piccoli, Enea cerca la riconciliazione con la dea avversa. La sua *pietas* lo porta senza ulteriori indugi al sacrificio in onore di Giunone (cfr. *Ae*. VIII 84-85), ristabilendo così gli equilibri infranti e sottolineando continuamente il rispetto della ritualità e della devozione alle divinità, condotta che legittima l'eroe e lo consacra nella fondazione e nel governo del popolo che da lui riceverà i natali.

Allo scoppiare della guerra in Italia, anche Enea combatte mostrando il suo valore, e si scontra una prima volta con l'empio Mezenzio. La descrizione dell'arrivo sul campo di guerra del tiranno ne mostra i caratteri peculiari, che saranno riconfermati nel corso della narrazione, in particolare all'interno del libro X:

> *Primus init bellum Tyrrhenis asper ab oris*
> *contemptor divum Mezentius agminaque armat.*
>
> Per primo, feroce, scende in guerra dalle spiagge Tirrene Mezenzio, spregiatore degli dèi, e arma le schiere.
>
> (*Ae.* VII, 647-648)

Mezenzio viene subito indicato come *contemptor divum* (*Ae*. VII 648) poiché il suo disprezzo nei confronti degli dèi definisce in modo netto e succinto la natura sacrilega del

---

[3] RABEL R. J., *cit*., pp. 317-325 rinviene nell'episodio delle Arpie un importante momento nodale dell'intero poema cui, secondo varie influenze e parallelismi, fanno riferimento le tappe degli *errores* di Enea, tutte segnate dalla contaminazione e dal tentativo di purificarsi da essa, con particolare attenzione alla sosta a Cartagine presso Didone.

[4] La contaminazione deriva, a parere di RABEL R. J., *cit*., pp. 318 e sgg., dall'impurità che il sacrificio corrotto cagiona. Inoltre lo studioso segnala che il contagio di cui Enea è continuamente vittima e dal quale continuamente deve purificarsi si ripropone anche in Italia, con l'incrinarsi della pace e lo scoppiare della guerra (cfr. *polluta pace, Ae*. VII 467), in RABEL R. J., *cit*., pp. 324-325.
Lo scontro fra Troiani e Arpie sembra realizzarsi sul piano concettuale dello *hospitium* e della *pietas* (cfr. KHAN H. A., *The Harpies episode in Aeneid 3*, "Prometheus" 22 (2), 1996, pp. 131-144.). Le Arpie, creature ibride, per metà donne e per metà bestie, divinità e mostri, partecipano di duplice natura, tuttavia sono connotate dall'empietà e dunque definite "impious and unholy" (cfr. KHAN H. A., *cit*., 1996, p. 131). La loro *impietas* (cfr. KHAN H. A., *cit*., 1996, p. 138) si oppone dunque alla *pietas* di Enea e dei Troiani tutti, sottolineata dalla preghiera di Anchise (*Ae*. III 265-266). Infatti, il comportamento di questi ultimi nel passo in esame si mostra pio, a differenza di quello delle Arpie in relazione al rispetto dell'ospitalità: "At the close of Anchises' prayer, we read: *et placiti servate pios* (266). The emphasis on *pios*, the final word, should not be missed: the gods are called upon to be favourable and save the Trojans from famine, because they are righteous, *pios*. That famine is the deprivation of *hospitium* predicted for the future by the queen of the impious Harpies." (cfr. KHAN H. A., *cit*., 1996, p. 144).

personaggio, fino a diventare quasi un suo "epiteto fisso".[5] La sua *asperitas*,[6] inoltre, stride con la grazia del figlio Lauso, che gli tiene dietro, *dignus patriis qui laetior esset* / *imperiis et cui pater haud Mezentius esset*,[7] (*Ae*. VII 653-654).

Prima di gettarsi nel duello contro Enea, *magnanimus hostis* (cfr. *Ae*. X 771), Mezenzio, imperturbabile, si lancia in un'inconsueta invocazione autoreferenziale.

> *'Dextra mihi deus et telum, quod missile libro,*
> *nunc adsint! voveo praedonis corpore raptis*
> *indutum spoliis ipsum te, Lause, tropaeum*
> *Aeneae.'*
>
> "La destra, a me dea, e il giavellotto che scagliando vibro, adesso mi assistano. Faccio voto di ricoprire te in persona, Lauso, come un trofeo, delle spoglie di Enea, dopo averle strappate al corpo del predone."
>
> (*Ae.* X, 773-776)

Egli propone secondo movenze cletiche una vera e propria celebrazione del suo disprezzo verso le divinità: non invoca alcun dio per aggiudicarsi la sua assistenza, ma sprona soltanto la sua destra e la sua asta, unici dèi del tiranno, uniche armi nelle quali riporre piena fiducia e venerazione.[8] La formula riecheggia quelle più classiche di richiesta di aiuto e soccorso ad un nume tutelare, ma nel momento in cui il guerriero la rovescia rivolgendola a se stesso, si instaura un cortocircuito nel quale invocante e invocato coincidono, dio e supplice si mescolano caoticamente annullando così ogni possibile forma di *pietas* e di devozione. Mezenzio adopera un lessico e una struttura formulare di carattere votivo (cfr, *voveo*, *Ae*. X 774), ma svuotandola dei suoi tratti sacrali e sostituendo alle divinità consuete se stesso e il figlio Lauso. A quest'ultimo intende consacrare le spoglie di Enea una volta sconfitto, invece di pronunciare i suoi voti a Giove o ad altro dio favorevole. Egli promette di fare di Lauso il

---

[5] L'analisi dei caratteri nuovi che il Mezenzio virgiliano presenta passa attraverso il confronto coi modelli, anche nel caratterizzante tratto dell'empietà, che risulta essere una noncuranza verso gli dèi, più che una forma di ateismo: "The initial impulse came no doubt from the old legends which told of Mezentius' arrogant claim to the first fruits. But, since the poet had no use for this detail exactly as it was handed down to him, he transposed it to another sphere and drew a picture of an impious tyrant whose awful deeds drove his subjects to rebellion." (cfr. SULLIVAN F. A., *Mezentius. A Vergilian creation*, "CPh" LXIV, 1969, p. 221).
Sul tratto del tiranno truculento, BASSON W. P., *Vergil's Mezentius. A pivotal personality*, "AClass" XXVII, 1984, p. 58 individua, attraverso un costante esame linguistico e fraseologico, alcune caratteristiche che ne inquadrano la natura feroce e furente. In particolare è la celebre espressione *contemptor divum* ad essere interpretata:"I do not think these words are intended to earmark Mezentius as an atheist or infidel. Perhaps they merely imply that Mezentius is impious in the sense that he has little or no regard for the gods, or at least adopts an attitude of indifference towards the gods, as may be deduced from the further narrative, and from the elder Cato's significant statement: 'Mezentium Rutulis imparasse, ut sibi afferent, quas diis primitias afferebant'. Moreover, it would appear that Vergil intended Mezentius to figure as a 'homo impius', the exact adversary of Aeneas, who throughout the epic figures as 'pius Aeneas'. In nota 10 a p. 68 Basson concorda con James Henry, *Aeneidea III*, Dublin 1881, 631 (on 8.7), il quale così asserisce: "the offence of Mezentius consisted neither in denying the existence of the gods, nor in entertaining a mean opinion of the gods, but in manifesting contempt for the gods by an habitual disregard of their commands."

[6] Sull'uso dell'aggettivo *asper* per indicare un tratto del tiranno Mezenzio cfr. BOLLÓK J., *Die Figur des Mezentius in Vergils Aeneis*, "KLIO" LXVII, 1985, p. 235.

[7] "degno di essere più gradito rispetto all'autorità paterna e di non avere come padre Mezenzio."

[8] Il disprezzo di Mezenzio rivolto verso gli dèi si riverbera nella cieca fiducia e nel riconoscimento di dignità delle sue sole forze, le uniche cui affidarsi in battaglia. Prima di combattere egli non invoca come Enea gli dèi protettori e garanti, ma la sua stessa destra. Osserva al riguardo BASSON W. P., *cit.*, p. 62: "These words, a seeming proof of Mezentius' self-confidence and disdain of divine aid, are downright blasphemous." A questa lettura però, si oppone, seppur lievemente, SULLIVAN F. A., *cit*., p. 222, il quale riconosce le parole del tiranno come blasfeme e oltraggiose; ciononostante, anche in quel caso l'empio discorso è più diretto con sdegno e ira contro Enea, responsabile dell'uccisione di Lauso, che non contro gli dèi, sicché nel momento stesso della morte di Mezenzio si avverte la sua eroicità.

tropaeum Aeneae (*Ae*. X 775-776), segno vivente della vittoria da rivestire con le armi del vinto, ma così sovverte la valenza rituale del voto ch'egli tuttavia pronuncia.

Assai diversa la conduzione della battaglia da parte di Enea, anche di fronte allo scontro individuale e alla morte di un degno avversario.

> *At vero ut vultum vidit morientis et ora,*
> *ora modis Anchisiades pallentia miris,*
> *ingemuit miserans graviter dextramque tetendit*
> *et mentem patriae subiit pietatis imago.*
> *'quid tibi nunc miserande puer, pro laudibus istis,*
> *quid pius Aeneas tanta dabit indole dignum?*
> *arma, quibus laetatus, habe tua; teque parentum*
> *manibus et cineri, si qua est ea cura, remitto.*
> *hoc tamen infelix miseram solabere mortem:*
> *Aeneae magni dextra cadis.' increpat ultro*
> *cunctantis socios et terra sublevat ipsum*
> *sanguine turpantem comptos de more capillos.*
>
> Ma invero appena l'Anchisiade vide l'espressione del morente[9] e il viso pallido in mirabile modo, gemette gravemente commiserandolo e si insinuò nella sua mente l'immagine dell'amore paterno. "Che cosa adesso, o miserando giovane, che cosa, conforme a quest'azione gloriosa, ti darà il pio Enea degno di tanta indole? Le armi, di cui ti rallegrasti, tienile tue. Ti restituisco ai Mani e al cenere dei tuoi antenati, se in qualche modo te ne curi. Tuttavia con questo, sventurato, conforterai la tua misera morte: cadi per la destra del grande Enea." Inoltre rimbrotta i compagni che tentennano e da terra solleva quello, che imbratta di sangue i capelli acconciati secondo l'usanza.
>
> (*Ae.* X, 821-832)

Enea prova una dolente pietà per Lauso (*ingemuit miserans graviter*, *Ae*. X 823), che ha dimostrato un'indole coraggiosa e fiera in battaglia; egli piange la morte del giovane figlio di Mezenzio commuovendosi al pensiero dell'affetto paterno nei suoi riguardi (*mentem patriae subiit pietatis imago*, *Ae*. X 824) e sceglie di ricompensare le *laudes* del guerriero morente lasciando che mantenga il possesso delle sue armi benché sia stato sconfitto. Enea onora così la gloriosa condotta del giovane e i suoi meriti di guerra, rinunciando alle spoglie, solitamente trofeo del vincitore. La vittoria dell'eroe non lo spinge ad insuperbire, ma è silenziosa e mesta, poiché la sua *pietas* non può dimenticare che un giovane uomo è stato privato della vita e un padre di suo figlio.[10]

> *ille autem: 'quid me erepto, saevissime, nato*
> *terres? haec via sola fuit qua perdere posses:*
> *nec mortem horremus nec divum parcimus ulli.*
>
> Ma quello disse: "Che? Credi forse di atterrirmi, crudelissimo, dopo avermi strappato il figlio? Questa è stata la sola via per cui tu potessi distruggermi: io non temo la morte e non ho riguardo per nessuno degli dèi.
>
> (*Ae.* X, 878-880)

L'uccisione di Lauso equivale per Mezenzio ad una perdita incolmabile, all'annientamento di sé e del proprio stato. Neppure l'esilio dal trono e l'allontanamento dal potere è paragonabile a quella disgrazia, che ha spazzato via dall'animo del tiranno ogni

---

[9] Si tratta di Lauso.

[10] Condivisibile l'opinione di BASSON W. P., *cit*., p. 63 secondo la quale la grande contrapposizione che sottolinea di Mezenzio la "pivotal personality" sia quella tra l'*homo impius* di cui egli è emblema e la *pietas* di Enea, dimostrata con grandezza epica nello scontro con Lauso e davanti alla morte di questi: "Looking into the extraordinary pale face of the dying boy, Aeneas, now recovered from his momentary '*furor*' and thus called 'Anchisiades', at last fully grasps the significance of Lausus' valiant deed: Lausus has sacrificed his own '*pietas*' for his father. The boy's '*pietas*' reminds him of his own '*pietas*' for his beloved father Anchises."

timore, sia della morte che interrompe la vita, sia degli dèi che regolano l'ordine del mondo (cfr. *Ae*. X 880). Mezenzio si riconosce come impavido dinanzi alla morte poiché la perdita di Lauso è per lui peggiore di quella, e riconferma inoltre ogni sua assenza di rispetto verso le divinità (*nec divum parcimus ulli*, *Ae*. X 880). Ciononostante, per un uomo senza *pietas* non vi sarebbe stata alcuna debolezza, alcun vacillamento, alcun profondo dolore incurabile; ma Mezenzio non è un uomo senza alcuna *pietas*; forse egli è un empio al cospetto degli dèi di cui per nulla si cura, ma sostenuto da un profondo amore paterno che lo spinge a riconoscere come unica devozione quella nei confronti del figlio caduto. Dopo la morte di Lauso, solo furore e follia lo animano, ed una cieca sete di vendetta.

Enea, però, ha il sopravvento sul suo avversario e trapassa il corpo massiccio del destriero di quello con l'asta, causando la greve caduta di Mezenzio. Oramai a terra, stordito eppure consapevole della sconfitta che gli costerà la vita, questi pronuncia le sue ultime parole:

> *'hostis amare, quid increpitas mortemque minaris?*
> *nullum in caede nefas, nec sic ad proelia veni,*
> *nec tecum meus haec pepigit mihi foedere Lausus.*
> *unum hoc per si qua est victis venia hostibus oro:*
> *corpus humo patiare tegi. scio acerba meorum*
> *circumstare odia: hunc, oro, defende furorem*
> *et me consortem nati concede sepulcro.'*
> *haec loquitur, iuguloque haud inscius accipit ensem*
> *undantique animam diffundit in arma cruore.*
>
> "Amaro nemico, perché mi gridi contro e mi minacci di morte? Non vi è empietà nella mia uccisione, né io venni così a battaglia, né il mio Lauso strinse con te questi patti per me. Una sola cosa ti chiedo, in nome dell'indulgenza, se mai spetta ai nemici vinti: lascia che il mio corpo sia ricoperto di terra. So che mi circondano gli aspri odi dei miei: ti prego, respingi questo furore, e assegnami come compagno al sepolcro del figlio." Dice queste parole, non inconsapevolmente riceve in gola la spada, e sulle armi riversa la vita in fiotti di sangue.
>
> (*Ae.* X, 900-908)

Mezenzio, ormai cosciente della sua imminente fine, non prega Enea di risparmiarlo, ma al contrario afferma che non vi è *nefas* nella sua uccisione, affrancando così il pio nemico da ogni contaminazione, e aggiunge che la memoria di Lauso non deve frenare la spada di Enea, bensì deve esortarlo a seppellire il nemico sconfitto nello stesso sepolcro dell'amato figlio. L'amore per Lauso e la disperazione per la sua triste perdita accecano Mezenzio, pronto a tutto pur di interrompere un così aspro dolore. Ma, giunto dinanzi all'ultima ora, il tiranno sembra provare un forte rammarico che si esprime semplicemente nell'abbandono di ogni altro progetto diverso dal desiderio di ricongiungersi nella morte col figlio: questo solo egli chiede, indulgenza (cfr. *venia*, *Ae*. X 903) e pietà al capo dei Troiani, al quale il ruolo di verace *rex* permette di operare un contenimento del proprio *furor* (cfr. *hunc defende furorem*, *Ae*. X 905) e di quello del popolo, che odia il tiranno ormai deposto e chiede vendetta.

> *Aeneas, quamquam et sociis dare tempus humandis*
> *praecipitant curae turbataque funere mens est,*
> *vota deum primo victor solvebat Eoo.*
> *ingentem quercum decisis undique ramis*
> *constituit tumulo fulgentiaque induit arma,*
> *Mezenti ducis exuvias, tibi magne tropaeum*
> *bellipotens* [...]
>
> Enea, sebbene lo incalzi la preoccupazione di trovare il tempo per seppellire i suoi compagni e la sua mente sia turbata dalla morte, alle prime luci dell'alba, vincitore, scioglieva i voti agli dèi. Su un tumulo colloca una grande quercia dai rami recisi da ogni

parte, di armi rifulgenti la riveste, le spoglie del condottiero Mezenzio, per te trofeo, grande Marte potente in guerra.

(*Ae.* XI, 2-8)

Enea, dal canto suo, non solo risponde all'ultima richiesta di Mezenzio, ma conferma la sua devozione agli dèi innalzando in onore di Marte un *tropaeum* che dimostri la gratitudine del vincitore alle divinità propizie. L'eroe Troiano non si lascia vincere dalla *superbia*, ma scioglie i voti tenendo fede alla sua parola, e onora gli dèi, dei quale riconosce l'assistenza e il favore. La sua superiorità morale nei confronti dell'avversario è netta come la sua vittoria, sebbene quest'ultimo sia un personaggio tratteggiato con toni intensamente drammatici e umani, che mostrano un padre colmo d'amore e di rimpianto, di consapevolezza e di desiderio di espiazione.[11] Ma la guerra non è ancora definitivamente vinta.

Nell'ultimo scontro con Turno, Enea ha infine la meglio sul suo avversario, che si prostra supplice ai piedi del vincitore, invocando la sua rinomata *pietas* nei confronti del padre Dauno, e della memoria di Anchise, che fu anch'egli padre. Il magnanimo Enea sembra cedere alle parole dell'avversario, che ammette i suoi errori (cfr. *merui*, *Ae*. XII 931) e implora di essere risparmiato. La chiusa dell'*epos*, però, si increspa in un lampo di *furia* che impedisce ad Enea di operare secondo misericordia e temperanza.

stetit acer in armis
Aeneas volvens oculos dextramque repressit;
et iam iamque magis cunctantem flectere sermo
coeperat, infelix umero cum apparuit alto
balteus et notis fulserunt cingula bullis
Pallantis pueri, victum quem vulnere Turnus
straverat atque umeris inimicum insigne gerebat.
ille, oculis postquam saevi monimenta doloris
exuviasque hausit, furiis accensus et ira
terribilis: 'tune hinc spoliis indute meorum
eripiare mihi? Pallas te hoc vulnere, Pallas
immolat et poenam scelerato ex sanguine sumit.'

Severo, ristette in armi Enea volgendo gli occhi e trattenne la destra; ed ecco che ormai il discorso iniziava a piegarlo e a farlo esitare di più, quando apparve in alto sull'omero il misero balteo e le cinghie rifulsero delle note borchie del giovane Pallante, che Turno abbatté e sconfisse con una ferita, ed egli recava sulle spalle gli ornamenti del nemico. Enea, dopoché attinse con gli occhi il ricordo di un implacabile rancore e le spoglie, terribile, acceso di furia e di collera disse: "Tu, rivestito delle spoglie dei miei, vorresti sottrarti a me? Pallante con questa ferita ti immola e trae vendetta dal tuo sangue scellerato."

(*Ae.* XII, 938-949)

Il poema, dunque, si conclude con una bilanciata compensazione della colpa del nemico: lungi da essere sacrilega, l'uccisione di Turno permette ad Enea di consacrare col sangue di questi il sorgere di un nuovo popolo e di vendicare la memoria di Pallante, confermando la sua *pietas* anche davanti alla negazione di clemenza nei confronti

[11] La grandezza del personaggio di Mezenzio, al di là dei modelli epici e omerici rinvenuti dagli studiosi che se ne sono occupati, e di cui BASSON W. P., *cit*., pp. 65 e sgg. dà menzione, riguarda l'opposizione, centrale nel poema, tra l'*homo impius* e il *pius*. È a partire dalla *pietas* che contraddistingue Enea che va letta la natura tracotante e empia del tiranno virgiliano. Come nota SULLIVAN F. A., *cit*., p. 219 uno dei maggiori apporti virgiliani rispetto alla lettura di Mezenzio è la capacità di recuperare il tratto dell'empietà del personaggio per creare una ferma contrapposizione tra il *pius* Enea e l'empio Mezenzio, fra la devozione del padre di Roma e l'empietà di un re Etrusco. Ma il recupero non è scevro di rielaborazione. In conclusione l'operazione che Virgilio esegue non è quella di una netta vittoria della *pietas* sull'empietà del tiranno, ma di una trasformazione del personaggio, che il poeta non lascia morire impietoso, ma porta infine ad una sorta di redenzione che rende umanamente tragica la figura di Mezenzio.

dell'avversario ormai sconfitto.[12] L'episodio dell'uccisione di Turno, pertanto, non scalfisce, ma forse corrobora, il ritratto di Enea quale emblema assoluto della *pietas*.

II.1.2 *Il Tiranno*

Purezza e contaminazione determinano le due diverse posizioni incarnate da Enea e Mezenzio, personaggi antitetici e contrastanti, specie sul versante del rispetto della *pietas*, che si qualifica come tratto pertinente dell'eroe Troiano e nucleo di valori sovvertiti per il capo Etrusco.[13]

Queste due marche identitarie - purezza e contaminazione - sono atte anche a definire con polarità opposte la forma di sovranità dei due personaggi in questione: se Enea è un reggitore voluto dal fato e destinato ad una pia fondazione, la costruzione del personaggio di Mezenzio, operata per antitesi, configura quest'ultimo come detentore di un potere sfrenato e sovversivo, che lo porta ad incarnare all'interno del poema, la figura del tiranno spregiatore degli dèi.[14]

> *haud procul hinc saxo incolitur fundata vetusto*
> *urbis Agyllinae sedes, ubi Lydia quondam*
> *gens, bello praeclara, iugis insedit Etruscis.*
> *hanc multos florentem annos rex deinde superbo*
> *imperio et saevis tenuit Mezentius armis.*
> *quid memorem infandas caedes, quid facta tyranni*
> *effera? di capiti ipsius generique reservent!*
>
> Non lungi da qui, fondata su un'antica rupe, si trova la sede della città di Agilla, dove un tempo la gente Lidia, gloriosa per le gesta di guerra, si stanziò sui colli etruschi. Quindi, fiorente per molti anni, la resse il re Mezenzio, con superbo comando e crudeli armi. Perché dovrei ricordare le indicibili stragi, perché ricordare i feroci delitti del tiranno? Gli dèi le riservino a lui stesso e alla sua discendenza!
>
> (*Ae.* VIII, 478-484)

La sua prima raffigurazione pone l'accento sul carattere tracotante e sanguinario del suo regno (cfr. *superbum imperium et saeva arma*, *Ae*. VIII 481-482), puntellato di uccisioni cruente e di gesta efferate (cfr. *infandae caedes*, *Ae*. VIII 483; *facta tyranni effera*, *Ae*. VIII

---

[12] Questa è invece la tesi di FARRON S., *The* "Furor" *and* "Violentia" *of Aeneas*, "Acta classica" 20, 1977, pp. 204 e sgg., confutata da SCOTT M., *A Reply to S. Farron The* Furor *and* Violentia *of Aeneas* (A. Class. XX), Acta classica, 21 (1978) pp. 151 e sgg. A FARRON, infatti, sembra che la morte del Rutulo per mano di Enea strida con il celebre principio del *parcere subiectis* e dimostri, alla fine del poema, la *violentia* dell'eroe. Il passo, al contrario, sembra riscriverne la *pietas* alla luce dell'uccisione di Pallante, che Enea vendica ristabilendo un ordine e confermando la sua *fides*. Il sangue di Turno non può essere risparmiato, e questo non può precludere l'attributo specifico di Enea, la *pietas*, per l'appunto.
Il contributo della SCOTT si oppone all'articolo di FARRON confutando un erroneo presupposto da cui quest'ultimo prende le mosse: l'attitudine di un eroe a mostrarsi *furens* in battaglia, o di esprimere in qualche episodio per lo più bellico *furor* e *violentia*, non implica, come fa trapelare FARRON, che la sua *pietas* ne sia in qualche modo compromessa (cfr. SCOTT M., *cit*., p. 152). Lo studioso, infatti, giudica la condotta di Enea applicando all'eroe e al poema categorie etiche della mondo moderno, senza considerare in modo più attento il ruolo che sacrifici umani e furore bellico potessero avere per autori come Virgilio e ancor prima come Omero. Detto altrimenti, FARRON non opera una pertinente contestualizzazione delle sue affermazioni e delle opere che esamina, come la SCOTT fa notare. E aggiunge: "*Parcere subiectis* means, of course, to treat sparingly the people who had accepted subjection to Roman *imperium*. It does not and never did imply sparing individuals who have submitted on the battlefield, while their fellows go on fighting." (SCOTT M., *ibidem*)

[13] Nel poema virgiliano sono tre le fisionomie emergenti di Mezenzio: quella di feroce guerriero, di padre amoroso e disperato, e infine di cruento tiranno. Cfr. BASSON W. P., *cit*., pp. 57-70.

[14] Un'analisi sistematica della figura di Mezenzio incentrata sulla ferocia e la brutalità del personaggio e della sua funzione come "symbol of the unnatural perversity of the civil war in Latium" (p. 205) è offerta da BURKE P. F., *The role of Mezentius in the Aeneid*, "CJ" LXIX, 1974, pp. 202-209.

483-484) che gli valgono l'appellativo di *tyrannus* nella sua connotazione più bieca.[15] Ma l'apice della smoderatezza tirannica, emblema della tanto discussa *impietas*, viene raggiunto da Mezenzio solo alla morte di Lauso, nel momento del duello contro Enea. Solo allora, infatti, noncurante degli dèi, Mezenzio rivolge una parenesi a se stesso, alla sua destra e al suo giavellotto, segno trasparente di una ricomposizione sovvertita della normale invocazione agli dèi protettori. Il tiranno si erge dunque a divinità, non subordina il suo delirio di potenza e autosufficienza neppure ai numi.

La figura del tiranno virgiliano rappresentata da Mezenzio delinea una tipologia di sovranità irrispettosa degli dèi, assoluta e sacrilega. Questo *exemplum* negativo, in Seneca, assurge con Atreo ad un modello di tirannia illimitata e infera, gradualmente proiettata verso l' "apoteosi" del *tyrannus*: l'elevazione di Atreo alla soglia dei superi, benché nell'aspetto di un dio empio e infernale.[16] La chiave del pensiero tirannico che Atreo raffigura e che lo condurrà al compimento del macabro *nefas* sembra celarsi nello scambio di battute con il *satelles*:[17]

SAT. *Fama te populi nihil*
adversa terret? ***AT.*** *Maximum hoc regni bonum est,*
quod facta domini cogitur populus sui
tam ferre quam laudare. ***SAT.*** *Quos cogit metus*
laudare, eosdem reddit inimicos metus.
at qui favoris gloriam veri petit,
animo magis quam voce laudari volet.
AT. *Laus vera et humili saepe contingit viro,*
non nisi potenti falsa. quod nolunt velint.
SAT. *Rex velit honesta: nemo non eadem volet.*
AT. *Ubicumque tantum honesta dominanti licent,*
precario regnatur. ***SAT.*** *Ubi non est pudor*
nec cura iuris sanctitas pietas fides,
instabile regnum est. ***AT.*** *Sanctitas pietas fides*
privata bona sunt; qua iuvat reges eant.

GUARDIA. Non ti atterrisce affatto godere di una cattiva reputazione da parte del popolo? **AT.** Il vantaggio più grande del potere è questo, che il popolo è costretto a sopportare le azioni del suo signore più che lodarle. **GUAR.** Coloro che il timore costringe a pronunciare lodi, sono gli stessi che il timore rende nemici. Ma colui che cerca la gloria di un vero favore vorrà essere lodato col cuore più che a parole. **AT.** La vera lode spesso tocca ad un uomo umile, ma al potente tocca solo la falsa. Non si vuole ciò che si dovrebbe volere. **GUAR.** Un re dovrebbe volere il bene morale: non ci sarà nessuno che non lo vorrà allo stesso modo. **AT.** Dovunque a colui che governa è lecito solo il bene morale, il potere regio è precario. **GUAR.** Dove non c'è ritegno, né riguardo per il diritto, né integrità, pietà e lealtà, il regno è instabile. **AT.** Integrità, pietà, lealtà sono beni privati; i re vadano nella direzione che vogliono.

(*Th*., 204-218)

---

[15] La ferocia di Mezenzio, che Evandro testimonia essersi rivolta non solo contro il suo stesso popolo, ma anche contro i confinanti cittadini arcadi, sprona la sua gente a bandirlo: "Es (*das Volk*) liebt die Gerechtigkeit und kann die *infandae caedes* und die *facta tyranni effera* nicht ertragen, ein *contemptor divom* hat unter ihnen keinen Platz." (cfr. BOLLÓK J., *cit*., p. 236)

[16] PADUANO G., *cit*., pp. 293-294 pone l'accento sul ritorno in scena di Atreo, che suggella la sua apoteosi, quella "affermazione di felicità e di potenza iperbolica" di un uomo che si erge a *deus*. Tuttavia, osserva lo studioso, "(...) il divino viene ambito in quanto sede dei poteri e non in quanto sistema di valori." (cfr. *Ibidem*, p. 294)

[17] Tali figure, del *satelles*, ma anche quella della *nutrix*, hanno la funzione di "esteriorizzare gli stati d'animo" (cfr. MARTINA A., *La nutrice e il* satelles n*ella struttura del II atto dell'*Agamennone *e del* Tieste, "QCTC" 4-5, 1986-1987, p. 114), in special modo quelle dei protagonisti che accompagnano, e di evidenziare anche con la loro personalità specifica le peculiarità del protagonista cui vanamente si oppongono sul piano concettuale con toni moraleggianti e sentenziosi: "Come la nutrice a Clitemnestra, anche il *Satelles* oppone valori e credenze comuni alla meditazione personale del tiranno." (cfr. *Ibidem*, pp. 115-116).

A nulla valgono i tentativi del *satelles* di ricondurre il suo sire sulla retta via del "governo onesto": le basi della sua tirannia sono fornite dalla vicenda personale di Atreo, che tramuta il suo stesso ruolo e intacca la sua integrità di reggente. Le tematiche del potere e della sua etica vengono a incastrarsi tra loro, rovesciate puntualmente dal personaggio: la *fama adversa* (cfr. *Th*. 204-205) non è temuta da Atreo, che può servirsi di armi di costrizione tali da non dover preoccuparsi del favore popolare. Egli non si cura della *laus* (*Th*. 211; cfr. *laudare*, *Th*. 207, 208, 210; *favoris gloria*, *Th*. 209), poiché un vero elogio non può che rivolgersi ad un uomo umile, mentre al *potens* è destinata una *falsa laus* (cfr. *Th*. 211-212), frutto di servilismo e timore, che mostra come il *regnum* sia un guscio vuoto di ipocrisia e menzogna nel quale il re è solo, circondato da maschere ch'egli non potrà mai controllare del tutto.[18]

Ma ecco che la risposta di Atreo alle insistenze della guardia inserisce un nuovo nodo alle argomentazioni: quello del *metus*, la cui sfera semantica occupa una posizione non trascurabile nel passo citato (cfr. *terrere*, *Th*. 205; *metus*, *Th*. 207, 208). La paura è infatti un'arma a doppio taglio, di cui si è inevitabilmente autori e vittime, dal momento che il tiranno la esercita come deterrente e strumento iniquo di regime; ma anche l'ostilità che cresce presso il popolo può riversare quello stesso *metus* contro il potente che se ne è servito per governare, al punto che il terrore che funge da custode del *regnum* si ribalta in nemico per il mantenimento del potere.

La guardia si mostra consapevole, forse più del suo signore, dell'importanza della funzione di ordine etico e politico che il *rex* svolge: non conta che cosa debbano volere i sudditi, ma quello che è bene il re scelga di volere; la sua guida risulta essenziale per la salvezza del regno e si basa sul rispetto dei valori del *mos maiorum* e della moralità (cfr. *rex velit honesta*, *Th*. 213).[19] Ma Atreo non è dello stesso parere: la scelta dell' *honestum* equivale ad un'ammissione di debolezza, che già dai primi versi della sua entrata in scena egli ha dimostrato di temere (cfr. *ignave, iners, enervis, Th.* 176). La licenza del re, secondo il cirterio di valutazione del personaggio, deve essere illimitata, ma quando al *dominans* spetta solo quanto è *honestum*, allora il suo arbitrio si circoscrive, minando la sua autorità. La peculiarità del *rex* è quella di assumere il codice comportamentale che più gli è congeniale, anche

---

[18] L'operazione qui condotta si manifesta come un'inversione della figura del *sapiens* di cui il *satelles* è sostenitore: "Atreo è il rovesciamento della perfezione del saggio stoico: il saggio stoico si conforma alle leggi della natura, che sono tutt'uno con le leggi della ragione, della morale, del *fas*; Atreo viola ogni legge della natura, e per lui non esiste *nefas*: il saggio stoico realizza e porta alla sua pienezza ciò che vi è di più umano nell'uomo; Atreo è la negazione di ogni umanità; il saggio stoico, dominate le passioni, è re; Atreo, violata ogni legge umana, commesso, dopo aver vinto qualche esitazione, il delitto «insuperabile», si sente un dominatore, anzi un dio (885 sg.)" (cfr. LA PENNA A., A*treo e Tieste sulle scene romane (Il tiranno e l'atteggiamento verso il tiranno)*, in LA PENNA A., *Fra teatro, poesia e politica romana*, Torino 1979, pp. 136-137).

[19] La sentenziosità del *satelles*, come nota MARTINA A., *cit*., 1986-1987, p. 116, non è solo frutto di influenze stoiche, ma anche fortemente intrisa di elementi tradizionali e letterari, che in scena finisce, come già evidenziato, per dar voce al modello etico del *sapiens*, il quale, però, all'interno della tragedia senecana, conosce il fallimento: "Paradossalmente il richiamo alla concezione etica del *sapiens*, sia da parte della Nutrice quanto da parte del *Satelles*, rafforza ancora di più l'odio di Clitemnestra e di Atreo e la loro determinazione a commettere il crimine: la *ratio* e la *bona mens* cedono al *furor*." Tra i due modelli oppositivi *bona mens* - *furor* quest'ultimo viene rielaborato da Seneca a partire dalla tradizione attica in modo che il polo più forte sia quello del tiranno, lucido nella sua efferatezza e privo di titubanze. Pertanto si può affermare con LA PENNA A., *cit*., p. 138: "C'è dunque per Seneca una coincidenza tutt'altro che casuale tra il rovesciamento della perfezione stoica, cioè della perfezione umana, e la teoria, anzi l'interna logica, della tirannia."

soffocando il *pudor* e la *fides*, che da un lato mantengono un ordine etico, ma dall'altro delimitano la libertà d'azione scellerata del personaggio.[20]

Il dialogo fra la guardia e il suo signore poggia su due livelli differenti, e dunque si rivela impossibile come la lotta fra due duellanti al buio: il primo parla del modello della regalità, il secondo di quello della tirannia.[21] Proprio al fine della delineazione dei tratti del *tyrannus* cooperano due soggetti drammaturgici: il personaggio stesso che ne incarna le fattezze e il *satelles*, che ne offre un paradigma alternativo per mezzo delle sue riflessioni.[22]

L'azione del tiranno mosso dal *furor* vorace si dirige verso la dissoluzione dell'*ordo rerum* designato dalla Furia[23] e verso il passaggio del potere dagli dèi al *rex*.

> ***AT.*** *Aequalis astris gradior et cunctos super*
> *altum superbo vertice attingens polum.*
> *nunc decora regni teneo, nunc solium patris.*
> *dimitto superos: summa votorum attigi.*
>
> **AT.** Avanzo eguale agli astri e al di sopra di tutti, toccando l'alto cielo con il mio capo superbo. Adesso ho in pugno la dignità regale, adesso ho in pugno il trono paterno. Mando via gli dèi: ho toccato l'apice dei miei voti.
>
> (*Th.*, 885-888)

Il brano, successivo al sacrificio e alla cottura delle carni dei figli segnala l'innalzamento tracotante del tiranno alla soglia divina (cfr. *cunctos super*, *Th*. 885; *superbus vertex*, *Th*. 886; *altum attingens polum*, *Th*. 886). La vittoria di Atreo è un'auto-proclamazione della sua deità: egli ora eguaglia le costellazioni, supera tutti, poiché ha ottenuto i *decora regni* (*Th*. 887), propri di un potere che non coincide semplicemente con quello paterno, ma con il nuovo *regnum* da lui appena fondato. La messa in atto del suo disegno è centrale e indiscussa, come evidenzia il poliptoto di *adtingere*, (cfr. *Th*. 886, 888) e la scelta semantica di *tenere* (*Th*. 887), volti a marcare il concreto possesso di un privilegio conquistato.

Gli dèi, spodestati, sono caduti con il vecchio mondo ormai perduto; Atreo li ha scacciati (cfr. *dimitto superos, Th*. 888), poiché esiste già un loro successore:

> ***AT.*** *O me caelitum excelsissimum,*
> *regumque regem!*
>
> **AT.** Oh io sono il più alto degli dèi celesti, e re dei re!
>
> (*Th.*, 911-912)

---

[20] La vera *virtus* del tiranno, come osserva PICONE G., *op. cit.*, 1984, pp. 42-43, è la vendetta, che determina un *furor* indivisibile dalla dimensione del *regnum*. Ma anche il *nefas* è intimamente legato al potere in quanto sovvertimento dell'ordine naturale che viene operato dalla *fraus* ai danni di Tieste, quella stessa *fraus* che si fa chiave di lettura del "personaggio poeta" su un duplice livello drammaturgico: "Atreo aveva relegato nell'ambito ristretto dell'etica individuale la *fides*, teorizzando per il *rex* l'indipendenza dalla legge morale." (*Ibidem*, p. 62)

[21] Lo studio di ROSE A. R., *cit*., pp. 117-128 verte sulla bipolare tematica del potere, sia quello tirannico che Seneca rappresenta nelle sue tragedie, sia quello della sapienza stoica o della rinuncia del potere stesso. È questo infatti il tema centrale della tragedia, che viene analizzato nella sua duplice espressione e si presenta nella distinzione operata dal *satelles* tra *rex* e *tyrannus*: con quest'ultimo termine si definisce Atreo, mentre il *rex* dovrebbe essere contraddistinto dal desiderio di *honesta* (cfr. *Ibidem*, p. 118).

[22] MARTINA A., *cit*., 1986-1987, pp. 120 e sgg. individua come attori drammaturgici della raffigurazione del tiranno Atreo stesso e il coro, che ne offre un modello etico contrapposto. Senza voler trascurare l'importanza del ruolo del coro nell'elaborazione della figura del *tyrannus*, va tuttavia evidenziato come, nella sezione in esame, il *satelles* sia a buon diritto espressione dei valori di cui il coro stesso è custode, ugualmente capace di contrapporsi, benché con scarso successo, alla morale rovesciata di Atreo.

[23] Puntuale la considerazione di MARTINA A., *cit*., 1981, p. 190 all'interno del suo esame del ruolo tirannico di Atreo come espressione di una grandezza sovversiva: "Atreo è figura tragica tesa alla παρανομία, alla trasgressione d'ogni legge di natura; il suo esser tiranno si realizza attraverso una ἀριστεία alla rovescia."

Il tiranno troneggia superbo più alto degli dèi, dichiarandosi più grande e potente di questi, signore incontrastato di ogni altro regno umano e padrone delle sorti stesse di quei numi che reggono il mondo.[24] La sua tracotanza è irrefrenabile, il suo delirio di onnipotenza smisurato.[25]

Il personaggio di Atreo è incarnazione verace del modello tirannico esposto da Egisto nell'*Agamemnon*, il quale si dimostra capace di sfruttare la smoderatezza notoriamente attribuita ai potenti per istigare al delitto una riottosa Clitemnestra.

> ***AE.*** *Quo raperis amens? credis aut speras tibi*
> *Agamemnonis fidele coniugium? ut nihil*
> *subesset animo quod graves faceret metus,*
> *tamen superba et impotens flatu nimis*
> *Fortuna magno spiritus tumidos daret.*
> *gravis ille sociis stante adhuc Troia fuit:*
> *quid rere ad animum suapte natura trucem*
> *Troiam addidisse? rex Mycenarum fuit,*
> *veniet tyrannus: prospera animos efferunt.*
>
> **EG.** Dove sei trascinata, folle? Credi o speri che Agamennone, tuo marito, ti sia fedele? Anche se non si insinuasse nel cuore nulla capace di addurre gravi timori, tuttavia la Fortuna superba e troppo sfrenata renderebbe il suo animo tronfio per grande presunzione. Quello era insopportabile ai compagni quando Troia era ancora in piedi: che cosa pensi abbia aggiunto Troia ad un animo per sua stessa natura fiero? Era re di Micene, verrà tiranno: la prosperità spinge gli animi alla superbia.
>
> (*Ag*., 244-252)

Egisto cerca di convincere Clitemnestra adducendo come argomento dell'impossibile riconciliazione con Agamennone la *superbia* apportata dalla *Fortuna impotens nimis* (cfr. *Ag*. 247-248). I casi troppo favorevoli rendono orgoglioso e tronfio l'animo umano, specie se di nobili natali, togliendo i freni della moderatezza e della misura. Egisto prevede il ritorno di un tiranno (cfr. *Ag*. 251-252), non più di un re, insuperbito per il successo della guerra e per il ricco trionfo, carico di bottini e di prigionieri, sfrenato nell'animo già per sua natura superbo e gonfio ad opera degli eventi propizi.

> ***AE***. *ultimum est nuptae malum*
> *palam maritam possidens paelex domum.*
> *nec regna socium ferre nec taedae sciunt.*
>
> **EG**. Il male estremo per una sposa è una concubina che possiede apertamente la casa coniugale. Né il regno né le fiaccole nuziali sanno tollerare un compagno.
>
> (*Ag*., 257-259)

---

[24] La sconfitta di Tieste e la vendetta compiuta ai suoi danni è il trionfo del tiranno, che esulta manifestando un senso di sicurezza derivato dal potere, cui segue l'accrescimento della sua vittoria in proporzioni cosmiche. Cfr. ROSE A. R., *cit.*, p. 126.
È dal *nuntius* che il pubblico ascolta il racconto della mattanza dei figli di Tieste e dell'empietà che il loro zio compie seguendo un ordine rituale. Atreo immola i nipoti a sé (cfr. *sibi mact*et, *Th*. 713): è lui il dio che si erge al posto degli dèi atterriti e in fuga (cfr. PICONE G., *op. cit.*, 1984, pp. 100-101). Quando ormai il *nefas* è compiuto, l'ordine cosmico è infranto e l'Ade si riversa sulla terra: è così che Atreo si sostituisce agli dèi come nuovo dio e tiranno dell'*ordo* sovvertito. Il rovesciamento si completa quando Atreo si dichiara il più alto dei celesti: l'Ade e la terra si sono unificati, non c'è distinzione tra regno dei morti e regno dei vivi, e sul nuovo *regnum* nato dalla contaminazione regna il tiranno, poeta del *dolus* (cfr. *Ibidem*, pp. 114-115).

[25] Delirio di onnipotenza non coincide con invasamento e incoscienza. Il tentennamento è bandito dalla condotta del tiranno, lucido nel delitto e profondamente consapevole anche nel segno del *furor*: "Il tiranno senecano non è caratterizzato da un continuo oscillare dello spirito nel conflitto dei motivi interiori, dal tormento di fronte a forze ignote, ma ha piena coscienza del suo ruolo e sviluppa perciò un comportamento di feroce, consapevole determinazione. Seneca sembra muovere da uno schema puramente teorico della figura del tiranno." (cfr. MARTINA A., *cit*., 1986-1987, pp. 120-121)

Il ritorno di Agamennone non significa il ricongiungimento della regina al suo re, ma un ennesimo vacillamento di Clitemnestra dalla sua condizione di moglie e sovrana, minata dalla presenza della nuova favorita del condottiero, Cassandra. I *regna* e le *taedae* non possono essere condivisi: con questa affermazione di sapore sentenzioso Egisto conclude il suo discorso di convincimento alla sovrana, sfruttando la gelosia di lei e ponendo in dubbio la sua stessa sicurezza con l'arrivo della *paelex*.[26] Mentre tenta di impaurire la sua compagna di delitto, egli rivela con le sue parole un aspetto verace del potere, che viene usato come modello per esemplificare l'asserzione sul matrimonio: come nell'unione coniugale non possono essere sopportate rivali con cui dividere il letto e l'amore del marito, così anche nella governo del *regnum* non può essere ammessa la presenza di un *socium*. Il potere isola e impedisce partecipazione e condivisione. Un compagno nella reggenza dello scettro è solo un nemico da eliminare per poter esercitare la piena e suprema autorità che l'avidità del re rivendica solo per se stesso.

Ciononostante, una concubina è dovuta al re, condottiero dei Greci e vincitore, e una sposa deve saper accettare anche i capricci di un marito regale, specie quando si può concedere quello stesso perdono di cui si ha bisogno.

> ***AE***. *Ita est? pacisci mutuam veniam licet?*
> *ignota tibi sunt iura regnorum aut nova?*
> *nobis maligni iudices, aequi sibi,*
> *id esse regni maximum pignus putant,*
> *si quidquid aliis non licet solis licet.*
>
> **EG**. È così? Si può forse pattuire uno scambievole perdono? Ti sono ignote o nuove le leggi del regno? Con noi sono giudici malvagi, giusti con loro stessi, questo reputano sia il più grande pegno del potere: che qualsiasi cosa non è lecita agli altri sia lecita a loro soltanto.
>
> (*Ag*., 268-272)

Egisto delinea un codice comportale del *rex* che si svolge sul piano dell'ingiustizia e del capriccio personale: i potenti sono *maligni iudices* col popolo (*Ag*. 270), *aequi* soltanto nel valutare e giustificare se stessi. Il criterio di giudizio del re, pertanto, è diseguale e viziato dall'individualità preminente del sovrano, il quale non è in grado di attendere al compito di garante dell'equità e giustizia, che insieme bilanciano l'ordine nel suo reame. L'unico *pignus regni* (cfr. *Ag*. 271) è il più totale arbitrio nella condotta da tenere, di modo che quanto sia vietato agli altri possa essere lecito al re soltanto. Ne emerge un ritratto del potere ancora una volta senza limiti e freni, ingiusto e malizioso, che contraddice il modello etico della sovranità, ribaltandolo.

Clitemnestra ribatte alle parole insidiose di Egisto affermando di non essere in pericolo: il suo delitto è segreto e sicuro, il re dei re non ne verrà mai a conoscenza.

---

[26] Nella contrapposizione con Clitemnestra Egisto mette in atto quei tratti femminili e fallaci ereditati dalla tradizione, come la *vox blandiqua* (*Ag*. 289) che la regina gli riconosce, sfruttando la forza argomentativa del *topos* riguardo alla connaturata malvagità dei re, e di Agamennone su tutti, assassino della figlia e ora anche reduce tirannico con una nuova concubina (cfr. MARCHESE R. R., *Figli benefattori, figli straordinari*, Palermo, 2005, pp. 168 e sgg.). I tratti imbelli di Egisto, che ne fanno per altro un uomo dall'astuzia femminea, sono confermati in *Od*. I 28-43; III, 180-200; 254-272; 301-312: "Dunque egli è un imbelle tentatore di donne altrui, allo scopo, peraltro raggiunto, di impadronirsi anche del regno che appartiene ad altri. Quest'uomo ἄναλκις ("imbelle") ha dato il meglio di sé come δολόμητις ("ingannatore"). È diventato padrone di un trono non suo conquistandolo con la seduzione, l'inganno e l'omicidio: tutti tratti che ne prefigurano e ne preannunciano la personalità tirannica." (cfr. *Ibidem*, p. 114). Quello che emerge dalla rappresentazione che Nestore, nell'Odissea, dà di Egisto è "il ritratto morale di un usurpatore" (*ibidem*), che si è impadronito dei simboli del potere e delle vie più agevoli ad esso: una sposa regina e un trono. Quindi la composizione cui dà vita Seneca ha due livelli di lettura riassumibili nella scena di un usurpatore dalle aspirazioni tiranniche che offre un ben preciso quadro della *superbia* dei tiranni medesimi.

CL. *Delicta novit nemo nisi fidus mea.*
AE. *Non intrat umquam regium limen fides.*

CL. Nessuno conosce i miei delitti, se non chi mi è fedele.
EG. La fedeltà non varca mai le soglie dei re.

(*Ag*., 284-285)

Nelle parole di Clitemnestra risuona stentorea una cieca fiducia nella *fides* stessa, inattuabile entro le mura di una reggia. Egisto lo sa bene, la *fides* non supera le soglie del potere; chi impugna lo scettro è solo e non può contare su nessun altro all'infuori di se stesso. La lealtà ha un prezzo: colui che offre la ricompensa più alta, la conquista, anche a discapito della fedeltà dovuta alla propria sovrana.

È sufficientemente esplicita la raffigurazione che emerge della sovranità di Agamennone, non quale essa è, ma quale Egisto la prospetta nella sua descrizione, che tende all'astrazione di alcuni tratti tipici dei reggenti. Viene fuori il ritratto non di un *rex*, ma di un *tyrannus*, capriccioso e feroce, il cui arbitrio è legge inoppugnabile.

Un paradigma di reggenza sfrenata simile a quelli esaminati non è sconosciuto all'epica di Virgilio, dove la dimensione del potere non sempre esula dalla contaminazione portata all'eccesso nella drammaturgica di Seneca. Oltre all'emblematico caso di Mezenzio, infatti, due sono gli *exempla* di tiranni smodati e cruenti dell'*Eneide*: Pigmalione e Polimestore.

Il primo è il fratello di Didone, regina dei Cartaginesi.

'huic coniunx Sychaeus erat, ditissimus auri
Phoenicum, et magno miserae dilectus amore,
cui pater intactam dederat primisque iugarat
ominibus. sed regna Tyri germanus habebat
Pygmalion, scelere ante alios immanior omnis.'

"Di costei era consorte Sicheo, ricchissimo d'oro fra i Punici e caro alla sventurata in virtù di un grande amore, al quale il padre l'aveva affidata illibata e l'aveva unita in prime nozze. Ma il regno di Tiro era nelle mani del fratello Pigmalione, più crudele nel delitto di chiunque altro."

(*Ae*. I, 343-347)

Il racconto della tragica vicenda di Didone inizia, in linea con una folta tradizione favolistica, con una situazione di ordine armonico corrispondente al felice matrimonio con Sicheo, cui Didone venne concessa *intacta* (*Ae*. I 345) dal padre. L'illibatezza e la castità di Didone stridono fortemente con l'immane scelleratezza del fratello, il cui ruolo diventa quello di antagonista e perturbatore.

Pigmalione, infatti, appare in scena già bardato del potere su Tiro, eppure non pago di esso. Il suo personaggio individua un tratto di eccellenza nello *scelus*, che lo rende *immanior ante alios omnis* (cfr. *Ae*. I 347).

'quos inter medium venit furor. ille Sychaeum
impius ante aras atque auri caecus amore
clam ferro incautum superat, securus amorum
germanae; factumque diu celavit et aegram
multa malus simulans vana spe lusit amantem.'

"Tra di essi s'intromise il furore. Quell'empio, davanti alle are e accecato dalla bramosia d'oro, di nascosto sopraffà l'incauto Sicheo col ferro, noncurante dei sentimenti della sorella; a lungo celò il misfatto e quel malvagio, molto simulando, ingannò con vane speranze l'innamorata afflitta."

(*Ae*. I, 348-352)

Tra il *germanus* di Didone e il suo *coniunx* sorge il *furor* senza ulteriore spiegazione, tuttavia l'attribuzione a Pigmalione di un *auri caecus amore* (*Ae*. I 349) addita l'*avaritia* come movente del delitto impietoso (cfr. *avarus* riferito a Pigmalione, *Ae*. I 363). Alla ricchezza di Sicheo (*ditissimus auri*, *Ae*. I 343) fa di contro l'avidità del tiranno Pigmalione, all'appagamento del primo, ricco d'oro e nondimeno d'amore per la diletta sposa, la mancanza del secondo (affiorante dal desiderio che *amor* esprime, *Ae*. I 349), che genera in lui una *caecitas* tralignante nel *furor* e nell'empio delitto.[27]

Pertanto, per mezzo della figura negativa del fratello di Didone, Virgilio dipinge l'effigie del sovrano come *exemplum* degenere di un potere gestito nella cupidigia e nell'empietà. Pigmalione, pur nel possesso dei *regna*, non è mai definito *rex*, ma *tyrannus* (*Ae*. I 361), cosicché viene all'istante etichettato come alterazione del ruolo positivo del regnante. Al suo governo non ci si riferisce mai come ad un atto di reggimento dell'ordine, che sarebbe veicolato ad esempio dal verbo *regere*, ampiamente adoperato per tutti i sovrani divini o mortali presenti nel poema.

L'empietà dello *scelus* è inoltre aggravata dalla sua esecuzione dinanzi alle are e dalla negazione della sepoltura al morto (cfr. *Ae*. I 349; I 353), per cui Pigmalione si mostra *impius*, noncurante degli dèi e scevro di ogni pietà. L'uccisione del *coniunx* della sorella è compiuta col *ferrum* (*Ae*. I 350), lo strumento specifico dei riti sacrificali, la cui presenza tinge il delitto dei macabri toni di una mattanza.

Al sacrilegio dell'assassinio, compiuto segretamente (cfr. *clam*, *Ae*. I 350), seguono l'occultamento (*factumque diu celavit*, *Ae*. I 351), la simulazione (*multa malus simulans*, *Ae*. I 352) e l'inganno (*aegram* /*…vana spe lusit amantem*, *Ae*. I 351-352). Il campo semantico del mascheramento definisce così un ulteriore carattere del tiranno virgiliano, quello relativo alla *fraus* e alla menzogna.

Il secondo modello di tirannide avida e sanguinaria è Polimestore. La presentazione di questi, infatti, è preceduta dal monito rivolto ad Enea di fuggire le *terrae crudeles* in cui è approdato e la *avaritia* (cfr. *fuge,* duplicato al v. III 44; cfr. *litus avarum*, *ibidem*) che in esse si cela, aperta allusione alla cupidigia omicida di Polimestore.

> *Hunc Polydorum auri quondam cum pondere magno*
> *infelix Priamus furtim mandarat alendum*
> *Threicio regi, cum iam diffideret armis*
> *Dardaniae cingique urbem obsidione videret.*
> *ille, ut opes fractae Teucrum et fortuna recessit,*
> *res Agamemnonias victriciaque arma secutus*
> *fas omne abrumpit: Polydorum obtruncat, et auro*
> *vi potitur. quid non mortalia pectora cogis,*
> *auri sacra fames!*
>
> Questo Polidoro un tempo, con grande peso di oro, lo sventurato Priamo, di nascosto, aveva mandato al re Trace perché lo allevasse, quando ormai disperava delle armi Dardanie e vedeva la città cinta d'assedio; quello, non appena furono spezzate le forze dei Teucri e la fortuna arretrò, seguendo le sorti di Agamennone e le armi vincitrici, infranse ogni norma divina: sgozza Polidoro e si impossessa dell'oro con la forza; a che cosa non spinge i cuori mortali la maledetta fame di oro!
>
> (*Ae.* III, 49-57)

Ad introdurre indirettamente il re Trace è Polidoro, il figlio minore di Priamo che questi mandò presso Polimestore, marito di sua figlia Ilione, per salvarlo dalla disfatta troiana

---

[27] L'*avaritia* di Pigmalione è in linea con lo schema, approntato da LANZA D., *Il tiranno e il suo pubblico*, Torino 1977, pp. 53 e sgg., della tipica condotta del tiranno: precipitazione, mancanza di controllo di sé, ira e avidità di guadagno, per lo più turpe guadagno, sono sue specifiche caratteristiche.

e da morte certa; ma i piani del re di Ilio non raggiunsero buon esito e Polimestore, accecato dall'oro che Priamo aveva consegnato al figlio, uccise Polidoro per mera avidità. La vicenda è raccontata nel prologo dell'*Ecuba* di Euripide, affidato al fantasma del più giovane dei figli di Priamo (cfr. Eur., *Hec*.,1-58). Per bramosia dell'oro (cfr. χρυσοῦ χάριν, Eur., *Hec*., 25) Polimestore, secondo il racconto di Euripide, uccide Polidoro quando la guerra di Troia inizia a volgere a favore dei Greci, e abbandona il suo cadavere in mare privandolo della degna sepoltura (ἄκλαυτος ἄταφος, Eur., *Hec*., 30).[28]

Solo in seguito alla presentazione di Polidoro Virgilio prende a narrarne l'infelice storia, qui riportata. *Infelix* (*Ae*. III 50) fu Priamo, che ripose la sua fiducia nel *rex Threicius* (*Ae*. III 51), in un ospite abietto e traditore; egli inviò il figlio minore greve di un opprimente fardello (cfr. *auri cum pondere magno*, *Ae*. III 49), il peso dell'oro che alletta i cuori avidi. È l'avidità che porta Polimestore a violare ogni legge conforme all'ordine, in special modo quella di osservanza del vincolo d'ospitalità e di parentela (cfr. *fas omne abrumpere*, *Ae*. III 55): il re Trace fa strazio del corpo di Polidoro e con la forza si impossessa della sua ricchezza.[29]

Il racconto del misfatto si chiude con un'indignata esclamazione di sgomento contro la *auri sacra fames* (*Ae*. III 57), la maledetta fame d'oro che costituisce lo stimolo al delitto, fulcro della contaminazione di animi scossi da iniqua debolezza. Ovidio, nelle sue *Metamorfosi*, commenta così il gesto imprudente di Priamo, che agì senza dubbio per allontanare il figlio dai pericoli della guerra, ma ugualmente lo gettò tra le braccia della morte (Ov. *Met*. XIII 433-434):

> *consilium sapiens, sceleris nisi praemia magnas*
> *adiecisset opes, animi irritamen avari.*
>
> Saggia decisione, se non avesse aggiunto, come ricompensa del delitto, grandi ricchezze, incitamento d'un animo avido.

La *avaritia* si rivela pertanto una marca identitaria del potere tirannico che Polimestore e Pigmalione raffigurano, ma costoro si delineano come personaggi appena abbozzati rispetto al modello tirannico di Mezenzio, nella costruzione del quale Virgilio tiene conto non tanto dell'avidità e della fame di oro, quanto dell'empietà e della ferocia.

II.1.3 *Il Re Contaminatore*

Una peculiare tipologia di contaminazione, secondo la quale la corruzione si muove dalla figura del regnante al suo reame e al suo popolo - e non dal potere, come fulcro contaminatore, al regnante - è parimenti presente nella composizione tragica senecana e riguarda la figura di Edipo. Tuttavia è l'attrazione del potere e l'inserimento nella sua dimensione contagiosa e mortifera che conduce Edipo alla condizione di re contaminato e contaminatore, distruttiva calamità per Tebe e la sua gente.

Tutte le azioni che Edipo ha compiuto nel suo cammino si inseriscono generalmente entro dei "canali positivi", ovvero delle motivazioni, categorie o istituzioni condivise e ordinate che nel momento in cui vengono imboccate dal personaggio, mutano repentinamente di segno come al tocco d'un contagio malsano. Questi aspetti sono esaminati come in una

---

[28] Nella versione che del mito offre Igino (*fabula* CIX) Polimestore uccide per errore il suo stesso figlio, e non Polidoro. Cfr. Hygin, *Fable*, texte établi et traduit par J.-Y. BORIAUD, Paris, 1997, pp. 85-86.

[29] Ha un sapore di tragica ironia l'etimo del nome del giovane figlio di Priamo: Πολύδωρος, dal ricco dono, che fu la sua rovina. Un confronto tra questo etimo e quello del nome di Polimestore è in CORTE F. della, *Il Polidoro euripideo*, "Dioniso" XXXVI, 1962, p. 7: "I due nomi paiono ricalcati sullo stesso schema: se Polidoro porta con sé « molti doni », Polimestore è l'uomo dai « molti consigli»"

visione retrospettiva dall'Edipo delle *Phoenissae*, che incede sulla scena accompagnato dalla figlia Antigone.

In primo luogo l'uccisione della Sfinge e la soluzione dell'enigma dovrebbero significare la liberazione di Tebe dall'oppressione di un *monstrum* mortale e ingannevole, tuttavia Edipo si trasforma in nuovo mostro da debellare, assoggettando quella terra che credeva di liberare e riversando su di essa una nuova condanna esiziale e nuovi intricati enigmi.

La prova da superare e l'antagonista mostruoso da sconfiggere per ottenere il regno, "funzioni" tipiche di molti intrecci mitici e fiabeschi, disattendono il normale esito positivo delle gesta dell' "eroe", il quale ottiene sì il potere e la regina in sposa dopo aver ucciso il mostro di turno e salvato la città,[30] ciononostante la sua vittoria non è assoluta, l'esito è fallace quanto la Sfinge contro cui ci si è scontrati: l' "eroe" si trasforma in maledizione per la sua terra e per se stesso, rovina foriera di morte e degno sostituto del mostro sconfitto.

> *saeva Thebarum lues*
> *luctifica caecis verba committens modis*
> *quid simile posuit, quid tam inextricabile?*
> *avi gener patrisque rivalis sui,*
> *frater suorum liberum et fratrum parens;*
> *uno avia partu liberos peperit viro,*
> *sibi et nepotes. monstra quis tanta explicet?*
> *ego ipse, victae spolia qui Sphingis tuli,*
> *haerebo fati tardus interpres mei.*
>
> La crudele peste di Tebe, che consegnava parole luttuose a ritmi ciechi, che cosa pose di simile, che cosa di tanto inestricabile? Genero del nonno e rivale del padre, fratello dei suoi figli e genitore dei fratelli; con un solo parto la nonna diede alla luce figli al marito e a se stessa nipoti. Chi potrebbe districare tanto grandi nefandezze? Io stesso, che ho portato le spoglie della Sfinge sconfitta, rimarrò tardivo interprete della mia sorte.
>
> (*Phoen.*, 131-139)

Al binomio Edipo-Sfinge si aggiunge un terzo elemento analogico: la *saeva lues* (*Phoen*. 131), che apporta, ai tratti del potere che Edipo rappresenta e dell'inganno che la Sfinge incarna, quelli pervasivi del contagio maligno. La *lues* affidava ad oscuri e ciechi significanti (*caeci modi*, *Phoen*. 132) l'espressione di *verba luctifica* (*Phoen*. 132), ovvero forieri di *luctus*. Sicché l'oscurità (*obscura verba*, *Phoen*. 123) e la morte che impregnano i *verba* di Edipo e della *lues saeva* vengono sigillate da uno stretto legame biunivoco di somiglianza.

Dopo il sovvertimento formale dello schema mitico e favolistico delle "fatiche dell'eroe", le due successive istituzioni che Edipo sconvolge e ribalta introducendosi in esse sono le nozze e il potere. È da quest'ultimo che l'azione contaminatrice di Edipo trae origine e forza. Il potere, infatti, è la garanzia e il controllo di un ordine costituito e di una armonia tra le parti sancita da norme etiche e sociali, da prescrizioni religiose e da leggi naturali. Il re è il responsabile di questo equilibrio all'interno della comunità che governa, alla quale cerca di assicurare la prosperità e la salute. Ma non appena Edipo si pone all'interno dell'istituzione che il *regnum* rappresenta, ecco che il garante dell'ordine si fa portatore del *chaos*, foriero del

---

[30] Sulla rielaborazione senecana dello schema favolistico e mitico dell'eroe osserva BETTINI M., *cit*., 1983 p. 151: "(...) è molto indicativo che in una intelaiatura narrativa del tipo: «un eroe deve superare una *prova* per ottenere il regno e la sposa regale», divenga (allorché l'eroe si configuri come futuro *incestuoso*) «un eroe deve risolvere un *indovinello* per ottenere il regno e la sposa». In altre parole lo studioso ravvisa lo scarto dai modelli della tradizione eroica nella presenza di un indovinello da sciogliere, più che in quella della Sfinge da uccidere; questo elemento di novità ha una sua funzione quasi semantica, giacché ci parla in qualche modo della natura enigmatica e contraddittoria di Edipo stesso, legata all'incesto non meno che all'enigma.

contagio e della pestilenza, elemento di squilibrio e di disordine naturale. Il *regnum* non fa altro che amplificare la contaminazione che Edipo porta con sé e, in un circolo vizioso, la alimenta e ne provoca nuove origini. Il potere regale si configura come una trappola in cui Edipo incappa già al suo funesto incontro con Laio, che è *genitor*, ma anche *rex*. L'uccisione di Laio, pertanto, intreccia questi due ruoli e dà il via alla tessitura della pena da pagare in contraccambio: una paternità e un potere contaminati e irrimediabilmente intaccati.[31]

Il sovrano, infatti, in qualità di reggente e garante dell'ordine, intesse un legame indissolubile col suo popolo e con la sua terra, pertanto l'empietà che colpisce l'uno o l'altra finisce per riversarsi su di esso caricandolo della responsabilità che lo scettro comporta. Viceversa, il sovrano contaminato coinvolge nel suo destino funesto la gente sulla quale governa, divenendo pertanto il fulcro di una corruzione esiziale, che nel caso di Tebe si esplicita attraverso lo scoppiare della pestilenza. A tal proposito, ideologicamente rilevante è l'associazione spontanea tra la sciagura della peste e il fardello del potere espressa nel prologo dello *Oedipus*:

> *Quisquamne regno gaudet? o fallax bonum,*
> *quantum malorum fronte quam blanda tegis!*
>
> Chi dunque può godere del trono? Bene ingannevole, quanti mali nascondi sotto un aspetto tanto carezzevole!
>
> (*Oed*., 6-7)

Alla contaminazione del territorio e del popolo sul quale si esercita il potere non può seguire un pieno godimento del *regnum*. Edipo, in particolare, piange non solo l'inganno del potere, ma anche la colpa del suo triste destino.

> *sperare poteras sceleribus tantis dari*
> *regnum salubre? fecimus caelum nocens.*
>
> Si sarebbe potuto sperare che a delitti tanto grandi venisse concesso un regno salubre? Io ho reso funesto il cielo.
>
> (*Oed*., 35-36)

Edipo riconosce se stesso come *Phoebi reus* (*Oed*. 34): l'imputazione di una colpa che il re di Tebe ritiene di non aver commesso sembra tuttavia essere sufficiente alla condanna della sua città e del suo popolo, vincolati al destino del loro signore. Ad un sovrano macchiato dallo *scelus* imminente corrisponde necessariamente un regno insalubre, giacché il contagio si propaga dal re contaminatore, risparmiato dalla *lues* e dunque unico incolume, alla sua sventurata terra che ripropone il caos di cui Edipo è l'emblema.

> *obtexit arces caelitum ac summas domos*
> *inferna facies. denegat fructum Ceres*
> *adulta, et altis flava cum spicis tremat,*
> *arente culmo sterilis emoritur seges.*
> *Nec ulla pars immunis exitio vacat,*
> *sed omnis aetas pariter et sexus ruit,*
> *iuvenesque senibus iungit et gnatis patres*
> *funesta pestis, una fax thalamos cremat,*
> *fletuque acerbo funera et questu carent.*
>
> La rocca, la reggia celeste degli dèi è coperta da un aspetto infernale. Pur giunta a maturazione, con le spighe bionde che ondeggiano, la messe nega i suoi frutti, inaridisce

[31] BARBERIS G., *cit*., 1992, p. 165 pone in esame anche i modelli dello *Oedipus* di Seneca, in particolare l'*Edipo Re* di Sofocle, dove il problema della contaminazione è affrontato una sola volta, in relazione al tema della "colpa dei padri": "Nell'Edipo re soltanto una volta il protagonista definisce se stesso impuro, perché nato da genitori impuri (vv. 1360-1361)."

e muore sul grembo secco. Non c'è parte che sia immune dalla strage, tutte le età e i sessi precipitano allo stesso modo: la peste riunisce giovani e vecchi, padri e figli, lo stesso rogo brucia i due sposi e ai funerali vien meno il pianto, il lutto acerbo.

(*Oed*., 48-56)

I segni visivi e naturali della *lues* riguardano anche l'ottenebramento delle regioni celesti, ricoperte d'una *infera facies* (*Oed*. 49) che preannunzia l'inversione tragica degli orrori infernali sulla terra prostrata dalla peste e dalla contaminazione.

Ciascuno partecipa alla dimensione dello *exitium* (*Oed*. 52) senza distinzione. Il comune destino di morte mescola fra loro le generazioni e i ruoli sessuali in un caotico magma di cui la *funesta pestis* (*Oed*. 55) si fa artefice, congiungendo i giovani ai vecchi, i padri ai figli, e preannunciando così l'incestuosa unione che verrà disvelata soltanto alla fine del dramma e che rende Edipo personaggio fulcro degli opposti, luogo del mescolamento del sangue e della confusione parentale.[32]

Il *funus* e il *luctus* imperversano per l'intera Tebe, lo spazio dei morti non è più scisso da quello dei vivi, e il *pudor* viene meno nell'animo dei disperati che rubano il fuoco per roghi sempre nuovi. La *distinctio* è perduta: non sono più *tumuli discreti* (*Oed*. 66) a raccogliere le ossa dei defunti che vengono ammassate senza ordine. L'unico immune al contagio della dimensione esiziale sembra rimanere Edipo, che in realtà ne è il responsabile.

Adfusus aris supplices tendo manus
matura poscens fata, praecurram ut prior
patriam ruentem neve post omnis cadam
fiamque regni funus extremum mei.
o saeva nimium numina, o fatum grave!
negatur uni nempe in hoc populo mihi
mors tam parata? Sperne letali manu
contacta regna, linque lacrimas, funera,
tabifica caeli vitia quae tecum invehis
infaustus hospes, profuge iamdudum ocius –
vel ad parentes.

Inginocchiato agli altari, tendo le mani supplici per chiedere una morte ormai matura, che io possa precedere la rovina della mia patria: non voglio cadere dopo tutti gli altri ed essere l'ultimo morto del mio regno! Dèi troppo crudeli, destino gravoso! Solo a me di tutto il popolo si nega una morte così pronta? Lascia dunque il regno contagiato dalla tua mano fatale, lascia i lutti, i funerali, l'aria infetta che porti con te, fuggi più presto che puoi, fosse anche dai tuoi genitori.

(*Oed*., 71-81)

Edipo si reca supplice presso gli altari, proprio lui che è immondo e corroso da una colpa indicibile. Prega gli dèi sollevando quelle mani (cfr. *tendo manus*, *Oed*. 71) con cui ha già causato la morte di Laio (*infanda timeo: ne mea genitor manu / perimatur*, *Oed*. 15-16) e li implora affinché gli concedano di non morire per ultimo, ma, condannato all'anfibolia, non sa di essere già il *regni funus extremum* (*Oed*. 74) in quanto causa ultima della pestilenza e del crollo rovinoso del *regnum*. Ciononostante, avverte la colpa di cui ancora non conosce il senso, riconosce la sua *manus* come *letalis* (*Oed*. 77) e dunque in grado di contagiare la città (cfr. *contacta regna*, *Oed*. 78), sulla quale regna come *infaustus hospes*, personificazione dei

[32] Il tema dell'ambiguo, presente in Sofocle, ma ancor più marcato in Seneca è sottolineato in MOTTO A. L., CLARK J. R., Violenta fata. *The tenor of Seneca's* Oedipus, "CB" L, 1973-1974, p. 84: come Edipo è insieme figlio e padre in modo innaturale, così la peste unisce nella morte i figli ai padri in modo empio. In maniera implicita MOTTO e CLARK segnalano l'affinità di Edipo e della *lues*, che infatti assumono nel dramma senecano, unitamente alla Sfinge, un ruolo congiunto e insolubile.

vitia tabifica che ha già la sensazione di recare con sé alla stregua di un'ombra nefanda (cfr. *tabifica caeli vitia quae tecum invehis*, *Oed*. 79).

In quanto sovrano di Tebe, la contaminazione di cui è imbevuto si diffonde da lui sotto forma di una peste virulenta e lo tramuta in artefice della contaminazione. Quest'ultima passa attraverso il canale privilegiato che il *regnum* costituisce come legame indissolubile tra il *rex* che lo esercita e il suo popolo.

Soggetti dell'azione del morire che la peste comporta, azione evidenziata da *occidere,* sono la *Cadmi proles generosa* (*Oed*. 110) e la *urbs tota* (*Oed*. 111) che circoscrivono in tal modo l'ambito di pertinenza del *rex*: il luogo fisico e la comunità umana per la quale il sovrano rappresenta l'ordine e l'equilibrio.

> *omnia nostrum sensere malum*.
>
> Tutte le cose avvertono il nostro male.
>
> (*Oed*., 159)

La *pestis* di cui Edipo è l'inconsapevole untore è talmente pervasiva da non risparmiare nulla proprio perché la contaminazione del re equivale alla *turbatio* di un ordine universale con il cui crollo l'intera comunità si disgrega rovinosamente.
Il *rex* non garantisce più l'equilibrio naturale e civile, ma sancisce il rovesciamento dell'ordine e la sua contaminazione, contaminazione che il *regnum* amplifica e trasforma in *lues* collettiva.

Edipo diventa personaggio-*limen* del mescolamento, figura del doppio capace di tenere insieme e fondere, suo malgrado, gli opposti, di unirli caoticamente in sé in quanto re salvatore (poiché vittorioso sulla Sfinge) e re contaminatore, straniero e sovrano, sapiente e sommo ignorante, figlio e marito, garante dell'ordine e suo violatore.

La principale arma della rovina che egli abbatterà su Tebe viene svelata nelle *Phoenissae*:

> *nullum crimen hoc maius potest*
> *natura ferre. si quod etiamnum est tamen,*
> *qui facere possent dedimus. abieci necis*
> *pretium paternae sceptrum et hoc iterum manus*
> *armavit alias; optime regni mei*
> *fatum ipse novi: nemo sine sacro feret*
> *illud cruore.*
>
> La natura non può sopportare un delitto maggiore di questo. Se tuttavia ve ne è uno ulteriore, gli ho affidato chi possa portarlo a termine. Ho gettato lo scettro, il prezzo dell'assassinio di mio padre, e con esso ho armato altre mani. Io stesso conosco perfettamente il destino del mio regno: nessuno lo otterrà senza versare sangue maledetto.
>
> (*Phoen.*, 272-278)

Lo strumento della contaminazione da cui Edipo è contagiato e di cui è foriero è finalmente denunciato in maniera esplicita: lo *sceptrum* (*Phoen*. 275). Esso è il simbolo dell'empio contagio e l'arma dei *crimina* contro natura che attanagliano nella loro morsa esiziale la casa di Laio e la città di Tebe.

Se è verso la morte che Edipo ha condotto il suo regno, nei rigurgitanti meandri di Dite, è con il *letum* di quello stesso anfratto infernale che l'ordine violato lo contraccambia, impregnando di morte e contaminazione nefasta il potere, che prima rifulgeva della sua salvifica prestazione.

Lo scettro diventa simbolicamente propagatore di *salus* o di *lues* in rapporto alla condizione "ontologica" di chi lo regge, ma nei drammi di Seneca questo assioma non ha valore assoluto. Per Edipo, come per gli altri personaggi delle sue tragedie, il *regnum* si fa

trappola di contaminazione e nel contempo vittima di quello stesso contagio che trasmette al popolo tebano.

Se la spada con cui trapassò il corpo di Laio non può essere recuperata, allora basterà l'arma per eccellenza della stirpe di Edipo, quello scettro insanguinato che nuove destre della sua stirpe brandiranno (cfr. *manus* / *armavit alias*, *Phoen*. 275-276) come lama infallibile.

Un aspetto ineluttabilmente connesso alla sovranità contaminatrice che Edipo esperisce e alla calamità che egli ha arrecato alla sua gente è la *aegritudo*, che si carica di forti valenze ideologiche e giunge ad assumere una funzione precipua come indice della specifica regalità del personaggio. La definizione della *condicio* di chi è *aeger* è inserita alla fine di un lungo pezzo teatrale descrittivo della pestilenza, che rilancia però un nuovo concetto di *aegritudo*.

> *Quisnam ille propero regiam gressu petit?*
> *adestne clarus sanguine ac factis Creo*
> *an aeger animus falsa pro veris videt?*
>
> Chi è mai che si dirige a palazzo con passo spedito? Forse è Creonte, illustre per sangue e per gesta, oppure l'animo malato vede il falso al posto del vero?
>
> (*Oed*., 202-204)

Il coro individua uno dei possibili sintomi di chi è *aeger* nell'incapacità di distinguere tra gli opposti per eccellenza: il vero e il falso.[33] Tale abilità di discernimento è assegnata alla vista, il cui "organo" di azione viene identificato con l'*animus*; quest'ultimo, più che un organo vero e proprio, indica la disposizione razionale dell'uomo, il suo principio pensante.

La mente di colui che è affetto da *aegritudo*, che è dunque malato come malati sono i cittadini di Tebe, rischia di *falsa pro veris videre* (cfr. *Oed*. 204), ma l'unico personaggio che inequivocabilmente si muove nell'ambiguità, diventata il suo tratto pertinente, che scambia il vero con la menzogna, che è vittima di un mascheramento intricato e insolubile è proprio Edipo. L'unico incolume alla peste è in realtà il più infetto di tutti; l'unico che crede di invocare vanamente la morte, ne è il portatore e *alter ego*. Il suo *animus* è già *aeger* anche senza mostrarne i segni fisici, e così Edipo si presenta come personaggio di mezzo, a metà fra la salute fisica e la *aegritudo* della ragione.

I versi appena citati servono anche da didascalia atta a introdurre la figura di Creonte. Questi, benché riluttante, deve rispondere alle esortazioni di Edipo, che lo interroga con insistenza sull'apparizione dell'ombra di Laio.

> ***CR.*** *Nescisse cupies nosse quae nimium expetis.*
> ***OE.*** *Iners malorum remedium ignorantia est.*
> *itane et salutis publicae indicium obrues?*
>
> **CR.** Poi desidererai non aver mai saputo quello che adesso con troppa insistenza mi chiedi.
> **ED.** L'ignoranza non è un buon rimedio dei mali: vuoi nasconderci le tracce del bene pubblico?
>
> (*Oed*., 514-516)

L'*ignorantia* è *iners* perché non assicura un efficace *remedium malorum* (*Oed*. 515), perciò la strada che Edipo sceglie è quella della conoscenza del *salutis publicae indicium* (*Oed*. 516), che Creonte sembra voler mantenere celato col suo caparbio silenzio. Il re di Tebe, tuttavia, sa bene che la rivelazione delle ombre di Dite coincide con lo smascheramento

[33] La peste è una *aegritudo* connotata dalla confusione e dal mescolamento, ma anche l'inabilità a distinguere tra opposti è un malanno caotico della ragione: "Effetto della malattia è appunto quello di confondere, di identificare quello che altrimenti dovrebbe restare diviso." (Cfr. BETTINI M., *cit*., 1983, p. 148)

dell'enigma e, dunque, con la distinzione del vero dal falso che gli era preclusa da una sorta di "infermità intellettiva". La parola procurerà conoscenza, la conoscenza ripristinerà una distanza conoscitiva tra reale e apparente risolvendone il mescolamento e garantendo la *salus publica*. Ma differente è il sillogismo che Creonte propone:

> ***CR.*** *Ubi turpis est medicina, sanari piget.*
>
> **CR.** Ci si può anche rifiutare di guarire, se la medicina è disonorevole.
>
> (*Oed*., 517)

La guarigione è incresciosa perché increscioso è il messaggio di rivelazione di cui Creonte si è reso a tutti gli effetti infelice nunzio. La *medicina* che tutta Tebe attende per poter essere risanata è *turpis* e, dinanzi ad un'infamante guarigione che la parola sembra promettere, Creonte preferisce il silenzio. Ciononostante, la *libertas tacendi* (cfr. *Oed*. 523) gli viene negata e la sua stessa vita viene minacciata dalla brama di conoscenza di Edipo, che si accinge ad apprendere gli *arcana sacri* (*Oed*. 522) attraverso i quali sperimenterà un orrore tremendo e una *aegritudo* estrema: essa coincide con l'accecamento, con il quale negherà ogni possibilità di visione conoscitiva e condurrà all'apice l'incapacità di discernere gli opposti.

> *maximum Thebis scelus*
> *maternus amor est. patria, non ira deum,*
> *sed scelere raperis: non gravi flatu tibi*
> *luctificus Auster nec parum pluvio aethere*
> *satiata tellus halitu sicco nocet,*
> *sed rex cruentus, pretia qui saevae necis*
> *sceptra et nefandos occupat thalamos patris.*
>
> [...] a Tebe il delitto più grande è l'amore materno. Patria mia, non è l'ira degli dèi, è il delitto che ti distrugge. Non ti nuoce l'Austro con il suo soffio pesante, non, con le sue esalazioni aride, la terra a cui è stata negata la pioggia, ma un re sanguinario che per compenso dell'orrida strage compiuta occupa lo scettro e il letto nefando del padre.
>
> (*Oed*., 629-635)

Laio individua nello *scelus*, e non nella *ira deum* (*Oed*. 630), la causa della rovina che colpisce Tebe. Pertanto scagiona gli dèi: non sono loro i responsabili della peste che corrode la città, ma lo è il loro rappresentante sul piano umano, il reggitore dell'ordine all'interno della comunità: il *rex cruentus* (*Oed*. 634).[34]

Le mani del sovrano sono insanguinate e la loro contaminazione corrompe l'intera comunità.

> *'Proinde pulsum finibus regem ocius*
> *agite exulem; quodcumque funesto gradu*
> *solum relinquet, vere florifero virens*
> *reparabit herbas; spiritus puros dabit*
> *vitalis aura, veniet et silvis decor;*
> *Letum Luesque, Mors Labor Tabes Dolor,*
> *comitatus illo dignus, excedent simul;*
> *et ipse rapidis gressibus sedes volet*
> *effugere nostras, sed graves pedibus moras*
> *addam et tenebo: reptet incertus viae,*
> *baculo senili triste praetemptans iter:*
> *eripite terras, auferam caelum pater.'*

---

[34] La scelta che Seneca opera di porre l'ombra di Laio come "portavoce della colpa di Edipo" sembra non priva di significato a BARBERIS G., *cit*., 1992, p. 162, la quale, in relazione al motivo del *rex cruentus* evidenziato dalle parole di Laio, sottolinea come quel tema stia a cuore al personaggio, sebbene questi, "prima di essere un re ucciso da un re, è un padre ucciso e frodato del talamo da parte del figlio" (*Ibidem*, p. 172).

> "Cacciatelo subito in esilio, il re; mano a mano che col suo passo funesto avrà lasciato la terra, essa rifiorirà di primavera e riavrà il suo verde; l'aria viva darà soffi purissimi, i boschi riavranno il loro splendore. La Morte, la Peste, la Rovina, la Pena, il Contagio, il Dolore andranno via assieme a lui, una compagnia che si merita; lui stesso vorrà fuggire il più rapidamente possibile dalle nostre case, ma ai suoi passi io metterò ostacoli e lo tratterrò: striscerà incerto della strada, tastando il suo triste cammino con un bastone da vecchio. Toglietegli voi la terra; io, suo padre, gli vieterò il cielo."
>
> (*Oed*., 647-658)

Tebe può liberarsi della *lues* che la opprime e consuma solo esiliandone l'iniquo corruttore e dunque cooperando alla *ultio* dell'ombra evocata.

Il rimedio prescritto da Laio è quindi l'esilio del φαρμακός, con la cui espulsione dal suolo patrio la terra si risanerà, finalmente affrancata dal suo re contaminatore. Egli condurrà via con sé il suo corteggio di spettri e malanni infernali, degno seguito di un funesto signore.

L'azione dell'ombra di Laio è sì volta alla contaminazione e alla distruzione, ma solo contro quell'empio assassino incestuoso che vanta lo scettro di Tebe. Viceversa, nei riguardi del suo vecchio *regnum*, Laio si mostra ancora difensore e salvatore, promettendo la guarigione e la *salus* che il re vivente non è in grado di garantire, ma che anzi allontana col suo nefando contagio.

Il modulo del rovesciamento si rivela anche su questo piano, poiché la *salus* giunge inattesa dagli Inferi, che prevedono il rifiorire della natura e il ritorno della purezza. È dalle case della Morte che giunge la speranza di una rinascita.

La contaminazione di cui Edipo è portatore supera per virulenza anche quella dell'Ade e delle sue creature. Laio spinge il mondo infero a scagliarsi contro il figlio colpevole, e ad Edipo non rimane che sprofondare con la sua *pestis* funesta in quel regno di Dite cui sente ormai di appartenere (cfr. *Oed*. 868-870).

> ***OE.*** *seaculi crimen vagor*
> *odium deorum, iuris exitium sacri,*
> *qua luce primum spiritus hausi rudes*
> *iam morte dignus.*
>
> **ED.** Ecco che vago, infamia della mia generazione, abominio degli dèi, distruzione del sacro diritto, meritevole di morte già il giorno che respirai la prima volta.
>
> (*Oed*., 875-888)

Questi è Edipo: *crimen* della generazione disprezzato e inviso agli dèi, *exitium* per il sacro diritto di cui era garante, degno solo della morte (cfr. *morte dignus*, *Oed*. 888), che come un'ombra lo segue e lo inghiotte.

Una disperata invocazione chiude il dramma di Edipo, ma essa è solo un ultimo sfogo prima del ritorno alle *fallentes viae* dell'esilio (cfr. *Oed*. 1047-1053), *condicio* esistenziale del re contaminatore, il quale può liberare il *regnum* dalla *lues* e riconsegnarlo alla *salus* solo abbandonandolo.

> *mortifera mecum vitia terrarum extraho.*
>
> [...] i miasmi mortali di questa terra li porto via con me.
>
> (*Oed*., 1058)

La fine dello *Oedipus* e l'inizio delle *Phoenissae* sono inevitabilmente legati dalla scelta del protagonista di dirigersi verso la morte, ultimo percorso naturale del suo cammino mitico. Poiché il movimento di sovversione delle categorie e dei paradigmi etici da lui esperiti è stato diffusamente verificato e confermato nella sua ripetitività, Edipo, al fine di evitare un nuovo rovesciamento nefasto e una nuova colpa, individua nel rovesciamento stesso lo strumento attraverso cui uscire da questo labirintico meccanismo di empietà e inversione. In

altre parole, se ogni canale positivo si è ribaltato nel suo aspetto negativo e sovvertito, ciò che rimane da fare è scegliere sin da subito il contrario di ciò che ci si prefigge o che si desidera. Secondo questa nuova regola, quale sarà la salvezza per Edipo? Ovviamente la negazione della salvezza. Quale sarà la vita? Ovviamente la morte. Ma Edipo appartiene già alla *Mors*, egli è diventato suo ministro nel momento in cui ha ucciso suo padre e ha impugnato il suo scettro, scagliando su Tebe la sua contaminazione e lasciando che la *lues* di cui era imbrattato dilagasse per la città mietendo vittime su vittime.

Questo non fa altro che aggiungere alla fisionomia del re contaminatore un nuovo mosaico suscettibile di diventare spia formale oltre che tratto identitario: il rovesciamento.

In tutte le composizioni drammaturgiche del mito di Edipo, compresa quella senecana, la pestilenza riveste il ruolo di monito della colpa che grava su Tebe, sebbene nel dramma latino questo elemento strutturale divenga in modo esplicito marca identitaria dell'incapacità del personaggio di cogliere i segni, come l'analisi del tema della *aegritudo* ha evidenziato.

Il rivolgimento naturale verificatosi con la peste su Tebe e la rovina del popolo Tebano è spiegabile in virtù della colpa che Edipo porta su di sé: un *crimen* contro natura, un atto delittuoso che infrange i limiti naturali e sconvolge quell'ordine armonioso delle parti del cosmo, che il re dovrebbe sorreggere e custodire. Chi è *rex* è anche garante di vita, di *salus* e di ordine, ma Edipo prima di essere sovrano recava già in sé il germe di una contaminazione esiziale sotto il cui segno venne al mondo; così l'assunzione del *regnum* viene ribaltata in *funus* e disordine per la comunità da preservare, mentre la vita da garantire si trasfigura in morte pestilenziale e funesta: Tebe ha un re, ma un re contaminatore.

Nell'universo drammaturgico senecano Edipo non è l'unica figura di re contaminato e corruttore, per quanto ne raffiguri il solo *exemplum* completo e polisemico: tra i molti personaggi furenti e sventurati emerge quello di una sovrana segnata dalla sconfitta e dalla caduta: Ecuba.

La maternità di Ecuba fa intrecciare una relazione privilegiata tra questo personaggio e i suoi figli "straordinari" sul piano della visione (Cassandra) o della colpa (Paride); tale relazione si dimostra paritetica a quella instaurata tra la regina e il suo regno decaduto. Sovranità e maternità rendono l'infelice Troiana cui è affidato il prologo una figura centrale, poiché a più livelli legata alla rovina della città, alla sua predizione e al suo definitivo crollo: Ecuba è la madre sia del distruttore di Ilio, Paride, che di colei che ne aveva predetto la caduta, Cassandra, quindi il fuoco che brucia la rocca di Pergamo è suo (*meus ignis iste est*, *Troad*. 40) poiché lei lo ha partorito.

La tragicità della contraddittoria figura di Ecuba risiede proprio nella molteplicità di ruoli e legami che essa intrattiene come regina e madre: da sovrana avrebbe dovuto reggere e difendere il suo regno, eppure ne partorì la causa di morte; da madre generò il suo eroico difensore, Ettore, ma anche il suo funesto distruttore, Paride. Morte e disfatta di guerra gravano sulla sua figura tragica, ormai inerme, padrona solo del lamento e del pianto.

La personale vicenda mitica della sovrana di Ilio non le concede pienamente il titolo di "regina della contaminazione", ma individua le cause del rovinoso crollo del regno in una donna reggente, indiretta artefice della distruzione della sua città.

Se nelle tragedie di Seneca, pertanto, i *reges* si incontrano e scontrano con la *contaminatio* su molteplici livelli drammaturgici, nell'*Eneide* di Virgilio si è osservato come la sfera della contaminazione, a qualsiasi livello essa si manifesti, sia distinta da quella del potere salvifico del fondatore. Ciò non toglie che la corruzione, nella forma della *lues*, trovi un suo cantuccio narrativo all'interno del poema, anche se come elemento sovversivo da evitare e dal quale purificarsi.

Frainteso il responso dell'Apollo di Andro, i marinai Troiani dirigono le navi verso Creta e, raggiunta l'isola, si affrettano a fondare la nuova agognata città:

> *Iamque fere sicco subductae litore puppes,*
> *conubiis arvisque novis operata iuventus,*
> *iura domosque dabam, subito cum tabida membris*
> *corrupro caeli tractu miserandaque venit*
> *arboribusque satisque lues et letifer annus.*
> *linquebant dulcis animas aut aegra trahebant*
> *corpora; tum sterilis exurere Sirius agros,*
> *arebant herbae et victum seges aegra negabat.*
>
> Ormai le navi erano state del tutto condotte in secco sulla spiaggia, la gioventù era intenta alle nozze e ai nuovi campi, io davo leggi e assegnavo case, quando all'improvviso, corrotto un tratto di cielo, logorante alle membra e deplorevole per gli alberi e le piantagioni giunse una peste e una mortifera stagione. Faceva esalare le dolci anime o trascinava i corpi in malattia; allora Sirio disseccava gli sterili campi, l'erba inaridiva e la messe infetta negava il nutrimento.
>
> (*Ae.* III, 135-142)

Una pestilenza mortifera (cfr. *lues et letifer annus*, *Ae*. III 139) assale i Troiani, corrompe l'aria (cfr. *corrupto caeli tractu*, *Ae*. III 138), fa inaridire le messi e nega ogni prodotto della terra (cfr. *arebant herbae et victum seges aegra negabat*, *Ae*. III 142) contagiando gli uomini del suo morbo esiziale che li logora e consuma (*tabida membris*, *Ae*. III 137). Enea sa bene che la fondazione alla quale è chiamato non può mescolarsi con la corruzione della malattia e della pestilenza, e dunque comprende il senso di quel monito: Creta non è la sede per lui prescelta. Lungi dalla figura del re contaminatore, che Seneca rielaborerà sovvertendo il modello positivo e pio del potere, Enea è un sovrano protetto dal fato e attento a stornare da sé, dalla terra che cerca e dal suo popolo ogni tipo di corruzione. La *lues* ammonisce l'eroe e lo mette in guardia sul fallo della sua scelta come un nero, funesto presagio che a gran voce lo incita a riprendere il viaggio.

II.2 *Il* regnum *fra contaminazione e purificazione*

L'esame di quelle figure che, per l'autorità regale di cui sono investite, si inseriscono nella dimensione del potere ha evidenziato come il loro specifico statuto le conducesse inevitabilmente ad un rapporto con la contaminazione, sia esso di immersione infera che di allontanamento e purificazione per la salvaguardia del popolo e del regno.

Nell'*Eneide*, infatti, la relazione tra potere e potente si delinea in modo da segnalare con maggiore attenzione come il custode del regno, purificando o contaminando se stesso, possa trasmettere la corruzione o la purezza acquisita alla sua gente e alla sua missione tramite la cassa di risonanza del potere stesso. Enea, però, si pone generalmente in una condizione di distanza dalla corruzione mostrando forte consapevolezza del suo ruolo di sovrano ed eroe fondatore. Pertanto, di ogni terra in cui i Troiani approdano nella ricerca della sede prescritta dal fato va sondata l'*innocentia*, perché nessuna macchia deturpi la fondazione della nuova Ilio.

Esemplificativo, dunque, l'arrivo nella terra *Mavortia* dei Traci,[35] dove Enea si accinge ad ergere le mura del primo *error*, ingraziandosi gli dèi con sacrifici propiziatori:

> *sacra Dionaeae matri divisque ferebam*
> *auspicibus coeptorum operum, superoque nitentem*
> *caelicorum regi mactabam in litore taurum.*

[35] Così chiamata poiché secondo il mito il dio della guerra vi nacque.

Offrivo sacrifici alla madre Dione e agli dèi auspici delle opere intraprese, e immolo sulla spiaggia uno splendido toro al supero re dei celesti.

(*Ae.* III, 19-21)

Il figlio di Anchise si appresta ad eseguire i *sacra* come espressione di gratitudine nei confronti degli dèi forieri degli auspici favorevoli, in modo tale da ripristinare un equilibrio con l'atto di compensazione del sacrificio. Ma la sua devozione è innanzitutto rivolta ad una divinità madre, Dione, che, secondo una tradizione testimoniata da un isolato passo dell'*Iliade*, era colei che diede a Zeus Afrodite come figlia.

Nell'unico episodio dell'*Iliade* in cui Dione compare (*Il.* V 370 e sgg.), Afrodite è stata appena ferita da Diomede dopo aver tentato di recare in salvo l'amato figlio Enea. Così, dalla divina mano di lei fluisce lo ἰχώρ, il siero immortale che scorre negli dèi beati in vece del sangue.[36]

Ferita e umiliata, la dea si rifugia nel grembo di Dione, la madre, che le ingiunge di sopportare il tormento e la conforta elencando numerosi esempi di dèi che a causa degli uomini patirono sofferenza e dolore. In seguito al lungo catalogo mitologico di divinità ferite da mano mortale, Dione guarisce la figlia solo dopo aver sedato l'acredine del suo cuore.

ʽΗ ῥα, καὶ ἀμφοτέρῃσιν ἀπ' ἰχῶ χειρὸς ὀμόργνυ·
ἄλθετο χείρ, ὀδύναι δὲ κατηπιόωντο βαρεῖαι.

Disse dunque così, e con entrambe le mani tergeva quella di lei dall'icore: guarì la mano, e i profondi dolori si lenirono.

(*Il.* V, 416-417)

Quindi Enea sceglie di rivolgere il rito sacrificale ad una madre capace di esortare alla sopportazione e alla resistenza (cfr. τέτλαθι; ἀνάσχεο, *Il.* V 382, con il sinonimico significato di "sopporta, tollera"), di scrollare dai figli il tormento e infine di risanare le piaghe, tutte qualità di cui ora più che mai i Teucri hanno bisogno.

La riconosciuta maternità di Dione non è priva di conseguenze sul piano della narrazione epica, come, nel libro XII, l'intervento guaritore di Venere in favore del figlio attesta. Nell'*epos* virgiliano, infatti, come in gran parte della mitologia classica, l'atto taumaturgico è proprio delle divinità olimpiche, che possono farne dono ai mortali avvolgendoli d'un'aura sacrale.

Quando Enea viene ferito in battaglia da una freccia conficcatasi in profondità, nonostante l'eroe comandi che il dardo gli sia rozzamente estirpato affinché possa tornare sul campo, i compagni, preoccupati, chiamano Iapige, il guaritore.

iamque aderat Phoebo ante alios dilectus Iapyx
Iasides, acri quondam cui captus amore
ipse suas artis, sua munera, laetus Apollo
augurium citharamque dabat celerisque sagittas.
ille, ut depositi proferret fata parentis,
scire potestates herbarum usumque medendi
maluit et mutas agitare inglorius artis.

E già si presentava Iapige, figlio di Iaside, amato da Febo sopra ogni altro, al quale un tempo Apollo propizio, preso d'amore, offriva le sue arti, i suoi doni, la divinazione, la cetra e le frecce veloci. Quello, per rinviare la morte del padre moribondo, preferì conoscere i poteri delle erbe e la pratica medica, e senza gloria esercitava le mute arti.

(*Ae.* XII, 391-397)

---

[36] L'assenza del sangue nelle vene dei beati (cfr. ἀναίμονες, *Il.* V 342) spiega e certifica la loro immortalità, come il loro rifiuto di mangiare pane e di bere vino, che sono abitudini pertinenti alla condizione di mortalità.

La presentazione del figlio di Iaso s'incentra sulle origini divine delle sue arti mediche. Apollo stesso, in preda all'amore, gli offrì di padroneggiare una delle arti nelle quali era signore: la musica, la divinazione o l'arco. Questi erano i *munera*[37] fra i quali Febo gli offriva di scegliere. Ed è proprio sulla scelta (*maluit*, *Ae*. XII 397) che il poeta si sofferma nel suo racconto: Iapige, mosso dalla *pietas* filiale, rinuncia ai doni più gloriosi e munifici in favore della conoscenza medica, capace di soccorrere il padre in fin di vita. La capacità taumaturgica, dunque, deriva al personaggio in ragione della sua moralità, che lo induce a valutare come preferibile le *potestates herbarum* e l'*usus medendi* (cfr. *Ae*. XII 396) invece della cetra o dell'abilità con l'arco, di grande lustro per il riconoscimento sociale dinanzi alla comunità. Apollo propone a Iapige alcune tipologie di conoscenza (cfr. *scire*, *Ae*. XII 396), ma solo quella medica è una *potestas* volta al risanamento e alla salvezza silenziosa e senza fama (cfr. *mutas agitare inglorius artes*, *Ae*. XII 397). Essa viene definita muta in opposizione alla musica che la cetra simboleggia e in riferimento alla sua irrilevanza sul piano sociale: la medicina non procura gloria e fama al guaritore come invece farebbero la poesia, i trionfi di guerra o l'arte divinatoria. Tuttavia, quella operata da Iapige è la scelta più pia, poiché implica la dimenticanza di sé in favore della *salus* paterna e dimostra la *virtus* del guaritore. Questi riceve un potere diverso eppure parallelo a quello del sovrano, poiché legato ad una condotta virtuosa e favorita dagli dèi, volta alla salvezza e al risanamento.

Lo Iaside si accosta ad Enea per medicarlo, ma la ferita è più profonda del previsto e il medico si trova in gravi difficoltà. L'arte di guarigione dell'uomo, sebbene di origine divina, non è sufficiente per medicare Enea. Occorre l'intervento di una divinità.

> *Hic Venus indigno nati concussa dolore*
> *dictamnum genetrix Cretaea carpit ab Ida,*
> *puberibus caulem foliis et flore comantem*
> *purpureo; non illa feris incognita capris*
> *gramina, cum tergo volucres haesere sagittae.*
> *hoc Venus obscuro faciem circumdata nimbo*
> *detulit, hoc fusum labris splendentibus amnem*
> *inficit occulte medicans, spargitque salubris*
> *ambrosiae sucos et odoriferam panaceam.*
>
> Qui la madre Venere, scossa dall'indegno dolore del figlio, raccoglie il dittamo dell'Ida di Creta, il gambo dalle foglie lanuginose e chiomato di fiore purpureo; non è ignota, quell'erba, alle capre selvagge, quando frecce alate si conficcano nel dorso: Venere lo portò giù, cinta nell'aspetto da un oscuro nembo. Con questo mescola dell'acqua di fiume versata in una tinozza splendente, rendendola medicamentosa di nascosto, e vi sparge il nettare di salubre ambrosia e odorosa panacea.
>
> (*Ae.* XII, 411-419)

Venere, contrita per l'immeritato dolore che il figlio ha da patire, raccoglie sul monte cretese dell'Ida del dittamo, una pianta medicamentosa, che immerge in una bacinella d'acqua ricavandone una panacea e rivelando capacità guaritrici insolite per la dea dell'amore, benché figlia di Dione, già accostata al risanamento.

L'ignaro medico adopera l'infuso della dea per curare la ferita di suo figlio, e subito questa pare risanarsi e vomitare fuori il dardo lacerante. Stupefatto, Iapige sprona i compagni a consegnare senza indugi le armi al loro condottiero.

> *'non haec humanis opibus, non arte magistra*
> *proveniunt, neque te, Aenea, mea dextera servat:*

---

[37] Il sostantivo *munus* reca in sé il significato di "scambio" proprio della radice, per cui il *munus* è un dono che si riceve in pagamento di un beneficio o di un servizio o per farne richiesta: Festo lo definisce *donum quod officii causa datur*. Cfr. BENVENISTE É., *cit*., vol. 1, p. 71. Qui, con il *munus* della medicina, Apollo lega a sé Iapige obbligandolo ad un rapporto di obbedienza e fedeltà.

maior agit deus atque opera ad maiora remittit.'

"Queste cose non provengono dalle opere umane, non dall'arte maestra, né tu, Enea, sei salvato dalla mia destra: un dio più grande agisce e ti rimanda a maggiori opere."

(*Ae.* XII, 427-429)

Il guaritore non ha dubbi: il prodigioso risanamento della ferita di Enea è opera di una divinità, giacché nessun mortale avrebbe potuto operare un simile portento (cfr. *non haec humanis opibus* / *proveniunt*, *Ae*. XII 427-428). Il re, quindi, viene guarito dal nume più potente di un dio, non di Apollo guaritore, ma di Venere, sua madre, che lo preserva e custodisce affinché questi possa compiere il suo destino e garantire sicurezza e salute al suo popolo.

Quando ancora si trovava nella terra di Tracia, Enea già onorava per mezzo del rituale sacro i genitori della madre divina e, attraverso di loro, la sua stessa nobile genia; infatti, oltre a Dione, l'eroe non dimentica di ringraziare e assicurarsi propizio anche il *superus rex caelicolum* (cfr. *Ae*. III 20-21), Giove, protettore della sovranità di cui Enea sente di essere investito.

Il potere, però, non è l'unico elemento della possibile contaminazione di un popolo e della sua patria, come mostra di sapere Ilioneo alla corte di Latino. Egli afferma dinanzi al sire italico che il Lazio è la terra che i Troiani cercano, l'unica terra finora offertasi loro *innocua*, ovvero immune da contaminazione. Da quella sua caratteristica e dall'auspicio del fato, manifestatosi nel disvelamento della profezia di Anchise, i Teucri la riconoscono senza più esitazioni. Ora, però, spetta a Latino rispondere alla supplica dei profughi, che lo rassicurano sulla loro integrità di costumi promettendo di non essere *regno indecores* (*Ae*. VII 231). Così dicendo, Ilioneo si mostra consapevole delle preoccupazioni precipue di un sovrano al momento di accogliere una nuova stirpe nel proprio territorio. La presenza di un nuovo popolo pronto a stabilirsi in modo duraturo in terra straniera implica una nuova configurazione dello stesso *regnum* e delle sue sorti, nella misura in cui il decoro o il disonore (o meglio la purezza o la contaminazione) della gente che abita una regione influisce sul destino di quella stessa terra.

All'interno del poema, questa lettura della *contaminatio* è un caso isolato rispetto alla consueta identificazione del rapporto privilegiato fra l'eletto fondatore, dal quale promanano purezza o eventuale corruzione, e il suo popolo. Consapevole della relazione imprescindibile fra *rex* e *regnum*, Seneca caricherà di segno fortemente negativo la valenza neutra di quest'ultimo, affinché sia chiaro il suo pensiero intorno alla natura del potere: esso è di per se stesso naturalmente contaminato e contaminatore. In questo modo le funzioni si scambiano: il sovrano diventa canale, ma un canale esclusivamente esiziale, mentre il *regnum* si fa propulsore della corruzione che da esso si diffonde.

Il personaggio di Giocasta, nelle *Phoenissae,* esprime la consapevolezza della funzione contaminatrice del potere, peggiorativa del vizio vigente e del *furor* che lo precede.

tam ferus durum geris
saevumque in iras pectus? et nondum imperas.
quid sceptra facient? pone vesanos, precor,
animi tumores teque pietati refer.

Tu, tanto feroce, conduci l'animo spietato e crudele all'ira? E ancora non hai il potere. Che cosa potrà fare lo scettro su di te? Riponi l'insana collera che gonfia il tuo animo, ti prego, ritorna ad un atteggiamento rispettoso.

(*Phoen.*, 582-585)

Ai tratti dell'uomo preda del *furor* e del *victor* nemico della sua stessa patria, si aggiungono per Polinice quelli della *feritas* (cfr. *ferus*, *Phoen*. 582) e dell'ira insana (cfr. *irae*,

Phoen. 583; *vesani / animi tumores*, *Phoen*. 584-585). Egli viene dipinto nell'esplosione di passioni distruttive che lo rendono selvaggio e feroce, del tutto estraneo ai valori di moderazione e pietà ai quali la madre lo richiama. La considerazione finale ci permette di cogliere un dato essenziale nella codificazione del modello del potere senecano: *et nondum imperas. / quid sceptra facient?* (*Phoen*. 583-584). Sebbene Polinice non sia ancora al timone del *regnum*, tuttavia Giocasta osserva quanto la sola bramosia del potere lo avvicini alla tipica contaminazione passionale che solo gli *sceptra* infondono. Se questi è sin d'ora avviluppato nella morsa di furore e accecamento, che cosa mai diverrà quando e se la sua mano dovesse stringere lo scettro di Tebe, ambìto premio della guerra fratricida?[38] Giocasta mostra di conoscere la pericolosa forza distruttiva degli *sceptra*, e così con queste parole conforta amaramente Polinice, che ne sembra escluso:

> ***IOC.*** *infaustas age*
> *dimitte pugnas, libera patriam metu,*
> *luctu parentes.* ***POL.*** *Sceleris et fraudis suae*
> *poenas nefandus frater ut nullas ferat?*
> ***IOC.*** *Ne metue. poenas et quidem solvet graves:*
> *regnabit. est haec poena.*
>
> **GIO.** Avanti, abbandona le funeste battaglie, libera la patria della paura e i genitori dal lutto.
> **POL.** Di modo che il mio scellerato fratello non subisca nessuna punizione per la sua criminosa frode?
> **GIO.** Non temere. Sconterà una punizione e anche onerosa. Avrà il potere. È questa la sua pena.
>
> (*Phoen.*, 641-646)

In maniera inequivocabile la regina dà al *regnum* il valore di una *gravis poena* da scontare per espiare lo *scelus* e la *fraus* (cfr. *Phoen*. 643) che gravano su Eteocle. Nessuno, infatti, da Cadmo ad Edipo, ha eluso la terribile maledizione che sembra incombere sul trono di Tebe, ma che in realtà, per Seneca, minaccia ogni sovrano.

Il *furor*, l'*ira*, l'*insania*, l'animo belligerante, l'annullamento di qualsiasi legame di devozione con la patria e con i consanguinei sono caratteristiche strettamente legate alla detenzione del potere. Antigone, infatti, non partecipa della negatività della sua casa sul piano etico, perché non partecipa del regno né è coinvolta nella lotta per il potere. La "maledizione" della sua stirpe è tràdita dalla paternità malata che la linea maschile eredita in unione alla contaminazione del *regnum*,[39] quello stesso *regnum* che ha condotto al *nefas* Edipo e la sua (non a caso) regina e madre Giocasta. Quest'ultima, che sa di non poter strappare dal figlio il *furor regni*, gli consiglia tuttavia di indirizzare i suoi progetti di conquista verso altri reami, dai quali non sia stato nutrito e di cui non rappresenti l'erede. I *regna* ch'egli reclama, infatti, sono *scelere maculata* (*Phoen*. 620) e non possono che trasmettere la loro contaminazione a colui che li assumerà sotto il suo controllo.

---

[38] In relazione alla natura del potere come elemento irradiante contaminazione, CAJANI G., *Solitudine e logorio del potere: note su un* topos *della tragedia senecana*, "QCTC" 6-7, 1988-1989, p. 179 si sofferma sui versi citati (*Phoen*. 562 e sgg.) e li commenta sostenendo infine che "dall'angosciosa domanda di Giocasta a Polinice non emerge solo la simbiosi tra crudeltà e potere assoluto, ma anche il potere inquinante di questo, che alimenta a sua volta più efferata crudeltà."

[39] Il nucleo delle *Phoenissae*, come noto, è il *nefas* familiare, che rende anomala l'isolata *pietas* di Antigone, come se "la tragica eredità dell'empietà si trasmettesse alla sola discendenza maschile" (cfr. BORGO A., Pietas *familiare e* nefas *originario. Terminologia dei rapporti parentali nelle* Fenicie *di Seneca*, "Vichiana" XVII, 1988, pp. 280-281): "Il *nefas* originario, dunque, pur comune a tutta la famiglia, finisce con il trasmettersi ai soli discendenti maschi, quelli ai quali toccano il potere e la lotta conseguente per ottenerlo." (cfr. *Ibidem*, p. 283)

Nell'*Agamemnon* la problematica del potere come trappola di corruzione viene trattata in prima istanza attraverso la rappresentazione della sua ambientazione precipua: la *domus regia*.

> *Hoc est vetustum Pelopiae limen domus;*
> *hinc auspicari regium capiti decus*
> *mos est Pelasgis, hoc sedent alti toro*
> *quibus superba sceptra gestantur manu,*
> *locus hic habendae curiae – hic epulis locus.*
>
> Questa è la vetusta soglia della casa di Pelope; qui è usanza, per i Pelasgi, trarre gli auspici per la corona dei re; su questo seggio siedono alti coloro che reggono lo scettro con mano superba. Qui si tengono le adunanze, questo è il luogo dei banchetti.
>
> (*Ag*., 7-11)

Il passo non è finalizzato esclusivamente alla presentazione del luogo in cui è ambientata la vicenda, giacché vengono fugacemente evocati anche alcuni momenti centrali della storia di questa famiglia. Innanzitutto la casa è quella di Pelope (*Ag*. 7), vittima del primo episodio cannibalico ordito dalla stirpe a danno non di comuni mortali, bensì degli dèi olimpici; nella *domus Pelopiae* a quelle stesse divinità si chiedono responsi per la corona dei re (*Ag*. 8) che troneggiano *alti* (*Ag*. 9) reggendo gli scettri *superba manu* (*Ag*. 10).[40] L'atteggiamento di tracotanza del potere vigente in questa casa, che la descrizione di Tieste segnala, non si addice al modello comportamentale di *pietas* dovuta agli dèi persino da parte dei re, e nell'unico momento in cui la dimensione religiosa e cultuale viene ricordata, essa ruota pur sempre intorno al *regnum* (*Ag*. 8-9). Infine la sala del banchetto viene citata, in posizione enfatica (*hic epulis locus*, *Ag*. 11), come luogo evocatore delle empie mense che hanno reso Tieste divoratore delle sue viscere e sepolcro della sua stessa prole.

Non solo la *domus Pelopia*, ma tutte le *arces* sono oppresse da *scelera alterna* (cfr. *Ag*. 77) e da *impia arma* (cfr. *Ag*. 78-79), ottenebrate dalla colpa e dall'empietà che su di loro gravano come iscritte nella natura stessa della sovranità.

> *Quas non arces scelus alternum*
> *dedit in praeceps? impia quas non*
> *arma fatigant? iura pudorque*
> *et coniugii sacrata fides*
> *fugiunt aulas; sequitur tristis*
> *sanguinolenta Bellona manu*
> *quaeque superbos urit Erinys,*
> *nimias semper comitata domos,*
> *quas in planum quaelibet hora*
> *tulit ex alto.*
>
> Quali rocche il vicendevole delitto non condusse alla rovina? Quali non sono fiaccate dalle empie armi? Il diritto, il pudore, l'inviolabile fedeltà delle nozze fuggono le corti, tengono loro dietro la funesta Bellona dalla mano insanguinata e l'Erinni che brucia i superbi, accompagnando sempre case smodate, che in qualsiasi ora dall'alto rade al suolo.
>
> (*Ag*., 77-86)

Dalle *aulae* fuggono come scacciati via i pilastri del *mos maiorum* Romano: *iura*, *pudor*, *coniugii sacrata fides* (cfr. *Ag*. 79-80). Il diritto, il pudore e la fedeltà coniugale, che dovrebbero tenere a freno l'animo riottoso di Clitemnestra all'interno del dramma e di ogni altro appartenente alle casate dei re, sono espulsi dalle regge, che ospitano solo divinità dell'eccesso e della sfrenatezza: Bellona grondante sangue e le Erinni contaminatrici, che

---

[40] MARTINA A., *cit*., 1981, p. 140 mette in relazione la descrizione della *domus* con il modello virgiliano contenuto in *Ae*. VII, 170-176, senza perdere di vista il ruolo innovativo della rilettura senecana.

gettano fuoco sugli ardenti animi dei superbi. Guerra e vendetta albergano nelle dimore segnate dall'eccesso e dalla smodatezza (cfr. *nimiae domus*, *Ag*. 84), mentre il fuoco, attributo delle Erinni, brucia gli animi di quelli e li conduce per mano alla rovina delittuosa.

Allorquando nel seno della reggia si annidi la colpa e il vizio, il *regnum* lo enfatizza e accresce, secondo il proprio statuto naturale.

> ***NUT***. *Tuta est latetque culpa, si pateris, tua.*
> ***CL***. *Perlucet omne regiae vitium domus.*
>
> **NUT**. Se sai sopportare, la tua colpa rimani sicura e nascosta.
> **CL**. Di una dimora regale riluce ogni vizio.
>
> (*Ag*., 147-148)

Il consiglio della *nutrix*[41] a Clitemnestra è quello di mantenere nascosto il suo adulterio per salvare se stessa dall'ira del re, ma la regina sa bene che il *regnum* agisce come cassa di risonanza sul *vitium* che in esso alberga, sfavillando in modo nitido al punto da non poter essere nascosto (cfr. *Ag*. 148). Se invece nessuno *scelus* si abbarbica nell'animo umano, il regno lo susciterà speditamente, come Atreo afferma nel *Thyestes* in riferimento ai suoi stessi figli.

> ***SAT.*** *in patre facient quidquid in patruo doces:*
> *saepe in magistrum scelera redierunt sua.*
> ***AT.*** *Ut nemo doceat fraudis et sceleris vias,*
> *regnum docebit. ne mali fiant times?*
> *nascuntur.*
>
> **GUARDIA.** Contro il padre compieranno qualsiasi cosa insegni loro contro lo zio: spesso si ritorcono contro il maestro i suoi stessi delitti. **AT.** Ammettendo anche che nessuno insegni loro la via della frode e del delitto, gliela insegnerà il regno. Temi forse che diventino malvagi? Lo nascono.
>
> (*Th.*, 310-314)

Il potere riveste anche una funzione didascalica negativa (cfr. *Th*. 304-305), divenendo *exemplum* di delitto e inganno, capace di contaminare chiunque ne sia ingabbiato. Per tale motivo Tieste si fa portavoce di una morale di modestia e vita appartata, capace di rifiutare il *regnum* e anzi di elogiare uno stile di vita fondato sulla rinuncia del potere e sull'assenza della sua *contaminatio*.[42] La rovina del personaggio risiede nella sua incapacità di tener fede ai propositi enunciati al figlio Tantalo. La sua colpa, oltre all'onnicomprensiva azione contaminatrice che lo spinge a non lasciare nulla immune dal delitto (cfr. *quid enim reliquit crimine intactum*, *Th*. 221) trova le sue profonde radici nel desiderio di potere: infatti è nel tentativo di strappare dalle mani del fratello il *regnum* (cfr. *Th*. 222-223) che egli si macchia

[41] Per un'analisi di questa figura drammaturgica cfr. MARTINA A., *cit*., 1986-1987, pp. 113-129.

[42] ROSE A. R., *cit*., p. 127 constata come nella scena finale della tragedia Tieste esprima tre riflessioni sul potere: 1) la vera fonte di libertà risiede nell'accesso alla morte; 2) il potere non ha significato per chi non desidera nulla; 3) il vero regno è vivere senza un regno: "All three statements suggest that Thyestes equates freedom from the possession of power with the freedom to live without desire or fear in contentment and simplicity." Tuttavia, alla fine Tieste soccombe alla trappola di Atreo ritornando nel *regnum* che lo divorerà.

di furto e di frode. E in seguito, riammesso nel turbine del regno, Tieste si espone così alla vendetta di Atreo.[43]

Ma perfino al di fuori del cerchio contaminante del *regnum*, il *potens* mantiene le sue caratteristiche di ferocia e dismisura, proprie del suo *status* di sovrano. Lo attesta la testimonianza di un singolare Agamennone, quello delle *Troades*.

> *Troia nos tumidos facit*
> *nimium ac feroces? stamus hoc Danai loco,*
> *unde illa cecidit. fateor, aliquando impotens*
> *regno ac superbus altius memet tuli;*
> *sed fregit illos spiritus haec quae dare*
> *potuisset aliis causa, Fortunae favor.*
> *tu me superbum, Priame? tu timidum facis.*
>
> Troia ci rende troppo presuntuosi e feroci? Noi Danai ci ergiamo in quel luogo dal quale quella è caduta. Lo ammetto, qualche volta, sfrenato a causa del potere e superbo, ho portato me stesso troppo in alto; ma ha affievolito quella presunzione la causa che per altri avrebbe potuto suscitarla, il favore della Fortuna. Tu mi rendi superbo, Priamo? Mi rendi anche timoroso.
>
> (*Troad.*, 264-270)

Da un lato il codice di condotta etica che vorrebbe congiungere vittoria, pazienza e moderazione si sgretola contro il profilo reale dei *victores,* che rivelano *superbia* (cfr. *superbus*, *Troad*. 266, 269; *tumidus*, *Troad*. 263) ferocia (cfr. *feroces*, *Troad*. 264), e quella sfrenatezza derivante dal *regnum*,[44] confessata dallo stesso Atride in un'ossimorica espressione che già da sola descrive la natura del potere (cfr. *impotens regno*, *Troad*. 265-266): esso è un'illusione, che non dà forza e comando, ma toglie a chi lo detiene qualsiasi capacità di controllo e dominio su di sé. L'incapacità di dominarsi, di frenarsi ed avere potere e controllo su se stessi è la dote che, paradossalmente, il regno, per sua indole sovversiva, consegna al suo sovrano.

II.3 *Contaminazione e Taumaturgia in Tolkien*

II.3.1 *Il Re Taumaturgo*

I personaggi legati alla sovranità nel repertorio compositivo dei tre autori oggetto di studio mostrano tre diverse accezioni del potere, diversamente ma pur sempre legate alla corruzione o alla purificazione. Edipo, come ampiamente discusso, rappresenta la figura

---

[43] Sulla vendetta di Atreo e sul binomio che lega il potere e il male si esprime PADUANO G., *cit*., p. 289: Atreo cerca una giustificazione al suo disegno vendicatore e la "inventa" attraverso la "demonizzazione" di Tieste e dei suoi *scelera*: "(...) se infatti la demonizzazione di Tieste ha il ruolo di una giustificazione, dobbiamo tener presente che un potere e una malvagità infinita non cercano giustificazioni; l'hanno in se stessi: il potere si esercita non avendo altro scopo che se stesso e la 'Schadenfreude' consiste nel fare il male per il puro amore del male, non per rivalsa o tanto meno per difesa." Questa asserzione viene inserita dallo studioso all'interno di un discorso condivisibile sul rapporto tra potere e male, e sebbene il primo abbia un immediato corollario nel secondo per via della sua natura contaminatrice, non bisogna trascurare il ruolo del delitti commessi da Tieste per acquisire il potere. Quel precedente diventa causa prima della *climax* di cui PADUANO parla, una *climax* di volontà di potenza che nel *regnum* e in se stessa si alimenta.

[44] Sulla Fortuna che rende tronfi e superbi cfr. SOLIMANO G., *cit*., p. 151.

mitologica del re contaminatore; Enea incarna quella del re purificatore, e infine Aragorn, il sovrano per eccellenza dell'opera tolkieniana, è raffigurato quale re taumaturgo.[45]

La taumaturgia di Aragorn si esprime su due personaggi affetti da una contaminazione velenosa ed esiziale, legata al mondo d'ombra e alla morte.

Dopo essersi scontrati con il Capo degli Stregoni di Angmar e aver osato colpire il suo corpo d'ombra, Merry ed Éowyn cadono nell'oscurità, affetti dall'alito nero della sua contaminazione. Le braccia che hanno vibrato i fendenti contro il Nazgûl sono fredde e senza vita, come se la morte di cui quella creatura di Mordor era intrisa si fosse riversata nelle membra entrate in contatto con la sua essenza insalubre. I feriti vengono condotti alle Case di Guarigione, dimore dove trovare riparo e ristoro, ma il male che grava sulle loro deboli vite non è noto alla conoscenza medica di Gondor, benché quella si sia sviluppata in sapienza e abilità.[46] Una contagiosa tenebra è penetrata nei corpi dei guerrieri, condotta da un fetido vento proveniente dalla terra Nera e dai suoi servi, contro il quale a poco vale la medicina degli Uomini.

> Ma ora la loro arte e la loro scienza erano confuse e perplesse: vi erano infatti molti che soffrivano di un male insanabile, ed essi lo chiamavano l'Ombra Nera, perché proveniva dai Nazgûl. E coloro che ne erano colpiti piombavano lentamente in un delirio sempre più profondo per poi passare al silenzio, a un freddo micidiale, e infine alla morte.[47] (*IRdR*, p. 1032)

I Nazgûl hanno diffuso l'ombra della morte offuscando la vita degli Uomini coinvolti nella battaglia, risucchiandoli in una dimensione spettrale e in una fredda morte senza requie. Per questo contagio che proviene dalle tenebre di Mordor non esiste guarigione, se non nel miraggio di strofe ormai obliate, poco più che leggende di un passato al crepuscolo.

> Allora una vecchia, Ioreth, la più anziana delle donne che servivano in quella casa, guardando il bel viso di Faramir si mise a piangere, perché tutti lo amavano. Ed ella disse: «Ahimè, se dovesse morire! Se almeno Gondor avesse dei re come quelli che pare regnassero in passato! Perché le antiche saghe dicono: *Le mani del re sono mani di guaritore*. E in tal modo si poteva sempre riconoscere il vero re».[48] (*IRdR*, p. 1033)

---

[45] Uno dei temi narrativi più importanti de *Il Signore degli Anelli* risiede proprio nel percorso di Aragorn da ramingo a Re Guaritore, che viene affrontato in parallelismo con la figura epico-letteraria di Re Artù da MORGANTI A., *Un giorno un Re verrà...*, in Aa. Vv., *"Albero" di Tolkien. Come Il Signore degli Anelli ha segnato la cultura del nostro tempo*, *op*. *cit*., pp. 165 e sgg. Sul potere guaritore del re come tratto precipuo di Aragorn cfr. anche NOEL R. S., *op. cit.*, pp. 74 e sgg.
Non va inoltre trascurata l'eredita della mitologia nordica per la rappresentazione della figura sacra del Re, subordinata solo alla potenza degli dèi: "Secondo l'antica tradizione dei Germani, il re era una figura sacra, direttamente partecipe della natura divina e incarnante la fortuna della stirpe. Il suo compito coincideva con quello del sacerdote, al quale si chiedeva di mantenere attraverso la sua persona un contatto con le potenze celesti per garantire la prosperità e la vittoria. Al re era chiesto di concentrare le energie vegetative e vivificanti e di rifletterle sul popolo." (CHIESA ISNARDI G., *op. cit.*, p. 445)

[46] Tra le scienze sacre della tradizione nordica, certamente non oscura a Tolkien, un posto non irrilevante occupa la medicina. Essa è "l'arte di riconoscere e utilizzare gli elementi nei quali agisce la potenza vivificante e risanatrice del dio" (CHIESA ISNARDI G, *cit*., p. 292). In altre parole è la capacità di discernere in tutti gli elementi del mondo i due principi della vita: bene e male, e il loro equilibrio. Questa scienza è il corrispettivo umano del divino dono di guarigione proprio del re, che Aragorn possiede.

[47] *But now their art and knowledge were baffled; for there were many sick of a malady that would not be healed; and they called in the Black Shadow, for it came from the Nazgûl. And those who were stricken with it fell slowly into an ever deeper dream, and then passed to silence and a deadly cold, and so died.* (*TRotK*, p. 842)

[48] *Then an old wife, Ioreth, the eldest of the women who served in that house, looking on the fair face of Faramir, wept, for all the people loved him. And she said: 'Alas! if he should die. Would that there were kings in Gondor, as there were once upon a time, they say! For it is said in old lore:* The hands of the king are the hands of a healer. *And so the rightful king could ever be known.'* (*TRotK*, p. 842)

Un'anziana servitrice, memore delle saghe più antiche, rimpiange i re delle ere trascorse, la cui sovranità veniva confermata dalla loro capacità taumaturgica. Il re è un guaritore, in grado di risanare ferite profonde e di riportare alla salute colui che è corrotto da mali esiziali.[49] Il suo ritorno appare come un pallido sogno per gli abitanti delle Case, eppure Aragorn rimane l'unica speranza di salvezza per il suo popolo sventurato; egli è *Envinyatar*, il Rinnovatore[50] (cfr. *IRdR*, p. 1036; *TRotK*, p. 845), e il suo arrivo è cantato da strofe arcane di semplice sapienza.[51]

> *Quando qui soffierà l'alito nero*
> *E dell'ombra mortal verrà l'impero*
> *E svanirà la luce e il sereno,*
> *Allora athelas imploreremo!*
> *Vita ad ogni morente*
> *In mano al re sapiente!*[52]
>
> (*IRdR*, p. 1038)

La profezia del ritorno del re si basa sulle sue capacità risanatrici e sulla conoscenza della erbe medicamentose, in particolare di *athelas*, foglia di re, semplice e senza virtù in apparenza, ignorata dai dotti speziali di Gondor, eppure, nella mani del re guaritore, colma di potere medicinale, in grado di scacciare via le ombre e il veleno dei Nazgûl.[53] Così Aragorn si reca per primo da Faramir, anche lui contagiato dall'alito oscuro del Nemico, e su di lui opera il prodigio che salverà il Capitano dalle tenebre e dalla morte.

> «Mio sire, mi hai chiamato. Sono venuto. Cosa comanda il re?».
> «Non camminare più nelle ombre, svegliati!», disse Aragorn. «Sei molto stanco. Riposa adesso, e prendi del cibo, e sii pronto quando tornerò».

---

[49] Perché i sudditi riconoscano il ritorno del re, egli deve concedere loro un segno, quello delle sue capacità taumaturgiche. A tal proposito MORGANTI A., *Un giorno un Re verrà...*, in Aa. Vv., *"Albero" di Tolkien. Come Il Signore degli Anelli ha segnato la cultura del nostro tempo*, *op. cit.*, p. 174 pone in relazione ragionata questa funzione risanatrice del Re, presente ne *Il Signore degli Anelli*, con "la tradizione cristiana medievale e moderna", citando ad esempio la figura del Re di Francia come rappresentata fino al XVIII secolo, che si diceva avrebbe potuto guarire da malattie come la scrofola col solo tocco delle mani.

[50] Sul titolo di *Envinyatar* e sulla necessità di governo della propria interiorità per assumere su di sé l'alto compito del rinnovamento cui il Re è chiamato cfr. MORGANTI A., *ibidem*, p. 176.

[51] Le profezie appaiono anche come espressione della sapienza della gente semplice: i vecchi saggi di Gondor ripetono una filastrocca che infine si dimostrerà rivelatrice dell'identità del Re: "*Life for the dying / In the king's hand lying*" (cfr. NOEL R. S., *op. cit.*, p. 19).

[52] *When the black blows / and death's shadow grows /and all lights pass, / come athelas! come athelas! / Life to the dying / In the king's hand lying!* (*TRotK*, p. 847)

[53] Filologo non è solo il narratore de *Il Signore degli Anelli*, ma lo sono anche i personaggi, come dimostra l'episodio di Aragorn e dell'esperto di erbe cui il futuro re chiede l'erba medicamentosa della sua stirpe, *athelas*, che egli stesso traduce come "foglia di re": "Come una parola di cui si deve ricercare l'etimologia, Aragorn svela la sua natura riferendosi a una definizione dell'oggetto che sta usando, cioè erbe che guariscono nelle mani del re. La sua azione è il significato del nome. Ed è importante il fatto che egli non solo sappia farne uso, ma ne conosca ogni variante di lingua e significato." (cfr. MONDA A., SIMONELLI S., *op. cit.*, p. 97)
La disputa semantica tra Aragorn e l'esperto di erbe diviene strumento della prosecuzione della storia e del disvelamento del Re: "Povero esperto d'erbe. Il significato era lì davanti a lui. Aragorn infatti, il re sapiente, trarrà da quelle foglie un unguento lenitivo e, seguendo la tradizione degli antichi re guaritori inglesi, non solo salverà gli amici feriti dal principe dei cavalieri neri, ma paleserà anche la sua natura regale. Una filastrocca quindi si invera nella realtà. Il simbolo linguistico prende corpo e, anzi, Tolkien sembra dimostrare che solo chi sia stato in grado di preservare, con fede quasi «filologica», le antiche definizioni e di ricollegarsi ai significati storici a esse sottesi può dare un apporto reale alla costruzione del presente. Nullo è quello dell'esperto, prezioso quello delle donne che più che le foglie avevano conservato la tradizione." (cfr. *Ibidem*)

«Lo sarò, mio signore», disse Faramir. «Chi potrebbe rimanere ozioso, ora che il re è tornato?».[54] (*IRdR*, p. 1039)

La taumaturgia di Aragorn si configura come agnizione del ritorno del re, il quale si manifesta alla sua gente nel pieno potere salvifico della sua regalità.[55] Aragorn, che si era rivelato temibile a Sauron, con in pugno la spada della sua prima sconfitta, si mostra al suo popolo come risanatore, garante dell'equilibrio e portatore di nuova vita, una vita rinnovata come il regno ch'egli ricostruirà in virtù del titolo di Rinnovatore.[56]

E presto si sparse la voce che il re era davvero tornato fra loro, e che dopo la guerra portava la guarigione: la notizia corse per tutta la Città.[57] (*IRdR*, p. 1039)

Dopo aver curato Faramir, Aragorn offre il suo aiuto a Éowyn e a Merry, destandoli dall'ombra e conducendoli fuori dalla soglia degli Spettri. Il potere del re di Gondor annulla e dirada quello del re di Angmar e del suo Oscuro Padrone. Il re è davvero tornato, la città respira ancora e la speranza torna a risplendere.

[...] e quando egli ebbe infine pranzato, degli uomini si fecero avanti, pregandolo di sanare i loro parenti o amici la cui vita era messa in pericolo da ferite o malattie o che giacevano sotto l'Ombra Nera. Ed Aragorn si alzò e uscì e, mandati a chiamare i figli di Elrond, lavorò insieme con loro sino a notte inoltrata. E la voce si sparse nella Città: « Il re è davvero tornato».[58] (*IRdR,* p. 1045)

L'arte taumaturgica del re è una sua caratteristica ontologica, infatti, si riflette in Aragorn anche quando egli è ancora un ramingo esiliato, noto col nome di Grampasso*,* allorché Frodo viene pugnalato sulla cima di Colle Vento da una lama di Mordor, quella affondata dal Capo dei Nazgûl. È una ferita che lo segnerà per il resto del suo viaggio, fino a quando l'ultima nave salperà con lui dai Rifugi Oscuri.

«Che cosa cercavano i Cavalieri? »
«Tentavano di far penetrare nel tuo cuore un pugnale Morgul che rimane nella ferita. Se vi fossero riusciti, saresti diventato come loro, ma più debole e sottomesso alla loro autorità. Saresti diventato uno spettro al servizio dell'Oscuro Signore, ed egli ti avrebbe

---

[54] *'My lord, you called me. I come. What does the king command?'*
'Walk no more in the shadows, but awake! said Aragorn. 'You are weary. Rest a while, and take food, and be ready when I return.'
'I will, lord,' said Faramir. 'For who would lie idle when the king has returned?' (*TRotK*, p. 848)

[55] Come afferma correttamente MORGANTI A., *Un giorno un Re verrà...*, in Aa. Vv., *"Albero" di Tolkien. Come Il Signore degli Anelli ha segnato la cultura del nostro tempo*, *op*. *cit*., p. 165, la prima prova dell'eroe che aspira al regno o nel cui destino vi è il potere sovrano è quella del recupero della sua identità, che deve essere riconosciuta e provata alla comunità.

[56] Aragorn è sì un Re guaritore, ma che ripropone dei motivi ricorrenti della tradizione precedente: "Nel primo piano narrativo, l'osservante Tolkien non ha inventato quasi nulla, preferendo riproporre i *topoi* e le figure classiche degli antichi miti: Aragorn è l'antico re, taumaturgo, che torna per riconquistare il regno perduto, riaffermare il diritto, riportare la pace e la riconciliazione universale." (cfr. MONDA A., SIMONELLI S., *op. cit.*, p. 178)
MATHLOUTHI P., *L'idea di regalità sacra*, "Minas Tirith" 9, 2000, p. 31 individua sin dall'inizio la "funzione eminentemente regolatrice" di Aragorn, il cui avvento sul Trono di Gondor segna l'inizio di "una nuova Età dell'Oro", caratterizzata dalla rinascita, dalla prosperità e dall'armonia.

[57] *And soon the word had gone out from the House that the king was indeed come among them, and after war he brought healing; and the news ran through the City.* (*TRotK*, p. 848)

[58] [...] *and when at last he had supped, men came and prayed that he would heal their kinsmen or their friends whose lives were in peril through hurt or wounded, or who lay under the Black Shadow. And Aragorn arose and went out, and he sent for the sons of Elrond, and together they laboured far into the night. And word went through the City: 'The King is come again indeed.'* (*TRotK*, p. 853)

> torturato per aver ardito di tenere il suo Anello; ma il tormento più terribile sarebbe stata la privazione dell'Anello, ed il vederlo al suo dito. »[59] (*LCdA*, p. 284)

Frodo è stato braccato dai servitori di Sauron in quanto portatore dell'Anello del Potere, poiché essi mirano ad impadronirsi dell'Unico, alla cui malia sono legati per sempre. Per avvicinare e catturare il nuovo, odiato custode dell'Anello, i Nazgûl scelgono di operare secondo l'unica modalità a loro nota e possibile: la contaminazione e l'assorbimento.

I Cavalieri Neri sanno bene che esiste un solo modo per soggiogare qualcuno e sottometterlo definitivamente alla volontà del Signore di Barad-dûr, giacché loro stessi sono schiavi del suo volere: il dissolvimento nell'ombra diventa l'espediente per asservire Frodo e conquistare nuovamente l'agognato gioiello che questi reca con sé.[60] Tale processo di assorbimento nel mondo invisibile è il primo gradino verso la trasformazione in Spettro, in quel vuoto simulacro senza animo né sentimento, ma gonfio soltanto dell'ingorda bramosia di possedere l'Anello. Questo è fine e mezzo dell'azione dei Nazgûl, dal momento che viene adoperato quasi come una lente attraverso la quale trovare la preda e colpirla nell'oscurità. L'Anello isola Frodo, lo avvinghia nell'oscurità e lo scaglia tra le braccia di una Morte contro natura. Grazie a esso il Nemico lo vede e ne percepisce chiaramente la presenza, lo avvicina a sé per similitudine di statuto e, così facendo, può scagliarsi contro di lui con una forza malefica e contaminatrice, che Grampasso riconosce con riluttanza e teme nel suo cuore:

> «Ahimè», esclamò. «È stato questo maledetto pugnale a provocare la ferita. Pochi sono quelli il cui potere di guarigione può combattere armi sì malefiche. Ma farò ciò che posso».
> Si sedette per terra e posò l'elsa del pugnale sulle sue ginocchia, cantandole una lenta canzone in una lingua arcana. Poi la mise da parte e, voltatosi verso Frodo, gli disse in un tono di voce soave delle parole che nessuno capiva.[61] (*LCdA*, pp. 258-259)

Per scongiurare il pericolo della contaminazione, Grampasso si affida alle parole sconosciute di una canzone antica, che gli Hobbit non conoscono. Il canto, dunque, purifica, storna il contagio della morte e fa assopire i demoni del mondo ombroso per il potere di risanamento che la *lingua arcana* possiede.[62] Ma non è solo né tanto la canzone a ergersi quale strumento di guarigione del re taumaturgo che Aragorn incarna. Questi, non ancora rivelatosi nella sua identità di re e discendente di Elendil, dimostra tuttavia una conoscenza che comprende il potere della Guarigione e della Taumaturgia, dote tipica del sovrano

---

[59] *'What were the Riders trying to do?'*
'They tried to pierce your heart with a Morgul-knife which remains in the wound. If they had succeeded, you would have become like they are, only weaker and under their command. You would have become a wraith under the dominion of the Dark Lord; and he would have tormented you for trying to keep his Ring, if any greater torment were possible than being robbed of it and seeing it on his hand.' (*TFotR*, p. 216)

[60] SHIPPEY T., *op. cit.*, 2005, p. 214 segnala come il tema dell'ombra sia vissuto da Tolkien come espressione poetica del male. Una fonte importante di questa concezione del male sembra essere il poema anglosassone *Solomon and Saturn II* dove il pagano Saturno chiede a Salomone (reso cristiano) "quali cose inesistenti esistano", la risposta contiene la parola "ombre" (*besceadeδ*), pur essendo alquanto ambigua. "Le ombre sono assenza di luce e perciò non esistono in se stesse, ma sono comunque visibili e palpabili proprio come se esistessero: questa è esattamente la concezione tolkieniana del male. Per questo motivo Mordor è la "Terra Nera", «dove giacciono le ombre» o, detto in modo ancor più minaccioso, 'dove sono le ombre' " (cfr. *Ibidem*, p. 215)

[61] *'Alas!' he cried. 'It was this accursed knife that gave the wound. Few now have the skill in healing to match such evil weapons. But I will do what I can.'*
He sat down on the ground, and taking the dagger-hilt laid it on his knees, and he sang over it a slow song in a strange tongue. Then setting it aside, he turned to Frodo and in a soft tone spoke words the others could not catch. (*TFotR*, p. 193)

[62] CHIESA ISNARDI G., *op. cit.*, p. 292 inserisce nelle capacità sovrannaturali e mediche anche la funzione restauratrice e di supporto della conoscenza dei canti magici e delle rune "nelle quali è racchiusa e simboleggiata l'essenza segreta delle diverse entità del mondo."

benvoluto dagli dèi. L'erba *athelas* di cui si serve per lenire il dolore di Frodo (dal nome parlante, in lingua corrente *foglia di re*), dimostra una sua prerogativa legata alla capacità di risanamento di un ordine perturbato cui il giovane Hobbit è vittima.[63] Autori del perturbamento e del disordine che ne consegue sono i Nazgûl, al cui avvelenamento mortale Aragorn tenta di porre un freno per consentire dunque a sire Elrond, Elfo guaritore, di richiamare Frodo dai recessi dell'ombra in cui la contaminazione degli Spettri avrebbe potuto incatenarlo.

II.3.2 *La purificazione del canto e la sua forza cosmogonica*

Di canzoni e di strofe antiche è ricolmo il *corpus* tolkieniano. Esse, lungi dal costituire mere pause poetiche del racconto, assumono una valenza conoscitiva e sacrale esplicitata in molti luoghi dei romanzi in esame, fino a divenire strumento di purificazione e di sub-creazione capace di opporsi alle ombre e alla loro natura malvagia.

Attori dalla purificazione attraverso il canto sono in prima istanza gli Elfi, come quelli della stirpe dei Luminosi che, modulando le loro voci, entrano in scena al suono di una canzone e, col suo potere catartico, mettono in fuga i Nazgûl attratti dall'Anello di Frodo.

> A Frodo sembrò di sentire qualcuno annusare. L'ombra si chinò per terra ed incominciò a strisciare verso di lui.
> Il desiderio d'infilarsi l'Anello s'impadronì nuovamente di Frodo; ma questa volta con molta più forza, tanta forza che prima di potersene rendere conto, la sua mano frugava già in tasca. Ma in quell'attimo giunse un suono misto di canto e di risa. Voci chiare e trillanti si innalzarono volando nell'aria chiara illuminata dalle stelle. L'ombra nera si raddrizzò e retrocedette, montò in groppa e, attraversando il sentiero, parve svanire dall'altra parte dell'oscurità.[64] (*LCdA*, p. 117)

Dinanzi a Gildor e ai suoi compagni, i Cavalieri Neri si danno alla fuga, turbati dall'apparizione degli Elfi, che avanzano come un raggio di luce che dirada le tenebre, con musica chiara che spezza il silenzio.

> «Voi non l'avete visto, ma quel Cavaliere Nero si è fermato proprio qui, e stava strisciando verso di noi, quando giunsero le note della canzone. Appena ha sentito le voci è fuggito via».[65] (*LCdA*, p. 117)

---

[63] Uno dei compiti precipui del Re, oltre alla guarigione, è il ripristino dell'ordine naturale e cosmico: "La funzione del Re, comunque, non si limita alla guarigione delle malattie dei suoi sudditi e alla garanzia del buon governo: egli è responsabile in prima persona del buon andamento dell'ordine cosmico." (cfr. MORGANTI A., *Un giorno un Re verrà...*, in Aa. Vv., *"Albero" di Tolkien. Come Il Signore degli Anelli ha segnato la cultura del nostro tempo*, *op. cit.*, p. 175)
Sulla funzione del sovrano come garante e ripristinatore dell'ordine cosmico cfr. PASSARO E., *La figura dell'eroe in Tolkien*, in Aa. Vv., *"Albero" di Tolkien. Come Il Signore degli Anelli ha segnato la cultura del nostro tempo*, *op. cit.*, p. 149, secondo il quale l'eroe solare, incarnato da Aragorn, diviene quasi espressione dell'ambiente che lo circonda e del suo equilibrio: " (...) quando qualcosa o qualcuno turba questo equilibrio, egli non deve far altro che armarsi della sua serena consapevolezza di sé, che gli deriva dalla familiarità con un superno stato di coscienza, e lottare per ripristinare lo *statu quo ante*."

[64] *Frodo thought he heard the sound of snuffling. The shadow bent to the ground, and then began to crawl towards him.*
Once more the desire to slip on the Ring came over Frodo; but this time it was stronger than before. So strong that, almost before he realized what he was doing, his hand was groping in his pocket. But at that moment there came a sound like mingled song and laughter. Clear voices rose and fell in the starlit air. The black shadow straightened up and retreated. It climbed on to the shadowy horse and seemed to vanish across the lane into the darkness on the other side. (*TFotR*, p. 77)

[65] *'You did not see, but that Black Rider stopped just here and was actually crawling towards us when the song began. As soon as he heard the voices he slipped away.'* (*TFotR*, p. 77)

Non va sottovalutato, inoltre, il motivo per cui i Luminosi si avvicinano benevolmente agli Hobbit e scelgono di accordare loro ospitalità e consigli: è a causa del modo in cui Frodo li saluta che gli Elfi si aprono con affabilità ai tre piccoli viaggiatori.[66] Il Portatore, infatti si rivela abile conoscitore del loro antico eloquio e Gildor, in particolare, si mostra compiaciuto del loro incontro:

> «Ti nomino Amico degli Elfi; che le stelle possano brillare sulla fine del tuo viaggio. Raramente abbiamo trovato tanto piacere nella compagnia di un estraneo, ed è bello sentir frasi dell'Antica Lingua sulle labbra di altri viandanti in giro per il mondo.»[67] (*LCdA*, p. 124)

Per marcare la distanza fra dimensione pura e salvifica degli Elfi e quella contaminante e nera dei Nazgûl, a Tolkien non basta negare il canto a qualunque dei personaggi "nemici", ma addirittura egli si spinge fino alla negazione dell'articolazione fluente della parola, che viene ostruita dal prevalere di un sibilo malsano e affannoso. I Cavalieri Neri sono antitetici a qualsiasi forma purificatrice, specie a quella elfica. La difficoltà di parola diviene spia della loro natura altra e ferina. [68] Diversamente, la canzone può nascere da Grampasso per la sua conoscenza delle Antiche Storie.

> «Dove hai appreso queste storie, se come dici queste contrade sono vuote ed immemori?» chiese Peregrino. « Gli uccelli e le bestie non narrano simili leggende».
> «Gli eredi di Elendil non dimenticano le storie del passato», disse Grampasso, «e Gran Burrone ricorda tante altre cose che io non saprei dire».[69] (*LCdA*, pp. 262-263)

Usare la voce armonizzandola nell'intreccio di versi che narrino verità ormai tramontate è prerogativa di chi si pone come custode di un patrimonio che sembra obliato.[70] Egli non è un Uomo, ma un Dúnadan, uno della discendenza di Númenor, gli uomini conoscitori dell'idioma elfico dei Sindarin e dotati di lunga vita; l'appartenenza a questa schiatta lo pone in diretta dipendenza di nascita dalla razza eletta degli Elfi:[71]

> «[…] Vivono ancora coloro dei quali Lúthien fu la progenitrice e si dice che la sua linea non si estinguerà mai. Elrond di Gran Burrone appartiene a quella stirpe. Da Beren e Lúthien nacque l'erede di Thingol, che chiamarono Dior; e da questi Elwing la Bianca, che sposò Eärendil, colui che navigò con la sua imbarcazione lungi dalle nebbie del

---

[66] Frodo suggella l'insperato incontro con gli Elfi di Gildor con la frase in alto elfico: "*Elen síla lúmenn' omentielvo*, una stella brilla sull'ora del nostro incontro." (*TFotR*, p. 119)

[67] *I name you Elf-friend; and may the stars shine upon the end of your road! Seldom have we had such delight in strangers, and it is fair to hear words of the Ancient Speech from the lips of other wanderers in the world.* (*TFotR*, p. 83)

[68] Ed è bene sottolineare come il linguaggio avesse un ruolo principale nella composizione dell'autore, nel suo pensiero e nei suoi studi. Su questo argomento cfr. SHIPPEY T., *op. cit.,* 2005.

[69] *'Where did you learn such tales, if all the land is empty and forgetful?' asked Peregrin. 'The birds and beasts do not tell tales of that sort.'*
'The heirs of Elendil do not forget all things past, ' said Strider; 'and many more things than I can tell are remembered in Rivendell.' (*TFotR*, p. 196)

[70] Non solo la conoscenza etimologica e linguistica, ma anche quella storica e leggendaria è una componente essenziale volta a segnalare figure eminenti di personaggi di potere, come accade ad Aragorn: "Quella conoscenza dei racconti è di fatto anche garante dell'autorevolezza del narratore: ai piedi di Colle Vento, nell'oscurità che prelude all'assalto dei Cavalieri Neri, Grampasso intrattiene gli Hobbit con numerose storie che alludono alle antiche ere della Terra e i giovani Mezzuomini, ammaliati dalla sua arte, non possono fare altro che chiedersi «quanti anni avesse e dove avesse imparato quelle storie misteriose». (cfr. MONDA A., SIMONELLI S., *op. cit.*, p. 107)

[71] Sulla storia dell'idioma elfico conosciuto dai Numenoreani, chiamati Dúnedain dagli Elfi, cfr. *Il Signore degli Anelli*, *Appendice F*, *A proposito degli Uomini*, Milano, 1997, p. 1346-1349.

mondo, sino ai Mari del Cielo, portando in fronte il Silmaril. E da Eärendil discesero i Re di Númenor, ossia dell'Ovesturia».[72] (*LCdA*, p. 254)

Dagli albori di un tempo antico e lontano, di cui Grampasso custodisce l'indelebile memoria, la canzone si solleva come un incantesimo e la voce articolata in una lingua prodigiosa attenua la sofferenza di Frodo, in bilico tra la vita e lo smarrimento.

La canzone diventa prerogativa di chi si erge a difensore e protettore, di chi custodisce e preserva un ordine e una storia, e con essi, la memoria e l'immortalità.
È forse audace, ma in parte doveroso, citare a tal proposito la valenza conoscitiva e quasi sacrale per la storia e la vita stessa delle antiche comunità greche della figura divina del cantore. Egli si fa scrigno prezioso della storia e della rappresentazione della sua gente, ispirato conoscitore del tempo in ogni sua ramificazione e del vero come se si realizzasse davanti ai suoi occhi, spesso adombrati dal drappo nero della cecità.

Aragorn non è un cantore, ma sulle sue labbra di erede di un Potere minacciato, il canto esprime con energia evocatrice tutta la sua forza taumaturgica e protettiva; diviene strumento incorporeo di una custodia che non è solo memoriale, bensì rivolta al corpo e alla salvezza di una natura vitale. Il canto di Grampasso interviene per la *salus* di Frodo. Come il canto e la luce degli Elfi Luminosi, esso mette in fuga le ombre e impedisce loro di inghiottire il povero Hobbit nella loro morsa corvina.

Il valore che Tolkien assegna al canto e in generale al linguaggio, particolare apparentemente trascurabile, se messo a confronto con la mitologia facente capo al *Silmarillion*, mostra un'importante continuità tra i Primogeniti e Ilúvatar. Infatti, la creazione del mondo narrata nel libro dell'*Ainulindalë* è un atto armonico di concordia tra le voci dei Valar.[73] L'opera è una particolare cosmogonia in cui il racconto della creazione del mondo dipende dal potere poietico della musica, le cui armonie e i cui accordi determinano un ordine primigenio capace di unire le trame musicali intonate fino a dare forma al mondo e alle sue creature. Ilúvatar guida i gorgheggi degli Ainur[74] e, dall'armonia delle voci, nasce il cosmo e l'ordine, inteso come capacità di comporre i singoli elementi in un'unione concorde e pacifica.[75]

---

[72] '[...] *There live still those whom Lúthien was the foremother, and it is said that her line shall never fail. Elrond of Rivendell is of that Kin. For of Beren and Lúthien was born Dior Thingol's heir; and of him Elwing the White whom Eärendil wedded, he that sailed his ship out the mists of the world in the seas of heaven with the Silmaril upon his brow. And of Eärendil came the Kings of Númenor, that is Westernesse.*' (*TFotR*, pp. 189-190)

[73] CARPENTER H., *op. cit.*, p. 131 ci informa che il primo nucleo della composizione mitologica di Tolkien fu quello cosmogonico, che poi trovò collocazione ne *Il Silmarillion*: "La prima delle 'leggende' che costituiscono *Il Silmarillion* racconta la creazione dell'universo e le origini del mondo conosciuto, che Tolkien, facendo riferimento al norvegese *Midgard* e alle parole equivalenti nell'antico inglese, chiama *Middle-earth*, «Terra-di-mezzo»."

[74] CHIESA ISNARDI G., *op. cit.*, p. 439 traccia la fisionomia degli dèi nordici, cui Tolkien di certo fa riferimento, ricordando che essi furono anche "fabbri di canti", ruolo che ne sottolinea "la natura di possessori del segreto della vita."

[75] L' articolo di CICERI F., *La musica degli Ainur: un mito cosmogonico*, "Terra di Mezzo" 1, 1995, pp. 24-27 persegue l'intento di dimostrare come il racconto intitolato "La musica degli Ainur", presente in versioni assai simili in *Il Silmarillion* e in *Racconti Ritrovati*, possa essere definito a buon titolo un mito cosmogonico in virtù della sua origine immaginaria e fantastica, del suo sostrato religioso e soprattutto dell'oggetto della narrazione: la creazione dell'universo (cfr. *Ibidem*, pp. 25-26). A conferma della sua tesi, l'autore segnala che nell'*incipit* del racconto di entrambe le versioni, ma in particolare di quella de *Il Silmarillion* (*There was Eru, the One, who in Arda was called Ilúvatar...*, p. 35) si riscontrano echi tanto dell'inizio del Vangelo di Giovanni quanto del v. 116 della *Teogonia* di Esiodo (tr. *Dunque per primo fu il Caos*): "Senza dilungarci troppo moltiplicando gli esempi e le citazioni, si può concludere che *La Musica degli Ainur* è a pieno titolo un mito cosmogonico, scritto usando volontariamente un certo stile, con contenuti ben precisi attinti da una tradizione mitologica che ha le sue origini in un passato assai remoto, ma altrettanto vivo e ricco di messaggi anche per la nostra epoca." (*Ibidem*, p. 27)

Dunque l'atto creativo viene concepito come un'azione di ordine sinfonico, che colma il Vuoto del silenzio e lo riempie di vita. La formazione del cosmo si fonda sulla concordia degli Ainur che intonano diverse, ma armonizzate melodie che si fondono l'una nell'altra in un nuovo assetto equilibrato capace di infondere la vita e di far nascere la terra da popolare.

Perfino durante la creazione del mondo e delle sue forme l'ordine non è assoluto e pieno, ma viene incrinato da uno degli Ainur più potenti, Melkor, che cova in sé desiderio di plasmare immagini sue proprie svincolandosi dal disegno di Ilúvatar, suo signore. Sin dall'inizio dei tempi Melkor, pur partecipando dei doni dei suoi fratelli, amava rimanere da solo e nel suo cuore sorge l'amore del Vuoto che il Padre di Tutto aveva in animo di colmare di musica e canti.

> Alcuni di questi pensieri li contessé ora nella sua musica, e attorno a lui subito fu discordanza, e molti che vicino a lui cantavano si scoraggiarono, il loro pensiero fu deviato, la loro musica si fece incerta; altri però presero a intonare la propria a quella di Melkor, anziché al pensiero che avevano avuto all'inizio. Allora la dissonanza di Melkor si diffuse vieppiù, e le melodie che prima s'erano udite naufragarono in un mare di suoni turbolenti.[76] (*Il Silmarillion*, p. 12)

Frugando nei reconditi anfratti della sua mente, Melkor trova il tema di una melodia tumultuosa e caotica, che getta scompiglio nell'armonia degli altri Ainur, turbandone l'ordine e dunque il potere creativo (cfr. *their thought was disturbed and their music faltered*, *The Silmarillion*, p. 4.). Lo strumento di confusione che l'Ainu adopera contro i suoi fratelli è la discordia (cfr. *and straightway discord arose about him*, *The Silmarillion* p. 4), antitesi della consonanza musicale ed espressione del *chaos* che si nasconde dietro al Vuoto agognato da Melkor. Essa agita gli animi dei "Santi"[77] che, spinti dal desiderio di unità musicale, vacillano pronti ad unirsi alla sinfonia distorta del loro fratello. A ripristinare l'assetto precedente, conforme al suo medesimo disegno, interviene Ilúvatar in persona, che dirada il rovinoso intervento di Melkor e gli impone il silenzio.

L'episodio ci mostra dunque come un'azione di grande potere sovversivo, come quella di una divinità che si oppone all'essere supremo della creazione, possa essere legata sul piano mitologico al tema della discordia vocale come espressione di contaminazione dell'ordine cosmico.

II.3.3 *Gli Elfi tra Imladris e Lothlórien*

La dimensione della purificazione e del risanamento, alla quale Aragorn partecipa in virtù della sua sovranità e della stirpe eletta cui appartiene, come già segnalato è prerogativa pertinente alla genia degli Elfi,[78] fra i quali spicca la capacità taumaturgica di uno dei loro signori. Infatti è nella dimora di sire Elrond, *maestro nell'arte della guarigione* (cfr. *LCdA*, p.

---

[76] *Some of these thoughts he now wove into his music, and straightway discord arose about him, and many that sang nigh him grew despondent, and their thought was disturbed and their music faltered; but some began to attune their music to his rather than to the thought which they had at first. Then the discord of Melkor spread ever wider, and the melodies which had been heard before foundered in a sea of turbulent sound.* (*The Silmarillion*, p. 4)

[77] Gli Ainur.

[78] Tra le creature sovrannaturali di natura divina dell'immaginario nordico di certo gli Elfi occupano una posizione importante (cfr. CHIESA ISNARDI G., *op. cit.*, pp. 309 e sgg.). Una fonte essenziale della loro caratterizzazione tradizionale è Snorri, che distingue già, come poi in modo più complesso ed elaborato farà Tolkien, tra "elfi chiari" luminosi e più belli del sole, ed "elfi scuri o neri", che dimorano sottoterra (cfr. *Ibidem*, p. 311).

284), che Frodo può lentamente recuperare le forze, sebbene la sua ferita abbia impresso in lui un cambiamento irreversibile.
Imladris, regno di Elrond, si fa luogo del riposo, capace di alleggerire il cuore, di sciogliere gli interrogativi e risanare le ferite del corpo e dello spirito.[79] In questo reame elfico, il cui sire non mostra un viso solcato dalle rughe e dalla vecchiezza, ma solo dalla conoscenza e dal ricordo di un mondo antico e obliato,[80] il tempo pare essere sospeso in un eterno presente,[81] lento a scorrere come un fiume mai impetuoso.

I capitoli *Molti incontri* e *Il consiglio di Elrond* sono centrali sul piano della struttura compositiva dell'opera, sia per quanto riguarda la posizione all'interno de *La compagnia dell'Anello*, sia per la funzione esplicativa e narrativa che essi assumono.

Dopo il primo perturbamento dell'ordine vigente che spinge Frodo alla fuga dalla Contea, pur nella presenza di brevi e fugaci momenti di pausa e ristoro, come la sosta in casa di Tom Bombadil, all'inizio del secondo libro l'autore ritaglia un imprescindibile momento di riflessione che raccolga e razionalizzi le vicende che finora hanno spinto i personaggi al viaggio verso Gran Burrone. È con il raduno delle razze nel Consiglio di Elrond che, al recupero delle fila degli avvenimenti trascorsi e in parte già narrati, segue l'intrecciarsi di ognuno di essi in una trama ben coerente di eventi che trovano la loro origine nella presenza dell'Unico agognato da Sauron.

Il capitolo è costruito attraverso una calibrata armonizzazione delle diverse voci narranti chiamate a colmare molti dubbi e a svelare altrettanti misteri. Esso è dunque corale e ha la funzione di prestabilire un movimento di riordinamento del caos minacciato e di risoluzione del pericolo che incombe attraverso il recupero memoriale. Come già sottolineato, chi è depositario di una conoscenza mnemonica, come quella che Elrond possiede, ha anche un forte potere creativo e risanatore, sia esso inteso come guarigione, composizione di canzoni o narrazione di antiche storie.
Questi sono tutti atti di ripristino di un ordine: di un'armonia fisica (la taumaturgia), di un'armonia melodica (il canto), della consequenzialità logica dei fatti (il racconto).

Canto, storia e guarigione sono infine tutti diversamente legati all'immortalità, alla vittoria sulla morte attraverso la cura o il ricordo.

Se Gran Burrone fornisce ai suoi ospiti una conoscenza degli eventi passati che li metta in condizione di poter affrontare con consapevolezza il viaggio, Lórien, attraverso lo specchio d'acqua della sua signora, porge ad alcuni dei compagni una visione di quello che *sarà* o che *potrebbe essere*. Se a Imladris una voce narra la storia delle ere trascorse, a Lórien la visione di immagini evanescenti avvisa di eventi ancora da verificarsi; se il consiglio di Elrond si svolge alla luce del sole, le rivelazioni di Dama Galadriel giungono nel silenzio del crepuscolo.

> Gli sembrava di essere volato giù da un'alta finestra aperta su un mondo svanito. La luce in cui era immerso non aveva nome nella sua lingua. Tutto ciò che vedeva era armonioso, ma i contorni parevano al tempo stesso precisi, come se concepiti e disegnati al momento in cui gli venivano scoperti gli occhi, ed antichi, come se fossero esistiti da sempre. […] Nessun cuore avrebbe mai potuto qui d'inverno rimpiangere l'estate o la primavera. Né

[79] "È un luogo avvolto da un alone di sacralità, in cui i pregiudizi prima o poi cadono, in cui chi arriva finisce per essere costretto ad aprire occhi, mente e visione del mondo. Sotto questo aspetto Gran Burrone è simile a Utopia, un ideale verso cui tendere." (cfr. MONDA A., SIMONELLI S., *op. cit.*, p. 168)

[80] *Il volto di Elrond non aveva età, non era né vecchio né giovane, eppure recava vivo il ricordo di molte cose tristi e di molte felici.* (*LCdA*, p. 290)

[81] "*Pare che il tempo qui non passi, è solo presente.*" (*LCdA*, p. 295)

> difetto, né malattia, né deformità su tutto ciò che cresceva sulla terra. A Lórien non vi era alcuna macchia.[82] (*LCdA*, p. 435)

Quello di Lórien si configura con un reame immerso nell'evanescenza e nella purezza di una dissolvente oasi incontaminata (cfr. *no* ***blemish***; *no* ***stain***, *TFotR*, p. 435). Anche qui, come a Gran Burrone, il sogno e il reale si mescolano in fievoli sfumature che alleviano la sofferenza e la stanchezza.

> Frodo si sentiva in una terra senza tempo, che non cambiava, non sbiadiva, non cadeva nell'oblio.[83] (*LCdA*, p. 435)

Si conferma pertanto come elfica la dimensione dell'immortalità e della memoria. Anche nel reame dell'algida Galadriel l'oblio che opprime la Terra di Mezzo è tenuto discosto, e il tempo frena il suo corso come in una sosta surreale. Presente, passato e futuro si fondono nella mente della sposa di Celeborn, e appaiono nelle increspature del suo Specchio veggente.

Nella Signora dei Galadhrim non c'è male o inganno, ma una purezza tanto limpida e fredda che spinge qualsiasi verità a venire allo scoperto, a palesarsi anche nel turbamento o nella meschinità.[84] E così alle parole diffidenti di Boromir nei riguardi della Dama di Lórien, Aragorn ribatte:

> «Non sai quel che dici. Non vi è in lei e in questa terra alcun male, salvo che un uomo non ve lo porti lui stesso.»[85] (*LCdA*, p. 444)

Lothlórien si riconferma reame della guarigione, porto di rinascita e sollievo anche per Gandalf. Dopo la lotta col Balrog di Moria, lo Stregone si libra in volo sul dorso di Gwaihir, l'aquila signore dei venti, diretto verso l'unico luogo ove potersi inserire gradatamente in una dimensione vitale che funga da soglia verso la mortalità, da *limen* del tempo e del mondo:

> «"Non lasciarmi cadere!", esclamai, perché in me sentivo risorgere la vita. "Portami a Lothlórien!" […]

---

[82] *It seemed to him that he had stepped through a high window that looked on a vanished world. A light was upon it for which his language had no name. All that he saw was shapely, but the shapes seemed at once clear cut, as if they had been first conceived and drawn at the uncovering of his eyes, and ancient as if they had endured for ever.* […] *In winter here no heart could mourn for summer or for spring. No blemish or sickness or deformity could be seen in anything that grew upon the earth. On the land of Lórien there was no stain.* (*TFotR*, p. 341)

[83] *Frodo felt that he was in a timeless land that did not fade or change or fall into forgetfulness.* (*TFotR*, p. 342)

[84] L'indagine condotta da MONDA A., SIMONELLI S., *op. cit.*, pp. 141 e sgg. è volta a rivelare le relazioni nascoste che Tolkien instaura e modifica tra la sua materia innovativa e la tradizione epica e mitologica; tale percorso di ricognizione porta ad analizzare la stirpe degli Elfi, di cui Tolkien ripropone l'originale immagine antropomorfica, lontana dai folletti piccoli e birichini che quelli, nel corso delle ere, erano diventati. All'interno dello studio appare significativo l'intervento interpretativo sulla figura di Galadriel, benché la lettura di questo personaggio come "figura cristiana" risulti probabilmente forzato: "È una variante, per così dire, cristiana, perché davanti a Galadriel gli abitanti della Terra di Mezzo si comportano come di fronte a una figura di santità. L'uomo ritrova se stesso e diviene consapevole delle sue insicurezze, del pericolo e delle distorsioni personali che si è portato dietro fino al suo cospetto: Galadriel è una donna che disvela la verità all'interno del cuore di chi la guarda; ennesima conferma della ricchezza delle sfaccettature e delle straordinarie potenzialità degli Elfi tolkieniani e delle ragioni della loro malia." (cfr. *Ibidem*, p. 147)

[85] *'You know not what you say. There is in her and in this land no evil, unless a man bring it hither himself.'* (*TFotR*, p. 349)

> «In tal modo giunsi a Caras Galadhon e seppi che voi eravate partiti da poco. Rimasi a lungo nel tempo senza età di quella terra, ove i giorni guariscono invece di logorare. E fui guarito e vestito di bianco».[86] (*LdT*, p. 613)

È qui che Gandalf acquista la sua nuova fisionomia di Stregone Bianco, risanando del tutto le ferite della lotta contro il Balrog: in un frammento di terra di Mezzo sospeso nella atemporalità, dove le ere passano senza corrodere i corpi e la mente, il regno di Dama Galadriel diventa via d'accesso alla nuova esistenza, porta senza tempo da varcare per inoltrarsi nel tutto che scorre e mondarsi dell'oscurità e del male contro cui si è intrapresa la lotta.

II.3.4 *Divinità e personaggi guaritori*

Ne *Il Silmarillion* la contaminazione volta alla conquista degli oggetti di dominio, quali ad esempio i Silmaril che Melkor agogna, si scontra con l'opposizione esercitata dalle divinità guaritrici.

Nel *Novero dei Valar*, infatti, subito dopo Námo e Vairë, divinità della Morte e del Tempo, vengono annoverati Irmo ed Estë, il primo signore delle visioni e dei sogni, la seconda la sua sposa, capace di medicare le ferite e di alleviare la stanchezza. Ristoro e guarigione, in Estë, si riallacciano alla visione e al sogno che il suo consorte racchiude e serba. Questi temi apparentemente separati sono assai vicini nella poetica tolkieniana, non tanto per la valenza profetica delle visioni oniriche, spesso portatrici di verità inespresse,[87] ma soprattutto per la precipua tendenza dell'autore a immergere in un'atmosfera di sogno momenti, eventi e luoghi risolutori e salvifici.[88] Negli onirici giardini di Irmo si può ritrovare "riposo e sollievo dal fardello di Arda" (cfr. *Il Silmarillion*, p. 27):[89] è giusto evidenziare come la stanchezza e la fatica siano provocate nei Valar non da Eä, il Mondo da loro plasmato col canto, che è semplicemente la Terra *tout court*, ma da Arda, che rappresenta Eä tramutato in regno.[90] La potenza che il regno emana grava perfino sugli dèi di Valinor, le Terre Immortali da loro create come dimore perenni, e li fiacca per via della sua natura perigliosa e greve.

Il ruolo di Estë e del suo sposo è quello di purificazione dal peso opprimente del regno e di risanamento della tempra divina dal suo fardello.

Ma Estë non è unica Vala taumaturgica, accanto a lei occupa una posizione di rilievo Yavanna, dea della fertilità. La sua azione di risanamento si oppone a quella contaminatrice di Melkor. Alla peste che si propaga dal Vala rinnegato si aggiunge la paura che sono capaci di infondere le tetre foreste, frutto della sua volontà; queste sono covi di bestie mostruose, e il loro terreno è intriso di sangue.

Per tentare di risanare la giovane Terra da poco germogliata, interviene Yavanna, Vala depositaria del dono della guarigione. Ella si reca nella Terra di Mezzo durante il dominio di

---

[86] *' "Do not let me fall!" I gasped, for I felt life in me again. "Bear me to Lothlórien!"* […]
'Thus it was that I came to Caras Galadhon and found you but lately gone. I tarried there in the ageless time of that land where days bring healing not decay. Healing I found, and I was clothed in white.' (*TTT*, p. 491)

[87] Il tema compositivo del sogno verrà analizzato nel Cap. III, *Visione, Cecità e Sogno*, pp. 151 e sgg.

[88] Questo accade diffusamente ne *Il Signore degli Anelli*, dove i regni elfici, come già osservato, sono descritti con uno stile che sottolinea la loro essenza onirica e fiabesca, in cui i viandanti trovano rifugio dai mali e ristoro dalle fatiche.

[89] "Dalle fonti di Irmo ed Estë, tutti coloro che dimorano in Valinor traggono riposo e sollievo dal fardello di Arda." (*From the fountains of Irmo and Estë all those who dwell in Valinor draw refreshment; and often the Valar come themselves to Lórien and there find repose and easing of the burden of Arda.*, *The Silmarillion*, p. 19)

[90] Cfr. *Il Silmarillion*, p. 23.

Melkor, prima della nascita degli Elfi, i Primogeniti di Ilúvatar, per tentare di medicarne le ferite e sedarne la sofferenza (cfr. *Il Silmarillion*, p. 42).

Ed ecco però che un nuovo pericolo si desta su Eä: l'ottenebramento provocato dal Vala ostile. L'origine dell'offuscamento è da ricercarsi nella bramosia di potere di Melkor, che getta le tenebre sul regno di Manwë perché esso ne sia infettato ed egli possa allungare le sue mani impure su una terra altrettanto corrosa dal male. La contaminazione, dunque, è il primo passo per l'acquisizione di un regno puro che va in primo luogo corrotto e poi conquistato.

Yavanna, in virtù dello statuto di divinità della fertilità e della crescita, percorre silenziosa la Terra di Mezzo per invilupparla in un invisibile sudario di pace che interrompa il tempo della corruzione e possa serbare nella quiete la promessa della Primavera di tutte le cose.

Quello taumaturgico è un potere in linea con la vita che cresce, sicché non a caso è Yavanna la dea creatrice dei due Alberi di Valinor, emblemi di luce e iniziatori del Tempo scandito dal giorno e dal fievole crepuscolo. Dal seme di queste due piante sorgerà l'Albero Bianco di Gondor, figura del potere che non muore, ma salva e risana.

Anche Manwë, il Re dei Valar, partecipa della dimensione taumaturgica tipica della sovranità eletta. Egli ha in animo di esercitare il potere guaritore del sovrano per risanare i Noldor dallo scempio compiuto da Melkor e ricomporre le discordie che, a causa di quello, hanno lacerato quella stirpe elfica. Per fare ciò, sceglie di attendere il tempo propizio della festa, che sembra celebrare la fertilità perenne del Regno di Valinor, in cui non esiste "mortifero inverno" (cfr. *Il Silmarillion*, p. 86), ma spontanea primavera di frutti e di vita.

> Ché, sebbene la fuga di Melkor pronosticasse fatiche e dolori futuri, e in effetti nessuno fosse in grado di dire quali altre ferite sarebbero state inferte ad Arda prima che lo si potesse nuovamente governare, Manwë disegnava di guarire, in quell'occasione, il male che s'era diffuso tra i Noldor; e tutti furono invitati a venire nelle sue aule a Taniquetil,[91] e quivi accantonare i rancori tra i loro principi, e dimenticare affatto le menzogne del loro Avversario.[92] (*Il Silmarillion*, p. 86)

Il tempo sacro della celebrazione viene utilizzato per inscrivere al suo interno un'azione di riassestamento dell'equilibrio spezzatosi che si configura quale riconciliazione fra i rami di una stessa famiglia. I Valar, come all'inizio della creazione del mondo, confermano la loro condotta volta alla concordia e all'armonia, nel rispetto di un ordine di cui si fanno detentori oltre che - è il caso di dirlo - compositori.

Melkor decide di assalire il reame di Valinor avviluppato nell'oscurità di Ungoliant proprio durante il periodo rituale di festività, al fine di cogliere i Valar in un momento di pausa sacra e risanatrice rispetto agli eventi perturbatori da lui stesso cagionati. Il Nemico si immette in modo sovversivo entro questo progetto di riordinamento, nel quale i contrasti e gli odi fra consanguinei vengono letti da Manwë al pari di malattie da medicare. Il veleno sparso dall'Avversario va estirpato e perché questo accada occorre l'azione contraria del sovrano di Taniquetil.

Condivide il compito di risanamento e purificazione anche un altro personaggio centrale nella trilogia tolkieniana e forte del suo statuto sovrumano di Istario, messaggero dei

---

[91] Il Taniquetil, l'Alto Picco Bianco, è la montagna più alta di Arda dove è posta la dimora di Manwë e Varda.

[92] *For though the escape of Melkor portended toils and sorrows to come, and indeed none could tell what further hurts would be done to Arda ere he could be subdue again, at this time Manwë designed to heal the evil that had arisen among the Noldor; and all were bidden to come to his halls upon Taniquetil, there put aside the griefs that lay between their princes, and forget utterly the lies of their Enemy.* (*The Silmarillion*, p. 78)

Valar per la custodia della Terra di Mezzo. Costui è Gandalf, che ne *Il Signore degli Anelli*, si rivela guaritore salvifico e lungimirante.[93]

Egli, tornato dal baratro di Moria con un nuovo titolo, rigenerato nel corpo e nell'animo, non perde altro tempo e si dirige assieme ad Aragorn, Legolas e Gimli ad Edoras, capitale di Rohan, nella reggia di re Théoden, Meduseld, il Palazzo d'Oro.

Lì, loro malgrado e non senza qualche protesta riottosa, i compagni vengono spogliati delle loro armi, fatta eccezione per quella più temibile: il bordone di frassino di Gandalf.[94]

Condotti nella sala dorata, ecco quello che i quattro viandanti trovano sul seggio del trono di Rohan, a capo dei Signori dei Cavalli:

> […] nel centro, imponente, videro una sedia dorata. Ivi sedeva un Uomo, così curvo sotto il peso degli anni da sembrare quasi un Nano; ma i suoi capelli bianchi erano lunghi e folti e scendevano in grandi ciocche sotto un fine cerchietto d'oro che gli cingeva la fronte: nel centro sfavillava un grande diamante bianco. La barba gli scendeva come neve sulle ginocchia, ma i suoi occhi brillavano ancora di una luce ardente che divenne ancor più intensa quand'egli fissò gli stranieri.[95] (*LdT*, p. 624)

Un vecchio avvizzito e rimpicciolito nel suo ruolo e nel suo onore, tale da sembrare un nano, e non il possente sire del Mark di Rohan. Qualcosa lo serra in catene gravose e lo fa appassire, fiaccandone il vigore; qualcosa lo rende vacuo e muto, libero solo di esprimere il pensiero di altri che in sua vece comandano e regnano. Dietro al suo scranno e ai suoi piedi due sole persone, la più fedele e la più infida: Dama Éowyn e Gríma Vermilinguo.

Gandalf è giunto presso uno degli ultimi signori di Uomini per destarlo dal suo indecente sonno e sollevare con lui i Cavalieri di Rohan contro la vera minaccia che ad est imperversa deturpando il mondo. Solo Gríma si oppone al ritorno di colui che fu un tempo il Grigio Pellegrino, paventandone il potere e la saggezza e accusandolo delle sventure abbattutesi sulle terre degli Uomini: la morte prematura di Théodred, giovane figlio del re, lo spirito ribelle di Éomer, la guerra stessa. Ma Gandalf con severe parole lo redarguisce, egli che ha attraversato "*fiamme e morte*" (cfr. *LdT*, p. 627) e che ora, dinanzi alla lingua biforcuta di un malvagio consigliere, si scrolla di dosso il veleno della sua voce e volge con disprezzo le spalle. Alto si leva il bastone dello Stregone, romba un tuono da fuori e l'oscurità avvolge il Palazzo d'Oro, ingannevole nella sua lucentezza. Solo Gandalf riluce nelle tenebre.

> «Non è poi così buio qui», disse Théoden.

---

[93] Gandalf è di certo lo Stregone più importante delle storie tolkieniane, per certi versi accostabile alla figura mitica di Merlino e di Odino (cfr. NOEL R. S., *op. cit.*, pp. 109 e sgg.). Gran parte del suo potere gli deriva dall'essere un custode di uno dei Tre Anelli: Narya, l'Anello di Fuoco, anche grazie al quale è in grado di sconfiggere il Balrog e respingere i Nazgûl. Non va trascurato che l'elemento dell'Anello di cui è portatore sia il Fuoco, associato alla forza della purificazione, al sole e al ciclo delle stagioni.
La funzione purificatrice e rigeneratrice del fuoco è confermata dall'uso che ne facevano le popolazioni scandinave per consacrare una terra conquistata o in cui ci si stabiliva (cfr. p. 456):"Il fuoco è dunque calore vitale, purificazione, rigenerazione, sublimazione, amore: è perciò fonte di fecondità e di conoscenza illuminante." (cfr. CHIESA ISNARDI G., *op. cit.*, p. 457)

[94] Al momento della ricomparsa dello Stregone davanti ai suoi amici subito si indica la sua nuova potenza con l'espressione *"the power was in his hand"* (*TTT*, p. 484), divenuto in traduzione italiana "*in mano aveva lo strumento del potere*" (cfr. *LdT*, p. 603), con implicito riferimento al bastone, che gioca un ruolo effettivamente significativo come arma di Gandalf, maggiore perfino della spada Glamdring. Ciononostante, l'asserzione sembra volutamente vaga, atta ad indicare una nuova forza, un nuovo potere che scorre in Gandalf e non solo attraverso il suo bordone.

[95] […] *and in the middle of the dais was a great gilded chair. Upon it sat a man so bent with age that he seemed almost a dwarf; but his white hair was long and thick and fell in great braids from beneath a thin golden circlet set upon his brow. In the centre upon his forehead shone a single white diamond. His beard was laid like snow upon his knees; but his eyes still burned with a bright light, glinting as he gazed at the strangers.* (*TTT*, p. 501)

> «No», disse Gandalf. «E gli anni non pesano sulle tue spalle come alcuni vorrebbero. Getta via il bastone!».
> Dalla mano del Re il nero bordone cadde rumorosamente sulle pietre egli si rizzò, pian piano, come un uomo rigido dal lungo curvarsi su qualche triste e duro lavoro. Infine si eresse alto e dritto, e i suoi occhi blu guardarono il cielo che si apriva.
> «Cupi sono stati di recente i miei sogni», disse, «e mi sento come svegliato da poco».[96] (*LdT*, p. 628)

Gandalf riesce a scuotere da un sonno innaturale l'intorpidito re Théoden, togliendo dalle sue spalle il peso di anni troppo gravosi, che incurvano il re d'una precoce vecchiezza che non gli si addice, sebbene abbia affrontato molti inverni con lo scettro nella destra.

Come da sogni oscuri Théoden si sveglia, e la melliflua voce dei suoi nemici è soffocata da quella limpida e tersa del vecchio Stregone.

> Gandalf si mise allora a parlare rapidamente; la sua voce era bassa e misteriosa e nessuno oltre il re udì ciò che diceva. Ma a mano a mano che andava avanti, la luce negli occhi di Théoden divenne più intensa, finché il re si levò in tutta la sua statura e, assieme a Gandalf, fece spaziare il suo sguardo da quel posto elevato sino ad oriente.[97] (*LdT*, p. 629)

La potenza della voce di Gandalf è affrancatrice e quasi taumaturgica, capace di purificare dal veleno di Saruman, che suscita un'arida morte di cui Vermilinguo si fa esecutore.

Dietro ai malefici inganni di Gríma, dunque, si celano i disegni di un altro ben più pericoloso traditore: Saruman. Il padrone di Orthanc viene tratteggiato intento nel mascheramento di amicizia e in simulati soccorsi, ma sempre pronto a vibrare il suo bieco affondo. Il suo maleficio attecchiva nel debole corpo di re Théoden attraverso la voce velenosa e contaminatrice di Vermilinguo (cfr. *to poison*, *TTT*, p. 510) capace di pietrificare mente e volontà e suggere ogni forza vitale fino al grigio invecchiamento di membra ancora vigorose.

Quella di re Théoden non è l'unica guarigione che Gandalf compie. Quando Pipino, dopo aver guardato nel Palantír, giace immobile e rigido come una statua di marmo, lo Stregone accorre in suo soccorso: solo lui ha la forza e le capacità per guarire il Mezzuomo e scuotere via da lui quell'innaturale paralisi.

> Prese la mano di Pipino e curvandosi sul suo viso ne ascoltò il respiro; poi gli posò una mano sulla fronte. L'Hobbit rabbrividì. Gli occhi gli si chiusero; poi, levandosi improvvisamente e fissando attonito i visi intorno a lui, urlò con voce stridula e atona, pallido sotto i raggi di luna.[98] (*LdT*, p. 718)

Gandalf poggia la mano sullo Hobbit per eliminare da lui ogni residuo di Mordor e in tal modo lo libera dal contagio dell'Occhio che lo ha scrutato pericolosamente.

---

[96] *'It is not so dark here,' said Théoden.*
'No,' said Gandalf. 'Nor does age lie so heavily on your shoulders as some would have you think. Cast aside your prop!'
From the king's hand the black staff fell clattering on the stones. He drew himself up, slowly, as a man that is stiff from long bending over some dull toil. Now tall and straight he stood, and his eyes were blue as he looked into the opening sky.
'Dark have been my dreams of late,' he said, 'but I feel as one new-awakened.' (*TTT*, p. 504)

[97] *Quickly now Gandalf spoke. His voice was low and secret, and none save the king heard what he said. But ever as he spoke the light shone brighter in Théoden's eye, and at the last he rose from his seat to his full height, and Gandalf beside him, and together they looked out from the high place towards the East.* (*TTT*, p. 505)

[98] *He took Pippin's hand and bent over his face, listening for his breath; then he laid his hands on his brow. The hobbit shuddered. His eyes closed. He cried out; and sat up, staring in bewilderment at all the faces round him, pale in the moonlight.* (*TTT*, p. 578)

II.3.5 *Divinità e personaggi contaminatori*

Esaminati gli esseri guaritori della mitologia di Tolkien, è il caso di spostare l'attenzione su due dei personaggi sovrumani la cui essenza stessa è frutto e oggetto di contaminazione perenne e totale: Melkor e Sauron.

Melkor, "Colui che si leva in possanza" (cfr. *Il Silmarillion*, p. 30; cfr. *He who arise in Might*, *The Silmarillion*, p. 23), è detentore delle medesime qualità di potenza e conoscenza degli altri Ainur, tuttavia egli sovverte il suo stesso potere volgendolo in azioni di "violenza e tirannia" (cfr. *Il Silmarillion*, p. 30) a causa della sua cupidigia nei confronti del regno. La bramosia di Melkor è tutta tesa a spodestare il dominio controllato e mite di Manwë al fine di fondare un nuovo potere, crudele e soffocante.[99]

> La comprensione egli la trasformava in sottigliezza, onde pervertire e sottomettere alla propria volontà quanto gli servisse, fino a divenire mentitore svergognato. Cominciò con il desiderio di Luce, ma quando non poté impadronirsene in esclusiva, calò, tra fuoco e ira, in una grande fiammata, nel profondo della tenebra. E della tenebra si servì soprattutto nelle sue malvagie opere su Arda, riempiendo di paura tutte le creature viventi.[100] (*Il Silmarillion*, p. 31)

Le azioni peculiari di Melkor, che ne individuano il carattere proprio, sono rivolte alla perversione di tratti positivi e al loro rovesciamento, mosso dal desiderio di un potere eccessivo e assoluto (la tirannia) pronto ad usare la menzogna e la tenebra. Il desiderio di Luce che anima tutti i Valar viene capovolto nel suo contrario attraverso il suo mescolamento nel fuoco e nell'ira, l'uno compenetrante nell'altra. Il passaggio di una disposizione d'animo positiva attraverso la contaminazione di Melkor dà vita ad una brama di oscurità esiziale e divoratrice, il cui scopo è quello di infondere la paura negli abitanti di Arda. Per condurre a buon esito i suoi propositi, Melkor si serve di schiavi assoggettati tramite il suo contagio malefico: i Balrog, "flagelli infuocati" della Terra di Mezzo (cfr. *Il Silmarillion*, p. 31), e Sauron, suo più fido servitore:[101]

> In tutte le imprese di Melkor il Morgoth[102] in Arda, in tutte le sue diramate opere e negli inganni della sua astuzia, Sauron aveva parte, ed era meno perfido del suo padrone, solo in quanto a lungo servì un altro anziché se stesso.[103] (*Il Silmarillion*, p. 31)

---

[99] Riguardo alle creature divine all'apice della gerarchia tolkieniana, se i Valar sono i creatori del mondo e suoi guardiani, Morgoth, benché sia uno di essi, è il personaggio negativo per antonomasia, il nemico per eccellenza: "The Vala most influential in the history of Middle-earth was Morgoth, the Great Enemy and Sauron's master. He became a traitor to the Blessed Realm and left it for a life of exile in Middle-earth." (cfr. NOEL R. S., *op. cit.*, p. 105)
Morgoth si macchiò di tradimento spinto dalla brama dei Silmaril: essi racchiudevano la luce degli Alberi di Valinor, di cui Melkor causò l'avvelenamento. (cfr. NOEL R. S., *op. cit.,* p. 106).

[100] *Understanding he turned to subtlety in perverting to his own will all that he would use, until he became a liar without shame. He began with the desire of Light, but when he could not possess it for himself alone, he descended through fire and wrath into a great burning, down into Darkness. And darkness he used most in his evil works upon Arda, and filled it with fear for all living things.* (*The Silmarillion*, p. 23)

[101] Sauron è colui che prosegue, ne *Il Signore degli Anelli*, ma anche ne *Il Silmarillion*, l'opera di corruzione del suo maestro contro la Terra di Mezzo incarnando il male puro (cfr. NOEL R. S., *op. cit.*, p. 133): "Like the devil, Sauron could corrupt, work magic, and create illusions, but could not take part in material creation. Like the pagan gods, Sauron had supernatural powers concerning the sun, the dead, and divine warfare. Like rulers and sorcerers in pagan myth, Sauron had a separable soul which forms the crux of the entire work."

[102] Morgoth è il nome con cui gli Elfi chiamarono Melkor; esso significa "lo Scuro Nemico del Mondo" (cfr. p. 30).

[103] *In all the deeds of Melkor the Morgoth upon Arda, in his vast works and in the deceits of his cunning, Sauron had a part, and was only less evil than his master in that for long he served another and not himself.* (*The Silmarillion*, pp. 23-24)

La perfidia di Sauron, che diverrà l'antagonista primario di Uomini ed Elfi ne *Il Signore degli Anelli*, si misura sul piano del suo dominio più o meno assoluto. Solo per via del suo lungo asservimento a Melkor, Sauron viene subordinato a questi per crudeltà e frode. Il potere continua ad essere attestato come fulcro della contaminazione di chi vi si accosta o, malauguratamente, lo detiene a lungo. La fine di questo demone è segnata dal ritorno nel Vuoto, che rappresenta il *chaos* primordiale antecedente alla creazione, dal quale il Mondo si è distinto venendo alla luce e nel quale Sauron è destinato a ripiombare in linea con la sua natura empia e funesta, portatrice di disordine e dispensatrice di caos e morte.

Un "agente spaziale" della contaminazione di Melkor è Utumno, che ne sparge il veleno per tutta Arda, nel pieno della sua prima età e nel rigoglio dei frutti seminati da Yavanna.

> Allora Melkor diede mano agli scavi per la costruzione di una grande fortezza in profondo sotto la Terra, sepolta da scure montagne in luoghi dove i raggi di Illuin erano freddi e deboli. La rocca fu detta Utumno; e, benché i Valar nulla ancora ne sapessero, la malvagità di Melkor e la perfida influenza del suo odio ne esalavano, si che la Primavera di Arda ne fu guasta. Verdi cose s'ammalarono e marcirono, e fiumi restarono intasati da erbacce e limo e si formarono maremme, fetide e attossicanti, vivai di mosche; e foreste crebbero buie e perigliose, ricettacoli di paura; e bestie divennero mostri grevi di corna e zanne, e tinsero la terra di sangue.[104] (*Il Silmarillion*, p. 37)

La tossicità della nera fortezza sepolta nel sottosuolo reca con sé, nel baratro della morte, la natura verdeggiante della Terra di Mezzo; la malattia cala come una falce su di essa, emanata non solo da Utumno, ma soprattutto dall'odio e dal risentimento di Melkor.

Anche nei secoli successivi, l'oscurità che Morgoth[105] trama nel cuore della sua fortezza nera si sparge per il mondo sino a raggiungere la regione del Dor-lómin, un tempo incontaminata. Il vento infatti, conduce con sé un alito pestilenziale e la gente si ammala e perisce.[106]

Fra coloro che vengono attossicati dal malefico fiato che si innalza da Angband vi sono lo stesso Túrin e Urwen, sua sorella,[107] ma mentre il primogenito di Húrin si risveglia dalla contaminazione dell'alito infetto, la piccola perde la vita a causa del virulento contagio.

L'episodio, che è il primo doloroso evento del racconto, funge da segnalazione incipitaria del ruolo nocivo e velenoso che Angband svolgerà per l'intera storia, colpendo Húrin e la sua discendenza attraverso una corruzione che non è soltanto pestilenziale, ma anche più profondamente oscura.

L'azione contaminatrice di Melkor si rivolge biecamente anche contro gli amati Figli di Ilúvatar. Egli, infatti, non si lascia sfuggire il loro avvento sulla Terra, desideroso di

---

[104] *Now Melkor began the delving and building of a vast fortress, deep under Earth, beneath dark mountains where the beams of Illuin were cold and dim. That stronghold was named Utumno. And though the Valar knew naught of it as yet, nonetheless the evil of Melkor and the blight of his hatred flowed out thence, and the Spring of Arda was marred. Green things fell sick and rotted, and rivers were choked with weeds and slime, and fens were made, rank and poisonous, the breeding place of flies; and forests grew dark and perilous, the haunts of fear; and beasts became monsters of horn and ivory and dyed the earth with blood.* (*The Silmarillion*, p. 29)

[105] Nome con cui Fëanor ribattezzerà Melkor.

[106] Cfr. J. R. R. Tolkien, *I Figli di Húrin*, ed. it. Milano, 2007, pp. 36-37. Per un esame della fase compositiva di questo episodio de *Il Silmarillio*n, cfr. CARPENTER H., *op. cit.* pp. 137 e sgg.

[107] La stirpe degli Uomini, i Secondogeniti di Ilúvatar, si destò ad Oriente della Terra di Mezzo. Fra costoro sorsero tre casate possenti, i cui appartenenti erano detti *Edain*, con termine che in lingua Sindarin indica gli *Atani*, cioè i Secondi, come gli Elfi chiamavano gli Uomini. Le case in questione erano la Casa di Bëor, la Casa di Hador e la Casa di Haleth.
Húrin è il signore del Dor-lómin, una terra di Uomini ricca e rigogliosa. Suo padre discendeva dalla casa di Hador e sua madre da quella di Haleth. Egli sposa Morwen, della Casa di Bëor, e da lei ha un figlio che chiama Túrin e una figlia di nome Urwen.

sopraffarli con la sua contaminazione dopo averli condotti nelle oscure carceri della sua fortezza nera.

Gli Elfi, simbolo della vita immortale, della luce debole e onirica, sono odiosi al signore di Utumno, che cerca di corrompere con la sua opera di rovesciamento ogni creatura esca dalle mani dei Valar.

Così, con l'ausilio delle tenebre e dell'inganno, Melkor cattura alcuni tra gli Elfi meno accorti, e li trascina con sé nelle prigioni della sua roccaforte per deturparli e mutilarli al fine di sfigurare le creature di Ilúvatar e, dal loro perturbamento, dare inizio alla turpe schiatta degli Orchi.[108]

> Pure, questo è tenuto per vero dai sapienti di Eressëa, che tutti coloro dei Quendi che caddero nelle mani di Melkor, prima che Utumno fosse distrutto, vi furono imprigionati e, per mezzo di lente arti crudeli, corrotti e resi schiavi; e così Melkor originò l'orrenda razza degli Orchi, a invidia e scherno degli Elfi, dei quali in seguito furono i più accaniti avversari. Gli Orchi infatti vivevano e si moltiplicavano a mo' dei Figli di Ilúvatar; mentre nulla che avesse vita di per sé o anche solo sembianza di vita, poté mai produrre Melkor a causa della sua ribellione nello Ainulindalë prima dell'Inizio: così affermano i sapienti.[109] (*Il Silmarillion*, p. 55)

Quella degli Orchi non è una creazione, ma un atto di disfacimento dell'opera poietica di Ilúvatar, che Melkor sovverte e corrompe. La sua attitudine al caos e alla disarmonia, che lo condusse a modulare una sinfonia discorde e nociva durante la creazione del Mondo, è qui confermata dal delitto contro i figli prediletti del Padre di Tutto, sui quali Morgoth sa di non poter signoreggiare. Egli cerca dunque di contaminarli, se non con la morte che essi non conoscono per natura,[110] con la corruzione della sua crudele potenza, che deturpa e rovina l'armoniosa opera dei Valar.

Un ulteriore motivo dell'odio e dell'ostilità di Melkor nei confronti degli Elfi sono i potenti Silmaril, le gemme della luce sacra di Valinor.[111]

> Chiunque dimorasse ad Aman fu ricolmo di meraviglia e piacere per l'opera di Fëanor, e Varda consacrò i Silmaril, si ché in seguito nessuna carne mortale, nessuna mano impura, nulla di malvagio potesse toccarli senza bruciare ed avvizzire; e Mandos[112] predisse che i

---

[108] Gli Orchi deriverebbero il loro nome da una divinità del mondo ctonio, il latino *Orcus* (cfr. NOEL R. S., *op. cit.*, p. 101).

[109] *Yet this is held true by the wise of Eressëa, that all those of the Quendi who came into the hands of Melkor, ere Utumno was broken, were put there in prison, and by slow arts of cruelty were corrupted and enslaved; and thus did Melkor breed the hideous race of the Orcs in envy and mockery of the Elves, of whom they were afterwards the bitterest foes. For the Orcs had life and multiplied after the manner of the Children of Ilúvatar; and naught that had life of its own, nor the semblance of life, could ever Melkor make since his rebellion in the Ainulindalë before the Beginning: so say the wise.* (*The Silmarillion*, p. 47)

[110] Sulla natura degli Elfi, caratterizzati dall'immortalità, eppure soggetti alla morte se uccisi in modo cruento o se spossati da grande nostalgia o profondo dolore, cfr. NOEL R. S., *op. cit.*, p. 26. Al riguardo cfr. anche BALLARINI M., *Il tema della Morte nel Signore degli Anelli*, "Terra di Mezzo" 5, anno III, 1997, p. 22. Di morte e immortalità, i nodi tematici della composizione tolkieniana per affermazione stessa dell'autore, si parlerà in VII.4.3 *Le Case di Mandos: Morte e Aldilà ne* Il Silmarillion, pp. 396 e sgg.

[111] Gli Elfi sono gli artefici dei più grandi oggetti "magici": i Silmaril e gli Anelli del Potere *in primis*: "Al centro della storia (di ogni storia) di Tolkien vi è quindi il rapporto tra l'artista e l'opera d'arte. Se il rapporto è malato, morboso, si arriva allo squilibrio, al delirio di onnipotenza da parte dell'artista che non riconosce più il suo limite di creatura, ma avverte se stesso come Creatore. Il segnale inequivocabile di questo squilibrio è che il rapporto, non più liberatorio, si trasforma in una forma di schiavitù. Infatti anche i Noldor finiscono per cadere nella tentazione tipica dei Nani: la bramosia, la possessività rispetto alle loro opere." (Cfr. MONDA A., SIMONELLI S., *op. cit.*, p. 167)
È quello che accade loro coi Silmaril, per i quali Fëanor concepirà un incoercibile amore.

[112] Oltre a essere così chiamate le Case dei Morti, Mandos è anche il nome del loro signore, conosciuto anche come Námo.

> destini di Arda, terra, mare e aria, erano racchiusi nei Silmaril. Il cuore di Fëanor era legato a doppio filo a quelle cose da lui stesso prodotte.[113] (*Il Silmarillion*, pp. 76-77)

Quando Fëanor creò le pietre, Varda, signora dei Valar, le consacrò rendendole sacre e inviolabili da mano ostile o malvagia. I Silmaril sono protetti attraverso questo sigillo da qualsiasi contaminazione, e per questa precauzione Melkor, pur desiderandoli ardentemente, sa di non poterli avvicinare senza rischiare di perire o avvizzire come pianta vivente scossa da un vento pestilenziale. E giacché in queste gemme il loro artefice immette la luce vivifica di Valinor, il destino stesso della Terra di Mezzo, che di quella luce ha bisogno per crescere e prosperare, viene legato strettamente ai Silmaril e al loro custode.

Per raggiungere i suoi scopi, Melkor sceglie di infondere con l'astuzia il germe della rivalità e del rancore tra Fëanor e i membri della sua famiglia.

> Così, prima che i Valar ne fossero consapevoli, la pace di Valinor fu attossicata.[114] (*Il Silmarillion*, p. 78)

La fine della pace viene delineata come un avvelenamento della stessa attraverso la frode della lingua biforcuta di Melkor.[115] Questi gioisce in cuor suo per il successo dei suoi astuti disegni, volti soprattutto alla conquista dei Silmaril, per i quali Fëanor sviluppa un incoercibile amore.

La lotta per il possesso del Silmaril è lunga e feroce, e finisce per coinvolgere anche le generazioni successive a Fëanor: Carcharoth, il lupo infernale di Melkor, finisce per mutilare con un morso la mano di Beren, antenato di Aragorn e figlio di Barahir, nella cui stretta giaceva il Silmaril strappato alla corona di Morgoth. Dunque la potente pietra finisce nel ventre del lupo mostruoso. L'assimilazione dell'incoercibile potere del Silmaril è la rovina di Carcharoth. La luce della gemma non è suscettibile di essere contenuta né limitata dalla bestia di Morgoth, che subisce gli effetti del potere che la protegge. Esso conduce il Lupo ad una subitane a incontrollabile follia che lo spinge a fuggire in una corsa impetuosa, aizzato da un'irresistibile forza che lo pungola.

> Di tutti i terrori che mai fossero piombati sul Beleriand[116] prima della caduta di Angband, il più spaventoso fu la follia di Carcharoth, e ciò perché il potere del Silmaril era dentro di lui.[117] (*Il Silmarillion*, p. 225)

Ma la potenza del Silmaril non è solo contaminante rispetto a chi lo brama in modo oscuro e turpe.

---

[113] *All who dwelt in Aman were filled with wonder and delight at the work of Fëanor. And Varda hallowed the Silmarils, so that thereafter no mortal flesh, nor hands unclean, nor anything of evil will might touch them, but it was scorched and withered; and Mandos foretold that the fates of Arda, earth, sea, and air, lay locked within them. The heart of Fëanor was fast bound to these things that he himself had made.* (*The Silmarillion*, pp. 68-69)

[114] *Thus ere the Valar were aware, the peace of Valinor was poisoned.* (*The Silmarillion*, p. 70)

[115] Parimenti, nell'*Eneide* la violazione della pace in seguito al piano di contaminazione della Saturnia Giunone viene indicata con un lemma verbale, *polluere* (cfr. *polluta pacem*, *Ae*. VII 467), che significa in primo luogo "imprimere una macchia", dunque "imbrattare" e "contaminare". La cessazione della pace è un atto di infrazione basato su un'azione contaminatrice, non solo rivolta alla violazione della pace stessa, ma anche relativa alla natura infera di tale trasgressione.

[116] Regione geografica, antica costa nordoccidentale della Terra di Mezzo.

[117] *Of all the terrors that came ever into Beleriand ere Angband's fall the madness of Carcharoth was the most dreadful; for the power of the Silmaril was hidden within him.* (*The Silmarillion*, p. 214)

> Nulla lo ostacolava, e non lo fermò neppure il potere di Melian[118] steso sulle frontiere della contrada, poiché era spinto dal fato e dalla forza del Silmaril che aveva, a proprio tormento, dentro le viscere.[119] (*Il Silmarillion*, p. 228)

Il Lupo si scaglia in una tumultuosa lotta, che lo vede sconfitto. Tuttavia esso ha il tempo di mordere con le sue zanne terribili il figlio di Barahir, ferendolo mortalmente. Una volta spirato Carcharoth, il Silmaril da lui ingerito viene recuperato e la sua luce salvifica si effonde su Beren riconducendolo miracolosamente alla vita e permettendogli di concludere con successo la sua ricerca. Il Silmaril, infonde follia per il solo contatto in Carcharoth, ma risana e strappa dalla morte Beren, anche se per poco tempo. Pertanto, esso mostra di essere dotato di due poteri differenti, eppure complementari: quello della contaminazione e quello della purificazione.

II.3.6 *Il Capo dei Nazgûl e il Sovrintendente di Gondor*

Nel romanzo epico-mitologico che Tolkien ci offre esiste un'altra creatura della contaminazione, né dio né uomo, uno schiavo di Sauron, il più potente, che allunga la sua ombra su Minas Tirith e conduce gli eserciti di Mordor disseminando la paura. Egli è il capo dei Nove, un flagello di morte e disperazione, contagioso come una peste e oscuro come il suo Padrone.

> «Eppure il più terribile di tutti i capitani al servizio del Signore di Barad-dûr è ormai padrone della cinta esterna delle tue mura», disse Gandalf. «Re di Angmar in tempi che furono, Negromante, Schiavo dell'Anello, Signore dei Nazgûl, arma di terrore nelle mani di Sauron, ombra di disperazione».[120] (*IRdR*, p. 983)

Egli, sebbene investito dall'Oscuro Signore di una forma di sovranità corrotta e malsana, è capitano e nello stesso tempo schiavo, asservisce ed è asservito, sopraffatto dal potere invincibile dell'Anello e nemico temibile per la sua potenza, che dall'Unico deriva, come la sua schiavitù.

La sovranità del Negromante non è assoluta né legittima, la sua è una schiavitù ammantata dei fregi del potere, ma destinata a crollare sotto l'unico giogo dell'Occhio. Schiavitù e autorità regia si annullano, come ogni altro conflitto che gli Anelli contaminanti cagionano, e del Re dei Cavalieri Neri non rimarrà altro che il fiele sulle brulle pianure del Pelennor.

La contraddizione e il mescolamento degli opposti convivono e si dimenano in lui, come in tutte le creature assoggettate da Sauron e dalla sua arma più micidiale. Questi non avanza esponendosi in prima persona alla guerra e al rischio, ma manda avanti i suoi servi, e in questo codice comportamentale Denethor, il Sovrintendente di Gondor in attesa del ritorno del Re, ravvisa il senso stesso della sovranità.

---

[118] Moglie di re Thingol e madre di Lúthien. Ella è una dei Maia, ovvero un Ainu di grado meno elevato dei Valar, che, innamoratasi di Thingol, lo sposò e circondò il suo reame con le sue arti incantatrici e protettive.

[119] *Nothing hindered him, and the might of Melian upon the borders of the land stayed him not; for fate drove him, and the power of the Silmaril that he bore to his torment.* (*The Silmarillion*, p. 217)

[120] *'Yet now under the Lord of Barad-dûr the most fell of all his captains is already master of your outer walls,' said Gandalf. 'King of Angmar long ago, Sorcerer, Ringwraith, Lord of the Nazgûl , a spear of terror in the hand of Sauron, shadow of despair.'* (*TRofK*, p. 800)
L'esame di alcune caratteristiche del Signore dei Nazgûl, gli Spettri dell'Anello, viene qui anticipata all'analisi dei suoi compagni in virtù della natura empia e contaminatrice che lo determina in modo emergente rispetto agli altri otto servi di Sauron.

> «Egli verrà soltanto per celebrare il suo trionfo su di me, quando sarà riuscito a far soccombere tutti. Adopera gli altri come sue armi. È così che agiscono tutti i grandi sovrani, se sono saggi, Messer Mezzuomo. Altrimenti perché rimarrei qui seduto nella mia torre a pensare, osservare e attendere, sacrificando persino i miei figli? Perché ho ancora un'arma».[121] (*IRdR*, p. 983)

Attendere, ordire nuovi disegni e manipolare i servi usando le armi a propria disposizione: questo è il modello etico del re nella mente del padre di Faramir, ed è questo modello che Sauron mostra di conoscere e di prediligere. Ma la figura del sovrano non si trova al di fuori e al di sopra della situazione in cui vige la sua terra, anzi ne è profondamente invischiato. Se Denethor cadrà prima di Gondor e senza di lei,[122] ciò accadrà poiché egli non è re,[123] ma un custode spogliatosi del titolo ricevuto, incapace di adempiere la sua funzione di difesa della città e di sorveglianza, giacché accecato da troppa conoscenza infetta.

E così, abbandonato il suo seggio, in un delirio causato da uno degli oggetti straordinari adoperato senza diritto, Denethor vagheggia di uccidersi, portando con sé nel fuoco di un rogo l'unico figlio rimastogli.[124]

> «Non portatemi via mio figlio! Egli mi chiama».
> «Egli chiama» disse Gandalf, «ma ancora non puoi andare da lui. Egli è sulle soglie della morte e deve cercare di guarire, anche se forse non vi riuscirà. Ma il tuo compito è di recarti a combattere per la tua Città, *dove forse la morte ti attende*.»[125] (*IRdR*, p. 1024)

Faramir è gravemente ferito, il veleno dei nemici lo ha colpito in profondità ed egli arde di febbri deliranti, ma la guarigione è ancora possibile. Denethor non dovrebbe fuggire dai suoi doveri di guida del popolo, che si batte contro un esercito immondo, mentre lui farfuglia parole di disfatta e rovina. Il compito del guardiano è quello di difendere la città affidata al suo controllo, di combattere con essa e per essa anche quando il proprio volere suggerirebbe altro. Ma Denethor non segue il suo volere, bensì quello più potente e

---

[121] *He will not come save only to triumph over me when all is won. He uses others as his weapons. So do all great lords, if they are wise, Master Halfling. Or why should I sit here in my tower and think, and watch, and wait, spending even my sons? For I can still wield a brand.'* (*TRofK*, p. 800)

[122] «Ma il Signore della Città, Beregond, è caduto prima della sua città.» (*IRdR*, p. 993); (*'But the Lord of the City, Beregond, has fallen before his city is taken', TRofK*, p. 809)

[123] Théoden è un vegliardo buono e gentile. Denethor è di tutt'altra razza, orgoglioso e perspicace, uomo di assai più alto lignaggio e grande potere, pur non essendo chiamato re. (*IRdR*, p. 906); (*Théoden is a kindly old man. Denethor is of another sort, proud and subtle, a man of far greater lineage and power, though he is not called a king, TRotK,* p. 737)

[124] I personaggi di Tolkien, secondo MONDA e SIMONELLI, sembrano mescolare i tratti dell'eroe pagano (classico e nordico, sfiorato per lo più da una fatalità esiziale) e di quello cristiano. Tra essi spicca il personaggio di Denethor: "Simile agli eroi del *Silmarillion* (e ai loro antecedenti germanici) è il personaggio di Denethor, all'interno de *Il Signore degli Anelli*. Questo nobile e fiero Sovrintendente dell'antico regno di Gondor, convinto dell'ormai inevitabile e definitiva sconfitta, allestisce per sé e per il figlio Faramir, moribondo, una pira funebre su cui immolarsi solennemente. Un fuoco sostanzialmente pagano. Denethor, eroe antico e pagano, è un uomo che si trova a vivere un'epoca di transizione di cui non riesce, chiuso come è negli angusti schemi del passato, a cogliere tutta la complessità. L'incomprensione della realtà lo porterà al rifiuto di viverla e alla follia suicida." (cfr. MONDA A., SIMONELLI S., *op. cit.*, p. 27) La figura di Denethor viene brevemente accostata a quella di Beorhtnoth, condottiero anglosassone protagonista del poema antico inglese *La battaglia di Maldon*, e a quella di Beowulf per quel tratto di eroismo che Tolkien definiva "sportivo" e che era tipico dei condottieri che sacrificavano la propria vita o accettavano condizioni sfavorevoli in battaglia dimostrando il loro ardimento, ma mettendo così a rischio l'incolumità e la salvezza dei loro sudditi (cfr. *Ibidem*).

[125] *'Do not take my son from me! He calls for me.'*
'He calls,' said Gandalf 'but you cannot come to him yet. For he must seek healing on the threshold of death, and maybe find it not. Whereas your part is to go out to the battle of your City, where maybe death awaits you.' (*TRotK*, p. 834)
La citazione in lingua italiana, nella parte in corsivo, non segue la traduzione dell'edizione di riferimento, poco chiara e non aderente alla versione originale.

trascinante del Padrone dell'Anello. Una *libido moriendi* si impossessa di lui e tramite il padre si riversa nell'ignaro figlio esanime.

> «Non hai l'autorità, Sovrintendente di Gondor, di stabilire l'ora della tua morte», rispose Gandalf. «Solo i re schiavi dell'Oscuro Potere si comportavano nella loro empietà in questo modo, suicidandosi in preda all'orgoglio e alla disperazione, assassinando i loro cari per facilitare la propria morte.»[126] (*IRdR*, p. 1024)

Gandalf ravvisa nel folle desiderio di morte che scuote Denethor l'ombra dell'Oscuro Signore e della schiavitù del suo insinuante potere. Follia, assassinio dei cari e suicidio sono segnali del suo inganno, di una contaminazione cruenta e profonda penetrata nel Sovrintendente attraverso filtri ancora occulti, che lo spinge nelle braccia di una morte orrenda, fra lingue di fuoco e tormento.

Uno dei grandi errori di valutazione di Denethor è la sua volontà di eguagliarsi all'unico signore dell'Anello. Il Sovrintendente non dimostra una coerenza di natura o di indole, né un attaccamento alla propria condizione: egli usa il Palantír, strumento sul quale solo il Re di Gondor può rivendicare il diritto di possesso e che, malgrado la sua funzione salvifica, è suscettibile di essere pervertito come ogni altro strumento di potere.

> «I *palantíri* vengono da Eldamar, al di là dell'Ovesturia. Furono fatti dai Noldor; forse l'artefice fu proprio Fëanor, in giorni così lontani che il tempo non può misurarsi in anni. Ma non esiste nulla che Sauron non sappia adoperare per scopi malefici.»[127] (*LdT*, p. 724)

Anche i Palantíri, come gli Anelli magici, sono frutto della forgiatura degli Elfi, di quelli della stirpe dei Noldor, per la precisione. Gli Elfi, depositari della conoscenza, della memoria, della saggezza e della taumaturgia, sono i demiurghi per eccellenza tra i figli di Iluvatar, il dio creatore di tutto. Il loro atto sub-creativo, diverso da quello dei Nani, abili artigiani, dà origine ad una serie di oggetti dalle capacità recondite che danno esito positivo o negativo solo a seconda della modalità segnica con cui vengono utilizzati. Essi sono dei canali potenzialmente neutri, ma suscettibili di corruzione come di purificazione. Sauron ha foggiato soltanto l'Unico, lasciando ai Fabbri Elfi il compito di dar forma agli altri anelli, poiché la sua prerogativa non è la creazione, ma la deturpazione. Per deformare un aspetto della realtà, bisogna partire da essa. Sauron non è un creatore, né un demiurgo, ma solo un contaminatore, e la contaminazione necessita di strade e canali da percorrere per esistere ed emanarsi. L'Anello e il Palantír sono due di questi, ma se il primo, unica creazione dell'Oscuro Signore, non si fa mai strumento di purificazione o salvezza, il secondo, plasmato dagli Elfi, nasce per una funzione di ordine ed equilibrio, che il nemico non si esime dall'alterare.

Oltre ad arrogarsi il Palantír, Denethor brama anche di possedere l'Anello, che, a suo dire, avrebbe adoperato meglio del suo stesso padrone. Il Sovrintendente è un ignaro usurpatore, almeno negli intenti. La sua Casa è stata eletta per l'ufficio della custodia del trono, eppure egli si erge a sovrano; il fato ha scostato dalla sua avida mano l'Anello del Potere, ma lui lo concupisce, rivelando la sua inadeguatezza dinanzi al pericolo e alla sua seduzione.

---

[126] *'Authority is not given to you, Steward of Gondor, to order the hour of your death,' answered Gandalf. 'And only the heathen kings, under the domination of the Dark Power, did thus, slaying themselves in pride and despair, murdering their kin to ease their own death.'* (*TRotK*, p. 835)

[127] *'The palantíri came from beyond Westernesse, from Eldamar. The Noldor made them. Fëanor himself, maybe, wrought them, in days so long ago that the time cannot be measured in years. But there is nothing that Sauron cannot turn to evil uses.'* (*TTT*, p. 583)

II.4 *La Contaminazione dell'Anello*

Sinora emergono due opposti e fondamentali Poteri che si muovono su livelli paralleli all'interno del romanzo di Tolkien: il potere del Re e quello dell'Anello. Se del primo si è già detto, è il momento di inquadrare nella sua storia la natura e la foggia dell'Unico.

Frodo, in qualità di Portatore dell'Anello, diventa custode di un potere che non va preservato, ma innanzitutto allontanato assieme ai pericoli che porta con sé, e poi, come il consiglio di Elrond decide, condotto fin dentro al baratro rovente del Monte Fato per essere definitivamente distrutto là dove fu anche forgiato.

Il Potere dell'Anello non ha nulla che possa essere risparmiato, la sua essenza è distruttiva e corrosiva, inesorabilmente legata alla Morte e alla dimenticanza. Esso infiacchisce l'animo e il corpo di chi lo porta, gravando come una tenebra scura sulla mente e sul cuore. L'Anello sottomette e imprigiona nelle spire della bramosia, avvelena e sconvolge. È un potere negativo, malsano e incerto, foriero di disordine e guerra, di inganno e insidia.[128] Eppure va sorvegliato durante il viaggio che lo condurrà alla sua fine e che garantirà alla Terra di Mezzo un nuovo inizio col ritorno del re.

II.4.1 *La storia dell'Unico*

Nel libro *Gli Anelli del Potere e la Terza Età*, inserito nella composita mitologia de *Il Silmarillion*, si raccontano origini e prerogative sia dell'Unico che degli altri anelli di Dominio.

Sauron assegnò i Nove agli Uomini, ed essi crebbero in potenza differente, divenendo re, stregoni e guerrieri invincibili. Ma una sottile ragnatela veniva tessuta intorno a loro, per potere della quale la loro vita si allungava, ma con tormento, divenendo odiosa, e l'invisibilità che gli anelli recavano loro iniziò a ingannarli con immagini fallaci e fantasmi di un mondo al quale presto pervennero.

> E tutti gli Anelli su cui aveva potestà, Sauron li pervertì, tanto più facilmente poiché aveva avuto parte nella loro fabbricazione ed essi erano maledetti, sì da tradire, alla fine, chiunque ne usasse.[129] (*Il Silmarillion*, p. 364)

L'azione del contagio, pertinente al tiranno Sauron, agisce con particolare intensità se filtrata dagli Anelli creati anche per sua iniziativa. Il suo tocco è inquinante rispetto ai gioielli

---

[128] Nel catalogo degli "strumenti di magia elfica" approntato in MONDA A., SIMONELLI S., *op. cit.*, p. 152, leggiamo, dopo l'analisi dello Specchio di Galadriel: "E poi c'è, ovviamente, l'Anello che dona invisibilità a chi lo mette al dito, ma in realtà proietta il portatore in un mondo di ombre e di apparenze, un simbolo del potere che distrugge la personalità per asservirla al processo di decomposizione del reale. Un incantesimo molto filosofico, dunque, un segno subdolo e potentissimo dell'immaterialità dell'ambizione umana, del suo desiderio di morte e di distruzione."

[129] *And all those rings that he governed he perverted, the more easily since he had a part in their making, and they were accursed, and they betrayed in the end all those that used them.* (*The Silmarillion*, p. 345)

in questione, che divengono maledetti e traditori, volti alla rovina di chi li possiede, massima espressione della sostanza di ogni potere che si ritorce contro chi ne detiene il controllo.[130]

Il legame che vige fra gli Anelli di Potere è pari ad un canale conoscitivo che consegna ai singoli custodi informazioni e visione di eventi lontani dal luogo in cui essi dimorano. Gli Elfi, consapevoli della natura di Sauron, un tempo il più fidato dei servi del loro primo Avversario, avvertono la presenza dominatrice e oppressiva di un potere che tenta di sopraffarli, e così individuano lo strumento di assoggettamento nei loro anelli e li sfilano, spezzando la catena con cui Sauron tentava di catturarli. Ma l'Oscuro Signore esplode in una collera rovinosa ed esige indietro gli anelli che quelli forgiarono grazie ai suoi insegnamenti e alla sua sapienza. Gli Elfi li consegnano, fatta eccezione per i Tre che erano stati plasmati per ultimi con il massimo potere: i Tre Anelli degli Elfi.[131]

> [...] e Sauron desiderava impossessarsene più che di tutti gli altri anelli elfici, poiché coloro che ne fossero in possesso erano in grado di tener lontano le offese del tempo e di ritardare la stanchezza del mondo. Non riuscì tuttavia a scoprirli, perché erano stati rimessi nelle mani del Saggio, il quale si nascose, né mai tornò a usarli apertamente finché Sauron ebbe l'Anello di Dominio. Sicché, i Tre rimasero immacolati, poiché a forgiarli era stato il solo Celebrimbor,[132] né mai la mano di Sauron li aveva toccati; pure, erano anche assoggettati all'Unico.[133] (*Il Silmarillion*, p. 363)

Il Potere dei Tre Anelli è puro, senza macchia poiché mai contaminato dal tocco esiziale di Sauron, benché soggetto alla potenza accentratrice dell'Unico. Celebrimbor, loro artefice, infonde in questi gioielli la capacità taumaturgica tipica della sua razza. Gli Elfi di Tolkien, come già esposto, sono caratterizzati dal rapporto privilegiato con il tempo e con la guarigione. Essi alleviano le ferite del mondo e lo salvaguardano dalla morte, a loro antitetica per natura. Nei loro talismani, pertanto, viene racchiuso un potere in linea con la loro più profonda essenza, un potere che Sauron agogna per estendere la sua signoria sui Figli prediletti di Ilúvatar.

Ne *Il Signore degli Anelli* è Elrond a precisare che i Tre Anelli, di cui egli è uno dei custodi, non furono forgiati da Sauron, ma dai Primogeniti, e il loro scopo non era quello di essere utili per la guerra o la conquista:

---

[130] Tra gli oggetti di magia che NOEL R. S., *op. cit.*, pp. 157 e sgg. esamina, un posto di preminenza va assegnato agli Anelli di Potere. Gli antichi ritenevano che tutti gli anelli adorni di gemme avessero un qualche potere di guarigione o di purificazione, e che esso si esercitasse solo se l'anello fosse indossato al dito. Un modello compositivo dell'Anello tolkieniano sembra quello del Nano Andvari: "The Dwarf Andvari's ring, like the One Ring, was a ring of doom. Its history is one of repeated covetousness and corruption, and both the moral and mythical elements of its story were adapted by Tolkien to the story of Sauron's Ring." (*Ibidem*, p. 158)
Il parallelismo tra l'Anello di Andvari e l'Unico Anello non risiede solo nella loro natura contaminatrice e nella bramosia ch'essi suscitano, ma anche nel loro essere puramente malvagi, d'una essenza nefasta che scaturisce dalla maledizione dei loro primi possessori. Ma c'è una differenza da non trascurare: "Sigurd's story points to the hopelessness of even the greatest heroes in pitting themselves against fate. In *The Lord of the Rings*, where fate plays a more ambiguous part, the nature of the Ring underlines the magnitude of temptation with which the Ringbearer will continually be faced, and establishes the certainty that the Ring can never be used for good." (*Ibidem*, p. 159)

[131] Essi sono Narya, l'Anello di Fuoco, con un rubino incastonato, di cui il custode è Mithrandir (nome elfico per Gandalf); Nenya l'Anello d'Acqua, impreziosito da un diamante, che andò a Galadriel; infine Vilya, l'Anello d'Aria, ornato da uno zaffiro, che Elrond conserva a Imladris.

[132] Figlio del Noldo Curufin e nipote di Fëanor. Era il più grande dei Fabbri Elfi.

[133] [...] *Sauron most desired to possess them, for those who had them in their keeping could ward off the decays of time and postpone the weariness of the world. But Sauron could not discover them, for they were given into the hands of the Wise, who concealed them and never again used them openly while Sauron kept the Ruling Ring. Therefore the Three remained unsullied, for they were forged by Celebrimbor alone, and the hand of Sauron had never touched them; yet they also were subject to the One.* (*The Silmarillion*, p. 345)

> «Coloro che li forgiarono non desideravano forza o dominazione, e non accumulavano tesori; cercavano di capire, fabbricare, curare, onde mantenere ogni cosa immacolata. »[134] (*LCdA*, p. 339)

La funzione degli Anelli degli Elfi è in accordo con il loro statuto naturale di protettori di un ordine di equilibrio e salute: i loro gioielli servono alla comprensione e alla conoscenza, ché possano essere volte alla guarigione e alla protezione di quel mondo di cui essi sono i guardiani.

I Tre Anelli degli Elfi furono plasmati per svolgere una funzione di risanamento del mondo dal Male propagatosi da Mordor, e di dissoluzione della sua contaminazione (cfr. *to preserve all things* ***unstained***, *TFotR*, p. 262, trad. it. *onde mantenere ogni cosa immacolata*, *LCdA*, p. 339).

È in coloro che non sono mossi dalla sete di supremazia e di dominio che risiede il compito regale di sovranità e difesa.

> Sauron però mise le mani su tutti gli altri Anelli di Potere, distribuendoli agli altri popoli della Terra-di-mezzo, così sperando di ridurre sotto la propria signoria tutti coloro che desideravano poteri segreti trascendenti le caratteristiche della loro razza.[135] (*Il Silmarillion,* p. 363)

La debolezza che il Nemico sfrutta per imporre la sua autorità sui popoli della Terra di Mezzo è la cupidigia, che si manifesta quale desiderio sfrenato e insano di possedere oggetti e conoscenze non inerenti alla natura di chi le brama. Questa condotta è suscettibile di esser letta quasi come un tentativo di tralignamento, una deviazione dalle caratteristiche naturali assegnate alla stirpe di appartenenza e miranti, per tracotanza, a raggiungere vette di supremazia e potere negate ai propri simili. Ma l'Anello non è uno strumento positivo, in nessun modo la sua potenza risulta purificatrice o salvifica; al contrario, essa si ritorce gravemente contro chi la custodisce, come Gandalf rivela al futuro Portatore:

> «Un mortale, caro Frodo, che possiede uno dei Grandi Anelli, non muore, ma non cresce e non arricchisce la propria vita: continua semplicemente, fin quando ogni singolo minuto è stanchezza ed esaurimento. E se adopera spesso l'Anello per rendersi invisibile, *sbiadisce*: infine diventa permanentemente invisibile e cammina nel crepuscolo sorvegliato dall'oscuro potere che governa gli Anelli.»[136] (*LCdA*, p. 78)

Ecco il grande potere dell'Unico Anello dominatore, che si insinua nei meandri di una naturale mortalità corrodendola dal suo interno, prolungando innaturalmente una vita che non è più tale, e operando come una rete di sopraffazione che lusinga e soffoca. Esso sfrutta la mortalità degli Uomini, l'avidità dei Nani, la buona fede degli Elfi, e attecchisce nel grembo di quelle debolezze tramutandole in linfa vitale per sé da succhiare via dalle sue vittime, consumate da un peso asfissiante, ma irrinunciabile.

L'Anello spalanca il nero cancello della Morte, una morte lenta e imperfetta, che spegne la vita e scaglia lontano, nelle ombre della dimenticanza. Né vivi né morti, spettri asserviti ad un potere la cui risata riecheggia maligna, ma che smette perfino di atterrire o

---

[134] *'Those who made them did not desire strength or domination or hoarded wealth, but understanding, making and healing, to preserve all things unstained.'* (*TFotR*, p. 262)

[135] *But Sauron gathered into his hands all the remaining Rings of Power; and he dealt them out to the other peoples of Middle-earth, hoping thus to bring under his sway all those that desired secret power beyond the measure of their kind.* (*The Silmarillion*, p. 345)

[136] *'A mortal, Frodo, who keeps one of the Great Rings, does not die, but he does not grow or obtain more life, he merely continues, until at last every minute is a weariness. And if he often uses the Ring to make himself invisible, he* fades*: he becomes in the end invisible permanently, and walks in the twilight under the eye of the dark power that rules the Rings.'* (*TFotR*, p. 46)

turbare. La schiavitù all'Anello non è morte, ma assenza e negazione di tutto, perfino della morte stessa (cfr. *Un mortale, caro Frodo, che possiede uno dei Grandi Anelli,* ***non*** *muore, ma* ***non*** *cresce e* ***non*** *arricchisce la propria vita*, cfr. *LCdA*, p. 78)

L'uomo che è avvinto e consumato dal silenzioso logorio del Potere che l'Anello raffigura e custodisce, perde se stesso, si confonde con l'oscurità che lo avviluppa e, invisibile al mondo della vita, diviene perenne visione spossata e inerte di un unico Signore. Non c'è spazio per nient'altro all'infuori dell'Anello, per nessuna altra luce se non quella che rifulge dal suo oro.

L'Anello confonde e contamina,[137] frantuma coscienza e volontà, annienta l'identità di chi lo porta, asservisce al suo volere assoluto che coincide con se stesso e con l'unione a quel padrone che lo brama. Non si può uscire dal suo cerchio maledetto: è pari a un serpente letale che si morde la coda, sparge il suo veleno e se ne nutre.

Sull'Unico Anello, senza pietre né gemme, ma prezioso per Sauron come nessun altro, è incisa una scritta incandescente che sbiadisce lontana dalle fiamme: i caratteri sono quelli elfici di Eregion, ma la lingua è sconosciuta agli Uomini, come testimonia Isildur stesso in una pergamena vergata di suo pugno. Sull'Anello, nell'idioma di Mordor, una scritta serpeggiante riporta le ultime parole di una canzone sulla forgiatura dei Grandi Anelli:

Un Anello per domarli, Un Anello per trovarli,
Un Anello per ghermirli e nel buio incatenarli.[138]

(*LCdA*, p. 322)

Il Flagello di Isildur è uno strumento di dominio e sopraffazione, capace di trovare gli altri anelli e coloro che li portano, di governare su di essi e di avvilupparli nell'oscurità. La contaminazione che esso esercita non è avulsa dal ruolo nefasto e corruttivo della lingua del Nemico, che Gandalf pronuncia al Consiglio di Gran Burrone con voce possente e cupa, adeguata alla crudeltà del linguaggio.

Ciò che va sottolineato ancora una volta è il ruolo della lingua della Terra Nera nella contaminazione e nell'assoggettamento che l'Unico è chiamato ad eseguire. Se il canto degli

---

[137] SHIPPEY T., *op. cit.*, 2005, pp. 202 e sgg. si sofferma ad esaminare il lungo discorso di Gandalf a Bilbo nel capitolo *L'ombra del passato*, che lo studioso condensa in tre asserzioni generali: l'Anello è potentissimo, pericoloso e va distrutto: "Queste osservazioni, distribuite nell'arco di sedici pagine (*SDA* pp. 71-88, *LOTR* pp. 45-60), funzionano come parte di una storia ma, non appena vengono considerate nel loro insieme, solamente una mente ottusa potrebbe evitare di pensare che "il potere corrompe, e il potere assoluto corrompe in modo assoluto". Questa massima, si potrebbe dire, è il nucleo del *Signore degli Anelli*, e, fin dall'inizio, è rinforzata da ciò che Gandalf dice sul modo in cui i Portatori dell'Anello svaniscono (...) e, in seguito, dal suo violento rifiuto di prendere lui stesso l'Anello."
Fin qui condivisibile e importante l'intervento di Shippey, ma la frase ch'egli cita sulla corruzione del potere ("*il potere corrompe, e il potere assoluto corrompe in modo assoluto*") appartiene a Lord Acton, e lo spinge ad esprimere un'affermazione non più condivisibile, sebbene data per ovvia: "Eppure, l'opinione che 'il potere corrompe' è decisamente moderna. Lo storico inglese Lord Acton la espresse per la prima volta nel 1887, in una lettera che, probabilmente, Tolkien avrebbe trovato interessante, malgrado un contesto fortemente anti-papale." (*Ibidem*, p. 203)
A partire da questa "impropria" considerazione Shippey, tenta di dimostrare la forte spinta verso la modernità di Tolkien, benché nel solco di una profonda e ricca tradizione mitico-letteraria. Pur condividendo fermamente il rifiuto delle opinioni di gran parte della critica, che riteneva l'opera di Tolkien manichea, senza approfondimento dei personaggi e soprattutto tesa ad affermare che *Il Signore degli Anelli* non rispecchiasse il carattere fondamentale della realtà e l'aspetto emotivo della umanità (cfr. *Ibidem*, pp. 200-201), tuttavia non può passare sotto silenzio l'inesattezza dell'asserzione "l'opinione che 'il potere corrompe' è decisamente moderna", giacché in questa sede si tenta per l'appunto di segnalare come nel poema di Virgilio, nelle tragedia di Seneca e in generale nella cultura greco-latina il tema della contaminazione del potere sia un nodo cruciale della riflessione sull'uomo, sulla vita e sulla morte. Quindi in un periodo storico ben antecedente a quello di Lord Acton.

[138] *One Ring to rule them all, One Ring to find them, / One Ring to bring them all and in the Darkness bind them.* (*TFotR*, p. 248)

Elfi, come evidenziato, ha un valore catartico e mnemonico, l'idioma di Mordor è velenoso e ottenebrante, sigilla il potere oscuro dell'Anello come le parole di un rito sovversivo e illustra il senso del Potere che esso costituisce: dominio, ricerca, rapimento e tenebra.

La vera forza del gingillo di Sauron è la trappola in cui esso imprigiona chi si imbatte in lui. L'Anello, infatti, seduce e infonde insaziabile desiderio di sé, e quando viene indossato da chi è destinato a perire, lo addentra in un "altrove" fatto di tenebra e foschia che annebbiano la vista e condannano ad un crepuscolo senza riposo, ad una notte che non si fa mai fonda, ad un innaturale prolungamento di un tempo transitorio che diventa orribilmente eterno.

> «Questo è l'Anello Sovrano, quello che serve a dominarli tutti.»[139] (*LCdA*, p. 83)

In un oggetto così comune si concentrano diverse e molteplici forme di potere e di dominio, di una sovranità contaminata ed esiziale. L'Unico domina sugli altri anelli ingannatori, irretisce gli Uomini, ottenebra la purezza degli Elfi, corrode il laborioso animo dei Nani. L'Anello minaccia e prepara la contaminazione di tutti i popoli, deformando quei tratti tipici che in essi trova e dilania.

Ma perché l'Oscuro Signore lo cerca più di ogni altro tesoro? Perché senza di esso diminuisce di potenza giacché a lui, in parte, la sua forza malefica è stata ceduta.

Il vecchio anello di Bilbo fa parte degli anelli elfici, ma è l'unico creato da Sauron in persona, e la sua sovranità oscura discende dal suo perverso creatore. Gli Elfi ne ricevettero tre da custodire e l'incontaminata purezza della loro stirpe soffrì lotte e deturpazioni a causa di quel gravoso compito. I Nani, che ne ottennero sette, tre li videro sottratti dalle mani del nemico, e gli altri li persero prede dei draghi.

> I Nove che diede agli Uomini Mortali, grandi ed orgogliosi, servirono ad irretirli. Tanto tempo fa caddero sotto il dominio di quell'Unico Anello diventando gli Spettri, ombre sotto la sua grande Ombra, i suoi servitori più terribili.[140] (*LCdA*, p. 84)

L'orgoglio e la grandezza degli Uomini diventò l'arma da usare contro di loro: grandi re di Uomini divennero *servants* (*TFotR*, p. 50), ombre dell'Ombra più oscura, che li contaminò e pervase fino a renderli pari ad essa, ma vilmente sottomessi. E l'Anello, come già era stato preannunciato, fu la trappola che li irretì.

Tolkien, per indicare l'azione ammaliatrice con cui Sauron inquinò l'avido animo degli Uomini, usa il verbo *to ensnare* (*TFotR*, p. 50), che significa "adescare, intrappolare" ed è un derivato di *snare*, "la trappola". Ma la trappola che l'anello rappresenta e fa scattare è un andito senza vie d'uscita che conduce nel mondo d'ombra, il quale contagia come una peste e rende schiavi dell'Anello, anzi, più che schiavi, suoi Spettri (cfr. *Ringwraiths*), Fantasmi mai morti e mai più viventi.

L'Anello attrae e rende simili a sé. Se esso è menzogna, anche chi lo possiede si fa risucchiare dalla sua sostanza ingannevole.

Per Sauron è quell'arma invincibile la sua unica speranza, *angoscioso terrore* (*LCdA*, p. 84) per gli abitanti della Terra di Mezzo.

Il racconto che Elrond intesse al Consiglio conduce le menti dei presenti fino alle porte del Nero cancello di Mordor, quando Elendil e Gil-galad, grandi re degli Uomini e degli Elfi uniti in alleanza, perirono alle pendici dell'Orodruin; ma Isildur, figlio di Elendil, con la spada

---

[139] *'This is the Master-ring, the One Ring to rule them all.'* (cfr. *TFotR*, p. 49)

[140] *"Nine he gave to Mortal Men, proud and great, and so **ensnared** them. Long ago they fell under the dominion of the One, and they became **Ringwraiths**, shadows under his great Shadow, his most terrible servants."* (*TFotR*, p. 50)

spezzata del padre, Narsil, sconfisse Sauron e, tagliandogli il dito che indossava l'Anello, lo conquistò pur provocando da sé la sua irreversibile caduta.

> « "Terrò questo in memoria di mio padre e di mio fratello", disse, e lo conservò gelosamente, lo volessimo o no. Ma poco dopo esso lo tradì, provocando la sua morte, e da allora a nord lo chiamarono il Flagello di Isildur. Eppure quella fu forse la minore delle disgrazie che potevano accadergli ».[141] (*LCdA*, p. 309)

Il Flagello di Isildur condusse il suo padrone alla rovina, tradendo la fiducia che egli riponeva malamente nell'arma del nemico.

I due regni degli Uomini, Arnor e Gondor, conobbero distruzione e corruzione: il popolo di Arnor si estinse, ma a sud il reame di Gondor perdurò, come una seconda Númenor rifondata nella Terra di Mezzo.

> «A sud il reame di Gondor durò a lungo; per un certo tempo il suo splendore crebbe, ricordando nella sua ascesa la potenza di Númenor prima della caduta».[142] (*LCdA*, p. 310)

La fondazione di una seconda città in seguito ad un forzato abbandono della prima necessita di una linea di continuità che ne garantisca il riconoscimento e la prosecuzione malgrado il cambiamento: l'albero bianco proveniente da Eressëa si fa emblema della schiatta dei Númenoreani, anche dopo il mescolamento del sangue fra questi e la razza di Uomini senza pregio. Ciononostante, il mescolamento di razze diverse non dà vita ad una nuova schiatta migliore e più nobile nelle cui mani venga riposta la salvezza e la speranza, ma conduce ad un deterioramento delle grandi dinastie regnanti fino allo spezzarsi della linea di Elendil.

> « […] e ad ovest, ai piedi dei Monti Bianchi, edificarono Minas Anor, Torre del Sole Calante. Lì nei cortili del Re cresceva un albero bianco, nato dal seme portato da Isildur attraverso acque profonde, e quel seme proveniva da Eressëa, e prima ancora dall'Estremo Occidente, nel Giorno prima dei giorni allorché giovane era ancora il mondo.
> « Ma col rapido passare degli anni la linea di Meneldil figlio di Anárion si estinse nella Terra di Mezzo, e l'Albero si seccò, e il sangue dei Númenoreani si mescolò a quello di Uomini di minor valore ». [143] (*LCdA*, p. 310)

Alla corruzione degli Uomini dell'Ovest anche l'albero bianco, simbolo di forza vitale e di immortalità, avvizzì come inaridito a causa di quella contaminazione: nel frattempo, Minas Ithil, la Torre della Luna Sorgente, conquistata da Mordor, divenne Minas Morgul, la Torre del Maleficio, e Minas Anor, Torre del Sole Calante, si tramutò in Minas Tirith, Torre di Guardia, perché il nemico era vicino e al reame di Gondor serviva una difesa che sorvegliasse la sua terra dalla minaccia oscura (cfr. *LCdA*, p. 310).

Ma alla morte di Isildur, l'Anello del Potere andò perduto, per ricomparire nell'ora del destino, quando l'ultimo re di Gondor si fa avanti tra la polvere:

---

[141] *' "This I will have as weregild for my father, and my brother," he said; and therefore whether we would or no, he took it to treasure it. But soon he was betrayed by it to his death; and so it is named in the North Isildur's Bane. Yet death maybe was better than what else might have befallen him.'* (*TFotR*, p. 237)

[142] *'In the South the realm of Gondor long endured; and for a while its splendour grew, recalling somewhat of the might of Númenor , ere it fell.'* (*TFotR*, p. 238)

[143] […] *and westward at the feet of the White Mountains Minas Anor they made, Tower of the Setting Sun. There in the courts of the King grew a white tree, from the seed of that tree which Isildur brought over the deep waters, and the seed of that tree before came from Eressëa, and before that out of the Uttermost West in the Day before days when the world was young.*
'But in the wearing of the swift years of Middle-earth the line of Meneldil son of Anárion failed, and the Tree withered, and the blood of the Númenoreans became mingled with that of lesser men.' (*TFotR*, p. 238)

> «Egli è Aragorn figlio di Arathorn», disse Elrond; «e discende, attraverso molti padri, da Isildur, il figlio di Elendil regnante a Minas Ithil. È il Capo dei Númenoreani del Nord, che ormai sono rimasti in pochi».
> «Allora appartiene a te, e non a me!», gridò Frodo saltando in piedi come se si aspettasse che l'Anello gli fosse richiesto all'istante.
> «Non appartiene a nessuno dei due», disse Aragorn […].[144] (*LCdA*, p. 313)

Sebbene Aragorn sia l'erede di Isildur, è assai lungi dal reclamare l'Anello che fu alla portata del suo antenato. Esso, assieme al fascino che esercita, non ha padrone. Solo Sauron che lo forgiò avvolto dal segreto e dal tradimento, ne può rivendicare il possesso. Aragorn lo sa bene e si tiene lontano dall'aura avvelenata dell'Unico.

Il Potere non può essere diviso né *con*diviso, tanto meno quello dell'Anello, che ha un solo padrone: il suo artefice.

L'episodio del tradimento di Saruman evidenzia come il Potere non conosca consociati, e la sua bramosia impedisca ogni concordia e tregua: esso non può che dividere e distruggere, fino a condurre alla follia. La contaminazione dell'Anello del Dominio raggiunge anche il più Saggio tra gli Stregoni, come Elrond chiarisce:

> «Ahimè, no», disse Elrond. «Non possiamo adoperare l'Anello Dominante, ed ormai lo sappiamo sin troppo bene. Appartiene a Sauron, fu forgiato unicamente da lui, ed è malvagio in tutto e per tutto. La sua forza, Boromir, è troppo grande per essere liberamente adoperata da qualcuno che non sia già di per se stesso estremamente potente; ma per costoro l'Anello cela un pericolo ancora più mortale. Il semplice desiderio di possederlo corrompe la loro anima. Pensa a Saruman. Qualora uno dei Saggi dovesse grazie a quest'Anello sconfiggere il Signore di Mordor, servendosi delle proprie tecniche, egli si installerebbe sul trono di Sauron, segnando così l'apparizione di un altro Oscuro Signore. Ed è anche un motivo per cui l'Anello deve essere distrutto: fin quando è nel mondo, rappresenta un pericolo anche per i Saggi».[145] (*LCdA*, pp. 337-338)

Usare l'Anello Dominante contro il suo artefice porterebbe un nuovo Signore Oscuro sul trono della Terra Nera: la dimensione tetra e contagiosa della Potenza che il gingillo di Sauron costituisce non può farsi strumento di lotta contro il Signore degli Inganni. Il Potere non fa altro che sostituirsi ad un altro Potere: l'Anello non può essere adoperato, è lui che sfrutta e adegua a sé, che contamina e forgia un padrone del tutto simile a quello reale e originario. L'unica via di salvezza è distruggere il Flagello di Isildur perché non opprima altri cuori: questa è l'unica mossa che *colui che non va nominato* non può prevedere:

> «Ma l'unica misura che conosce è il desiderio, desiderio di potere, ed egli giudica tutti i cuori alla stessa stregua. La sua mente non accetterebbe mai il pensiero che qualcuno possa rifiutare il tanto bramato potere, o che, possedendo l'Anello, voglia distruggerlo».[146] (*LCdA*, pp. 339-340)

---

[144] *'He is Aragorn, son of Arathorn,' said Elrond; 'and he is descended through many fathers from Isildur Elendil's son of Minas Ithil. He is the Chief of the Dúnedain in the North, and few are now left of that folk.'*
'Then it belongs to you, and not to me at all!' cried Frodo in amazement, springing to his feet, as if expected the Ring to be demanded at once.
'It does not belong to either of us,' said Aragorn […]. (*TFotR*, p. 240)

[145] *'Alas, no,' said Elrond. 'We cannot use the Ruling Ring. That we now know too well. It belongs to Sauron and was made by him alone, and is altogether evil. Its strength, Boromir, is too great for anyone to wield at will, save only those who have already a great power of their own. But for them it holds an even deadlier peril. The very desire of it corrupts the heart. Consider Saruman. If any of the Wise should with this Ring overthrow the Lord of Mordor using his own arts, he would then set himself on Sauron's throne, and yet another Dark Lord would appear. And that is another reason why the Ring should be destroyed: as long as it is in the world it will be a danger even to the Wise.'* (*TFotR*, p. 261)

[146] *'But the only measure that he knows is desire, desire for power; and so he judges all hearts. Into his heart the thought will not enter that any will refuse it, that having the Ring we may seek to destroy it.'* (*TFotR*, p. 262)

Questo è l'aspetto più nefasto del regno, e proprio perché consapevole di ciò Aragorn lo rifiuta e si discosta da esso e dalla sua contaminazione, spaventato all'idea di dover ricadere come il suo antenato nella rete del Nemico.

> «Rassomiglio poco alle figure di Elendil ed Isildur scolpite in tutta la loro maestà nei saloni di Denethor. Io sono soltanto l'erede d'Isildur, e non Isildur in persona».[147] (*LCdA*, p. 314)

L'erede di Isildur rivendica un'identità nuova e separata da quella del suo predecessore. L'appartenenza all'alto lignaggio di Elendil non può essere provata dalla somiglianza agli avi, uno dei tratti principali per il riconoscimento di un sovrano e della sua legittimità. Aragorn, infatti, si è discostato dalla sua stirpe e, con essa, dalla sua maledizione.

Il trono di Gondor, che Aragorn e i suo avi lasciarono vacante e che spetterebbe al legittimo erede di Isildur, è custodito da un Sovrintendente in attesa del ritorno del re, che ormai più nessuno crede possa verificarsi: Denethor, espressione di una imperfetta sovranità votata al fallimento e alla follia, ed esposta senza difese alla corruzione dell'Anello.

II.4.2 *L'Anello e Boromir*

Prima di Denethor, è il figlio Boromir a cadere sotto la falce nera dell'Anello, reso vulnerabile dalla responsabilità del potere che grava sulle sue spalle. Anche per Boromir, dunque, sebbene egli non sia re, è la condizione di reggenza di un popolo a scavare un canale per la contaminazione dell'Unico. Egli avverte come suo il governo su Minas Tirith a ragione della lunga assenza del vero re e della vecchiezza del padre.

Dopo la sosta a Lórien e in seguito alla scomparsa di Gandalf, che tuttavia tornerà in scena rinato a nuovo potere, Boromir è l'unico a non riuscire a distogliere lo sguardo da Frodo, che si allontana da solo per riflettere sulla sua scelta e sul destino di molti. Mentre gli altri sono distratti, ciascuno immerso in tetri pensieri, l'uomo di Gondor si alza e segue il Portatore, innaturalmente attratto dall'oggetto che oscilla al suo collo. Egli desidera spingere Frodo verso una delle due alternative che gli si offrono, stornando da lui il pensiero di distruggere il potente gingillo di Sauron. Boromir crede di poter adoperare quell'arma e di poterla dominare, ma in realtà ne è fin d'ora soggiogato e, per mezzo di lui, l'Anello tenta di salvare se stesso dalle fiamme del Monte dove venne forgiato, poiché l'unica cosa che il Flagello di Isildur può e desidera proteggere è la propria incolumità e quella del padrone che da esso dipende.

Boromir offre a Frodo, che sembra corroso dal dubbio, il suo consiglio deviante, il suo malfido aiuto, il rifugio insidioso di una città sulla quale la sua famiglia governa in vece di un re obliato. Ma Frodo è colto da timore dinanzi a così partecipi insistenze: la paura dello Hobbit non è quella attanagliante del dubbio che acceca, ma quella di una certezza indiscutibile, di una vertigine sull'orlo del baratro. È il cantuccio di quella stessa paura che mette in guardia Frodo:

> «In guardia? In guardia contro che cosa?», domandò brusco Boromir.

---

[147] *'Little do I resemble the figures of Elendil and Isildur as they stand carven in their majesty in the halls of Denethor. I am but the heir of Isildur, not Isildur himself.'* (*TFotR*, p. 241)

> «Contro i ritardi. Contro la via che pare più agevole. Contro lo scrollarmi di dosso il peso che grava sulla mie spalle. Contro…ebbene, poiché vuoi che te lo dica, contro la fiducia nella forza e nella sincerità degli Uomini».[148] (*LCdA*, p. 491)

Boromir gli indica una soluzione di apparente sollievo e riparo dall'ombra di Mordor, ma la fuga e il nascondiglio non sono la scelta da compiere. Dietro alle blande parole di Boromir, Frodo scorge il tranello che cova nel cuore degli Uomini e di tutti coloro i quali l'Anello sfiori con le sue dita invisibili. Quel talismano di morte e accecamento non può essere condotto tra le tentennanti mura di Minas Tirith, che barcolla sotto gli attacchi di Sauron e dei suoi servitori. Quella che un tempo era la capitale del reame degli Uomini e la luce per tutte le genti, oramai indietreggia e sbiadisce. La Speranza è lontana da essa, finché la Gemma Elfica non diriga i suoi passi verso la soglia dell'antico palazzo ed *Estel*[149] si erga ancora in difesa di Gondor.

> «La speranza non esiste, finché esiste l'Anello», disse Frodo.
> «Ah! L'Anello!», ripeté Boromir, e lo sguardo gli si illuminò. «Non è forse uno strano destino, dover soffrire tanta paura e tante incertezze per un oggetto così minuto?»[150] (*LCdA*, p. 491)

Nel cerchio dorato del gioiello che Frodo reca, il suo stesso Portatore vede disperazione e calamità, rovina e tirannia. Nessuna rinascita albeggia, nessuna vittoria è possibile, finché l'Anello contamina e asservisce. Boromir insiste e non riesce a staccare occhi e brame da quell'ipnotico oro, piccolo e minuto, eppure così desiderabile.

> «Sembra infatti che tu pensi soltanto al potere che l'Anello conferirebbe al Nemico, se egli se ne impadronisse: soltanto cioè al cattivo impiego di esso, e non ai suoi lati positivi. Il mondo sta cambiando, dici. Minas Tirith cadrà, se l'Anello non verrà annientato. Ma perché? Indubbiamente è ciò che accadrebbe, se fosse in mano al Nemico. Ma perché dovrebbe accadere se l'Anello fosse nelle nostre mani?».
> «Non hai udito ciò che fu detto al Consiglio? », disse Frodo. «Perché noi non possiamo adoperarlo, e tutto ciò che viene fatto con esso diventa malvagio».[151] (*LCdA*, pp. 491-492)

Boromir è sedotto dalla malia del Nemico, comincia a pensare a se stesso come al più adeguato custode dell'Anello, il pericolo che dalla torre di Barad-dûr s'innalza opprimente e minaccioso svanisce dalla sua mente, ed egli non sente altro che il bisogno di proteggere la vita esiziale dell'Anello dalle grinfie del suo sciagurato custode.

> «Gli Uomini dal cuore sincero non si lascerebbero mai corrompere. Noi di Minas Tirith siamo rimasti fedeli attraverso anni e anni di sofferenze. Non bramiamo il potere dei Re di Angmar, ma solo la forza necessaria per difenderci, per difendere una giusta causa. E meraviglia! Nell'ora del bisogno il fato mette alla luce l'Anello del Potere. È un dono, ne sono convinto: un dono ai nemici di Mordor. È pura follia non adoperarlo, non adoperare il potere del Nemico per lottare contro di lui. I temerari, gli spietati, sono costoro gli unici

---

[148] *'Warning? Warning against what?' said Boromir sharply.*
'Against delay. Against the way that seems easier. Against refusal of the burden that is laid on me. Against – well, if it must be said, against trust in the strength and truth of Men.' (*TFotR*, p. 388)

[149] *Elessar* (*Gemma Elfica*) ed *Estel* sono due dei nomi elfici dati ad Aragorn, e il secondo significa *Speranza*.

[150] *'No hope while the Ring lasts,' said Frodo.*
'Ah! The Ring!' said Boromir, his eyes lighting. 'The Ring! Is it not a strange fate that we should suffer so much fear and doubt for so small a thing? (*TFotR*, pp. 388-389)

[151] *'For you seem ever to think only of its power in the hands of the Enemy: of its evil uses not of its good. The world is changing, you say. Minas Tirith will fall, if the Ring lasts. But why? Certainly, if the Ring were with the Enemy. But why, if it were with us?'*
'Were you not at the Council?' answered Frodo. 'Because we cannot use it, and what is done with it turns to evil.' (*TFotR*, p. 389)

> che potranno vincere. Che cosa non farebbe un guerriero in un'ora come questa, un grande capo? Che cosa non sarebbe capace di fare Aragorn? Oppure, se egli rifiuta, perché non Boromir? L'Anello mi conferirebbe il potere del Comando. Come caccerei via i nemici da Mordor! Ed allora tutti gli uomini si raggrupperebbero intorno alla mia bandiera».[152] (*LCdA*, p. 492)

Il desiderio dapprima sincero e legittimo di difendere la propria gente e la propria patria si estende e deforma in ambizione, in pretesa, in follia. La sincerità e il valore di Boromir, senza ch'egli se ne accorga, vengono corrotte e plasmate secondo gli intenti di un oggetto senz'animo.[153]

Tuttavia, sarà lo stesso Gandalf, ritornato dall'abisso nelle abbacinanti vesti di Stregone Bianco, ad individuare in Boromir la vittima (e non il carnefice) di un insano pericolo che incombeva su di lui, di una minaccia oscura dalla quale fu capace di affrancarsi, cadendo però nella morsa di una morte benefica e quasi salvifica,[154] non funesta.

> «Povero Boromir! Non riuscivo a capire che cosa gli stesse accadendo. Una triste e dura prova per uno come lui: guerriero e signore di molti uomini. Galadriel mi disse che era in pericolo; ma un pericolo a cui egli infine seppe sottrarsi. Ne sono felice. Non è stato vano che i giovani Hobbit siano venuti con noi, poiché hanno contribuito alla salvezza di Boromir».[155] (*LdT*, p. 605)

L'impetuosità sembra mandare Boromir alla rovina, la sua incontrollata passionalità verso una terra alla quale con rancore pensa come sua, benché la riconosca di altri, lo spinge ad un gesto estremo, dal quale però saprà scostarsi prima della fine.

L'ombra ingombrante di Aragorn, che ritorna inattesa come dal nulla e da un eterno esilio, scuote e sconvolge il figlio di Denethor, lo pone al cospetto del suo re e della fine di tutto ciò in cui egli aveva creduto. Boromir fatica a farsi da parte, a riconoscere il ritorno del legittimo re di Gondor come la rinascita della speranza e l'ultima occasione di salvezza.

> Boromir camminava in lungo ed in largo, parlando sempre più concitato. Pareva quasi aver dimenticato Frodo, nell'esaltare muraglie ed armi e il radunarsi degli Uomini; faceva progetti per grandi alleanze e gloriose vittorie future; e dopo aver distrutto Mordor, diveniva egli stesso un potente re, saggio e benevolo.[156] (*LCdA*, p. 492)

---

[152] *'True-hearted Men, they will not be corrupted. We of Minas Tirith have been staunch through long years of trial. We do not desire the power of wizard-lords, only strength to defend ourselves, strength in a just cause. And behold! In our need chance brings to light the Ring of Power. It is a gift, I say, a gift to the foes of Mordor. It is mad not to use it, to use the power of the Enemy against him. The fearless, the ruthless, these alone will achieve victory. What could not a warrior do in this hour, a great leader? What could not Aragorn do? Or if he refuses, why not Boromir? The Ring would give me power of Command. How I would drive the hosts of Mordor, and all men would flock to my banner!'* (*TFotR*, p. 389)

[153] "L'Anello è indubbiamente un possesso che determina, tra gli altri aspetti, l'esistenza delle persone come portatori dell'Anello. Ma appare anche nella sua funzione di proprietà, permettendo il controllo delle vite altrui." (cfr. REYNOLDS P., *Rings and Ather Thing*, trad. it. di Giuriceo S., *Anelli e affini: il possesso e il posseduto*, "Minas Tirith" 17, 2006, p. 22) Infatti esso non solo "incatena" gli altri Anelli di Dominio, ma anche irretisce gli uomini che in esso si imbattono.

[154] La traduzione rende con "salvezza" il termine *sake*, che, nell'espressione "*for Boromir's sake*" significa propriamente "per il bene di Boromir". Non c'è un reale riferimento alla salvezza (infatti il personaggio muore), ma la prigionia dell'Anello è considerata peggiore di qualsiasi morte e dunque la liberazione dalle sue lusinghe è positiva anche se conduce al trapasso.

[155] *'Poor Boromir! I could not see what happened to him. It was a sore trial for such a man: a warrior and a lord of men. Galadriel told me that he was in peril. But he escaped in the end. I am glad. It was not in vain that the young hobbits come with us, if only for Boromir's sake.'* (*TTT*, p. 485)

[156] *Boromir strode up and down, speaking ever more loudly. Almost he seemed to have forgotten Frodo, while his talk dwelt on walls and weapons, and the mustering of men; and he drew plans for great alliances and glorious victories to be; and he cast down Mordor, and became himself a mighty king, benevolent and wise.* (*TFotR*, p. 389)

In questo Capitano c'è una profonda umanità pregna di quella debolezza che la rende vulnerabile, facile preda della contaminazione dell'Anello di Sauron. La sua mente fantasiosa e corrotta corre e vaneggia, dimentica Frodo, Aragorn, l'Oscuro Signore, ogni cosa, e al posto di un nero tiranno eleva se stesso, nuovo sovrano incoronato dall'inganno dell'Unico.

Frodo arretra sgomento, vede nel volto tirato del vecchio compagno orrore e ostilità, ma non cede, non si arrende alla superiorità fisica di quello che ora si staglia contro di lui come un famelico nemico.

> Il suo bel viso amichevole era deformato dalla rabbia; un fuoco infuriava nei suoi occhi.[157] (*LCdA*, p. 493)

Senza altra apparente scelta, il Portatore indossa l'Anello e fugge da Boromir, che avrà tuttavia il tempo di riscattarsi sacrificando la propria vita per la salvezza di due membri della compagnia, due Hobbit come colui al quale tentò di sottrarre l'Anello del Potere.

La notizia della dipartita del guerriero giunge fino a Gondor, nel palazzo di suo padre.

L'oscurità di Mordor ha calato la sua falce su Minas Tirith, la città è assediata dal nemico e dai suoi eserciti, e mentre la gente fugge sconvolta dal terrore e dallo sgomento, Denethor, nella sala del trono, si rammarica ancora della morte del figlio Boromir, sedotto dalle lusinghe dell'Anello, e dell'irrimediabile perdita di quest'ultimo, che Faramir ha lasciato a Frodo, abbandonando il Portatore al suo compito e, con lui, le speranze di grandezza per Gondor e per la Casa dei Sovrintendenti.

Il rancore nei confronti del figlio sopravvissuto e il dolore per quello caduto prendono il sopravvento su Denethor. Boromir avrebbe agito diversamente dal fratello minore, avrebbe recato al suo amato signore un dono degno di lui, avrebbe portato con sé dalla missione l'Unico Anello, arma implacabile contro Sauron. Ma Gandalf, che assiste alla discussione fra il Sovrintendente e il figlio, non esita a soggiungere:

> «Consolati!», disse Gandalf. «In nessun caso Boromir te l'avrebbe portato. Egli è morto, ed è morto valorosamente: che riposi in pace! Ma tu t'illudi. Egli avrebbe steso la mano per impadronirsi di quell'oggetto e nell'afferrarlo sarebbe caduto. L'avrebbe tenuto per sé, e al suo ritorno non avresti riconosciuto tuo figlio».[158] (*IRdR*, p. 976)

La forza contagiosa e sovversiva dell'Anello avrebbe corrotto il cuore di Boromir, portandolo alla rovina, e Denethor avrebbe perduto un figlio a causa di una contaminazione peggiore della morte. Ma il vecchio sire di Gondor disdegna le parole di Mithrandir e le sue continue ingerenze: la sua saggezza e la sua prudenza avrebbero saputo occultare l'arma del Nemico e adoperarla soltanto per estrema necessità, con accortezza. Ma nessuno può sottrarsi dal controllo dell'Anello, la volontà sottoposta alla sua vicinanza si flette come una canna al vento, e la follia si mescola al desiderio di possederlo senza mai perderlo.

> «No! Arresta la tua collera! Non ho nemmeno fiducia in me stesso riguardo a questo oggetto, e l'ho rifiutato, nonostante me lo offrissero in dono. Sei forte, Denethor, ed in alcune cose sai ancora controllarti; tuttavia, se avessi ricevuto quell'oggetto, esso ti avrebbe dominato. Anche sepolto sotto le radici del Mindolluin avrebbe corroso la tua

---

[157] *His fair and pleasant face was hideously changed; a raging fire was in his eyes.* (*TFotR*, p. 390)

[158] *'Comfort yourself!' said Gandalf. 'In no case would Boromir have brought it to you. He is dead, and died well; may he sleep in peace! Yet you deceive yourself. He would have stretched out his hand to this thing, and taking it he would have fallen. He would have kept it for his own, and when he returned you would not have known your son.'* (*TRotK*, p. 795)

mente sempre di più a mano a mano che avresti visto aumentare l'oscurità ed accadere i fatti tremendi che fra breve si verificheranno».[159] (*IRdR*, p. 977)

La diffidenza di Gandalf non è rivolta solo a Denethor e a Boromir, ma anche a se stesso. L'Anello è uno strumento di contaminazione pericoloso, e la sua dannosità si misura sul potere di chi lo indossa, pertanto lo Stregone Bianco teme l'Anello e la sua rete. Perfino nelle mani del più saggio si rivelerebbe un'insidia distruttiva e tenace nella sua malvagità.

II.4.3 *L'Anello e gli Hobbit*

L'aura malefica che dall'Anello del Potere si diffonde conducendo alla follia e alla rovina non agisce soltanto sui re, ma anche sui piccoli.[160]

Sméagol è l'esempio più eclatante di come l'Anello corrompa e deturpi con le sue lusinghe conducendo al delitto e all'isolamento. Questi era un Hobbit, forse troppo curioso e amante dei sotterranei della terra, ma un Hobbit, esattamente come Frodo, che inorridisce al pensiero di quella *"parentela"* (*kinship*).[161]

Dopo aver sedotto e tradito Isildur fino a condurlo alla morte, l'Anello decide di essere trovato da una creatura inoffensiva sulla quale provare la sua potenza.

La prima azione delittuosa che Sméagol compie sotto il suo influsso è un assassinio, l'assassinio dell'amico Déagol.[162]

Chi indossa l'Anello del Potere viene isolato come se portasse su di sé un marchio di contaminazione che emerge dal cambiamento che gli altri, in primo luogo, notano in lui. La circolarità dell'Anello diviene cerchio *sacer* di maledizione ed esclusione che avvinghia il suo portatore e lo spinge silenziosamente in un "altrove" di negazione di sé e di oblio, di eterna dimenticanza e asservimento all'Unico.

Di Sméagol e della sua volontà, infatti, non rimane nulla, nessun ricordo nella sua mente ottenebrata e nel corpo deformato come da una peste contaminatrice:[163] solo ombra e, nelle sue spire, un anello sovrano.

L'esito della contaminazione di questo strumento di dominio è lo sdoppiamento: egli perde la sua individualità e si duplica in due parti di se stesso: Sméagol e Gollum.

Nelle Paludi Morte Frodo e Sam, entrambi affaticati dalla marcia, si assopiscono ed è per primo il giardiniere a risvegliarsi tra gli squittii e i singhiozzi di due voci, una lamentosa e sottomessa, l'altra crudele e sibilante. Gollum non può stare in silenzio e immobile mentre il padrone tenta di riportare a Sauron l'unico oggetto che egli abbia a cuore, l'ossessione di una vita corrotta.

---

[159] *'Nay, stay your wrath! I do not trust myself in this, and I refused this thing, even as a freely given gift. You are strong and can still in some matters govern yourself, Denethor; yet if you had received this thing, it would have overthrown you. Were it buried beneath the roots of Mindolluin, still it would burn your mind away, as the darkness grows, and the yet worse things follow that soon shall come upon us.'* (*TRotK*, p. 796)

[160] Nella rassegna delle creature tolkieniane, NOEL R. S., *op. cit.*, p. 59 segnala la presenza degli "umili" come protagonisti: gli Hobbit. Essi sono creature al di fuori di ogni contesto mitologico, in opposizione non violenta al mondo eroico ed epico degli Uomini e degli Elfi. Eppure sono depositari di una forma "alternativa" di eroismo, quale quella di Frodo: "His heroism lay in the acceptance of an almost impossible task, the endurance to continue in the face of unexpected obstacles, and the ability to resist the power and temptation of the Ring."

[161] cfr. *LCdA*, pp. 87-88; cfr. *TFotR,* p. 53.

[162] Gollum è un Hobbit corrotto e deformato, allontanato dalla sua stessa natura e sottomesso dal gioco dell'Anello, cui NOEL R. S., *op. cit.*, pp. 64-65 dedica un paragrafo del capitolo sulle creature tolkieniane. Egli viene paragonato brevemente al Nano Andvari delle leggende Scandinave, guardiano come Sméagol di un prezioso anello del fato, e al goblin teutonico Goldemar, detto anche Vallmar.

[163] *"Ho poca speranza che Gollum riesca ad essere curato e a guarire prima di morire."* (*LCdA*, p. 94)

> «Abbiamo promesso: di salvare il Tesoro, di non farlo avere a Lui…, mai. E invece sta andando verso di Lui, ogni passo più vicino. Che cosa vuole farne l'Hobbit, chissà, sì, chissà!»[164] (*LdT*, p. 766)

Gollum, come Frodo, non potrebbe sopportare di vedere il suo prezioso Anello tornare nelle crudeli mani di Sauron, tuttavia quello che il Portatore sta facendo, ai suoi occhi, è tuffarsi senza via di scampo nella rete dell'Oscuro Signore. Il giuramento è stato pronunziato all'Anello, non a Frodo, e l'Anello non vuole essere distrutto.

> «Ma se fossimo noi il padrone, allora potremmo usarlo, sì, e continuare a mantenere la promessa».[165] (*LdT*, p. 766)

Il Flagello di Isildur opera sempre col medesimo stratagemma: la seduzione. Per liberarsi di un padrone, ne seduce un altro che poi tradirà per mezzo di un nuovo schiavo del suo potere. Gollum avverte il richiamo dell'Anello e si abbandona alla sua attrazione. Persino questo infimo essere medita di ergersi come signore incontrastato vicino al gingillo di Sauron.

> «Vedi, tesoro mio: se ce l'abbiamo noi, allora possiamo fuggire anche da Lui, eh? Forse diventiamo molto forti, più degli Spettri. Sire Sméagol? Gollum il Grande? *Il* Gollum!»[166] (*LdT*, pp. 766-767)

Il delirio è l'arma che l'Anello sfrutta contro chi lo brama: la sua natura è quella del potere, ed esso la usa per corrodere nell'animo, nella mente e infine nel corpo chiunque gli si avvicini all'infuori del suo Padrone, che è contaminazione vivente, demone bramoso di quella forza vitale che palpita nell'Anello e che è parte di lui.

Dopo Sméagol, anche un altro portatore Hobbit conosce la catena di follia che l'Unico getta sui suoi padroni. Benché protetto dall'isola di pace di Gran Burrone, Bilbo avverte la pungente presenza dell'Anello e, richiamato dal suo antico incantesimo domanda di poterlo guardare ancora tendendo la mano tremante a Frodo, il quale asseconda già con riluttanza quel desiderio:

> Lo tirò fuori lentamente. Bilbo tese la mano; immediatamente Frodo ritrasse l'Anello. Con angoscia e sommo stupore si accorse che non stava più vedendo Bilbo; un'ombra sembrava essere scesa tra di loro, ed egli scorgeva dall'altro lato un piccolo essere avvizzito dal viso avido e dalle ossute mani ingorde. Sentì il desiderio di colpirlo.
> La musica e i canti intorno a loro parvero svanire, e vi fu un profondo silenzio. Bilbo lanciò un rapido sguardo a Frodo e poi si passò la mano sugli occhi. « Ora capisco », disse. « Mettilo via! Mi dispiace: mi dispiace che tocchi a te sopportare questo peso, mi dispiace tanto ».[167] (*LCdA*, p. 296)

Persino una delle ultime roccheforti degli Elfi è ferita dall'insinuarsi del potere oscuro come da una nube velenosa e malsana, ma il contagio dell'Anello è alleviato dalla luce di

---

[164] [...] *'we promised: to save our Precious, not to let Him have it - never. But it's going to Him, yes, nearer every step. What's the hobbit going to do with it, we wonders, yes we wonders.'* (*TTT*, p. 618)

[165] *'But if we was master, then we could help ourselfs, yes, and still keep promises.'* (*TTT*, p. 618)

[166] *'See, my precious: if we has it, then we can escape, even from Him, eh? Perhaps we grows very strong, stronger than Wraiths. Lord Sméagol? Gollum the Great?* The *Gollum!'* (*TTT*, p. 619)

[167] *Slowly he drew it out. Bilbo put out his hand. But Frodo quickly drew back the Ring. To his distress and amazement he found that he was no longer looking at Bilbo; a shadow seemed to have fallen between them, and through it he found himself eyeing a little wrinkled creature with a hungry face and bony groping hands. He felt a desire to strike him.*
The music and singing round them seemed to falter, and a silence fell. Bilbo looked quickly at Frodo's face and passed his hand across his eyes. 'I understand now,' he said, 'Put it away! I am sorry: sorry you have come in for this burden: sorry about everything.' (*LCdA*, pp. 225-226)

Imladris. Di esso si avverte solo il grande, incomparabile peso che opprime colui che lo porta, di cui è Frodo, secondo solo a Gollum, a sperimentare le più estreme conseguenze.

Dopo essere scampato all'assalto di Boromir, cagionato dall'Anello medesimo, Frodo si scopre restio a sfilare il gioiello dal dito, mentre l'Occhio infuocato lo invita a raggiungerlo per mezzo di esso.

> Udì la propria voce gridare: *Mai, mai!* O era invece: *Vengo, vengo davvero!* Non riuscì a distinguere. Poi, come un lampo proveniente da qualche altra potenza in gioco, alla sua mente balenò una frase: *Toglilo! Toglilo! Idiota, toglilo! Togliti l'Anello!*
> I due poteri lottarono in lui.[168] (*LCdA*, p. 496)

Malgrado ogni ombra proiettata dall'Anello sia muta e silenziosa, Frodo sente la sua stessa voce sprigionarsi da lui e scindersi in due opposti pareri, in due disegni incontrollati che si alzano come due diverse brame che il Portatore non può realizzare. Da un lato, vorrebbe non dover scegliere di eliminare l'Anello o di consegnarlo al suo padrone, ma dall'altro il bisogno di liberazione è tale da fargli desiderare di correre incontro al Nemico e di cedergli infine quell'ambito oggetto. In entrambi i casi è un recondito punto del suo cuore che parla, ma la sua coscienza è assopita dall'Unico e dal penetrante sguardo dell'Occhio che tutto osserva e divora. Ciononostante vi è forza nel piccolo Mezzuomo, ed egli si scrolla di dosso l'opprimente peso di Sauron e riconquista la propria coscienza.

Ciononostante la tentazione più feroce inizia ad aggredirlo nel valico di Cirith Ungol, allorché si trova prigioniero in una delle torri più oscure, in preda ai selvaggi Orchetti di Mordor. Sam non ha potuto salvarlo, tuttavia il fedele servitore non fugge dinanzi al pericolo, ma avanza alla ricerca del suo compagno, custodendo l'Anello che si fa sempre più pesante man mano che lo Hobbit si avvicina alla Terra Nera.

> Il suo pensiero si rivolse all'Anello, ma non vi trovò alcun conforto, solo paura e pericolo. Appena avvistato il Monte Fato che ardeva in lontananza, Sam si era accorto di un cambiamento sopravvenuto nel suo fardello. Man mano che si avvicinava alle immense fornaci dove, negli abissi del tempo, era stato modellato e forgiato, il potere dell'Anello aumentava, ed esso si faceva sempre più pesante: soltanto una potente forza di volontà avrebbe potuto domarlo.[169] (*IRdR*, p. 1077)

Sam non ha con sé nessuna arma, nessuna salvezza o scudo contro i tranelli della terra che attraversa solitario, se non quell'Anello causa di tutti i mali, ma in esso il semplice Mezzuomo non scorge salvezza e prosperità, bensì solo paura e pericolo. Il fardello del compito che Sam ha raccolto grava su di lui nella concreta figura dell'Anello, il quale si fa sempre più pesante lungo il percorso che lo conduce all'Orodruin, il monte la cui sola voragine è in grado di risucchiarlo definitivamente nel suo magma incandescente. L'Anello, dotato di una volontà sua, sembra opporsi alla fine che lo attende, e tenta di gettare un'ancora nel cuore dello Hobbit, ingannandolo con i suoi artifici per ritardare la missione e salvarsi dal fuoco divoratore.

L'unico modo che il gingillo di Sauron ha per scansare la rovina è quello di tentare la mente spossata della debole creatura nelle cui mani si ritrova, ottenebrandola con ingannevoli

---

[168] *He heard himself crying out:* Never, never! *Or was it:* Verily I come, I come to you? *He could not tell. Then as a flash from some other point of power there came to his mind another thought:* Take it off! Take it off! Fool, take it off! Take off the Ring!
The two powers strove in him. (*LCdA*, p. 392)

[169] *His thought turned to the Ring, but there was no comfort there, only dread and danger. No sooner had he come in sight of Mount Doom, burning far away, than he was aware of a change in his burden. As it drew near the great furnaces where, in the deeps of time, it had been shaped and forged, the Ring's power grew, and it became more fell, untameable save by some mighty will.* (*TRotK*, p. 880)

promesse e vane follie, affinché anche quel custode ceda sotto il peso insopportabile dell'Anello e della sua contaminazione. Esso opera promettendo dominio e potenza, ma nel frattempo conquista i pensieri e la ragione di colui che lo porta asservendoli senza scampo al suo volere. Colui che aspira al potere e alla grandezza si ritrova schiavo di un oggetto minuscolo e silente.[170] Ma Sam non desidera onore e autorità, la sua modestia e l'assenza di ogni dubbio sul da farsi (cfr. *Ma non vi era in lui alcun dubbio*,[171] *IRdR*, p. 1078) lo salva dalla trappola che l'Anello riesce e ordire solo sfruttando l'avidità del suo portatore.

> In quell'ora di tentazione fu soprattutto l'amore per il padrone che l'aiutò a tener saldo; e poi, in fondo alla sua anima, viveva ancora indomito il buon senso hobbit, ed egli sapeva in fin dei conti di non essere abbastanza grande per poter portare un simile fardello, anche se le visioni non fossero state esclusivamente ingannevoli illusioni. Il piccolo giardino di un libero giardiniere era tutto ciò di cui aveva bisogno, e non un giardino ingigantito alle dimensioni di un reame; aveva bisogno di adoperare le proprie mani, e non di comandare le mani altrui.[172] (*IRdR*, p. 1078)

Anche in coloro che appaiono come integerrimi, il talismano del Nemico è in grado di scavare una via verso il furore e l'angoscia, come accade con Frodo. Ma in Sam non vi è che il desiderio di salvare un altro padrone, diverso dall'Anello e assai più caro al suo cuore di ogni reame degli Uomini: portare Frodo in salvo e tornare alla pacifica Contea a coltivare il suo giardino, non c'è altro desiderio che scaldi l'animo di Samvise Gamgee. L'Anello non trova appiglio e fallisce, sebbene la sua contaminazione lasci nel personaggio un debole segno.

> Ora che lo portava, Sam era riluttante a restituire l'Anello e ad affidarne il peso al suo padrone.
> «L'hai tu?», balbettò Frodo. «L'hai qui con te? Sam, sei grande!». Poi improvvisamente il suo tono mutò in modo strano. «Dammelo!», gridò alzandosi e tendendo una mano tremante.
> «Dammelo immediatamente! Non lo puoi tenere tu!».[173] (*IRdR*, p. 1090)

Dinanzi all'Anello Frodo perde del tutto il controllo di sé, il potere che l'oggetto ha sul suo Portatore è profondo e intenso, capace di destare in lui in poco tempo sconforto e collera, debolezza e violenza. Più si mostra vicina la vetta del Monte Fato, più Frodo appare simile a Gollum, e il suo attaccamento all'Anello diventa indissolubile. Non si tratta più di "custodire", quello dello Hobbit non è più un compito giunto al suo termine, ma un personale desiderio di conservare per sé quel piccolo tesoro, che attecchisce nell'animo di chi lo reca per cercare la salvezza e trova un indifeso Mezzuomo fiaccato dalla prova e dai travagli, dalla paura e dalla disperazione.

---

[170] REYNOLDS P., *cit*., p. 22 individua ne *Il Signore degli Anelli* due modalità di possesso: una 'naturale' e l'altra 'innaturale': "(...) è naturale che le persone posseggano le cose: la mia spada, la tua corona, il suo anello. È invece contro natura che gli oggetti posseggano le persone e per le persone essere possedute. Questo perché essere posseduti da qualcosa significa violare la gerarchia del potere."

[171] *He was not really in any doubt.* (*TRotK*, p. 881)

[172] *In that hour of trial it was the love of his master that helped most to hold him firm; but also deep down in him lived still unconquered his plain hobbit-sense: he knew in the core of his heart that he was not large enough to bear such a burden, even if such visions were not a mere cheat to betray him. The one small garden of a free gardener was all his need and due, not a garden swollen to a realm; his own hands to use, not the hands of others to command.* (*TRotK*, p. 881)

[173] *Now it had come to it, Sam felt reluctant to give up the Ring and burden his master with it again.*
'You've got it?' gasped Frodo. 'You've got it here? Sam, you're a marvel!' Then quickly and strangely his tone changed. 'Give it to me!' he cried, standing up, holding out a trembling hand. 'Give it me at once! You can't have it!' (*TRotK*, p. 890)

Sam riconosce nel pallido volto emaciato di Frodo l'ombra dell'oscurità e si offre di portare lui il fardello al suo posto. Anche per il giardiniere della Contea separarsi dall'Anello non è un lieve peso, tuttavia egli lo ha portato per troppo poco tempo per divenirne schiavo. La sua proposta è dettata da sincera preoccupazione, ma Frodo non riconosce più amici e nemici, gli opposti si fondono in visioni deliranti, dove tutto ciò che risalta è l'Anello Dominatore e il suo luccichio.

> «No, no, Sam», disse tristemente. «Ma devi comprendere. È il mio fardello, e nessun altro può portarlo. È troppo tardi ormai, Sam caro. Non puoi aiutarmi più da quel punto di vista. Sono quasi in suo potere, ormai. Non riuscirei ad affidartelo, e se tu cercassi di prenderlo impazzirei».[174] (*IRdR*, p. 1119)

L'Anello si è insinuato nella mente del suo custode impadronendosi di essa fino a rischiare di portare Frodo alla pazzia. La corrosione di cui esso è autore diventa insopportabile e devastante, al punto che chi ne è contaminato non ha più potere e controllo su di sé e non è più in grado di liberarsi dal suo giogo irresistibile.

E così, infine, quando l'ora del fato sembra giunta e Frodo si trova da solo, con il fuoco divampante dell'Orodruin sotto i suoi piedi, l'Anello mostra la sua indiscussa supremazia, prende il pieno controllo della mente ottenebrata dalla sua contaminazione e tenta di salvarsi attraverso la follia e l'assoggettamento del suo portatore.

> «Sono venuto», disse. «Ma ora non scelgo di fare ciò per cui sono venuto. Non compirò quest'atto. L'Anello è mio! ».[175] (*IRdR*, p. 1129)

Dopo un incessante cammino verso il compimento della propria missione, dinanzi alla possibilità di distruggere l'Anello e il suo calamitante potere, Frodo vacilla, accecato dalla bramosia di possedere quel piccolo oggetto ipnotizzante. La volontà del Portatore sembra annichilita, l'Anello la soffoca e la tramuta nel suo contrario, e quello che si erge sulla Voragine di Fuoco non è più un Hobbit, ma la sua ombra contorta.[176]

Richiamato dalla forza d'attrazione dell'Anello, anche Gollum fa la sua ultima apparizione, votato alla rovina a causa del destino intrecciato per lui dal suo Tesoro, che si rivelerà anche il più atroce dei suoi fardelli. La contaminazione che la creatura subisce negli anni è lenta e terribile, e tocca il suo apice alla fine di tutto, spingendolo alla cieca follia che, nel giubilo per la conquista dell'agognato Tesoro, causerà la sua fine: non appena Gollum afferra l'Anello, infatti, abbraccia anche la morte, che dell'Anello è la meta naturale, e con esso, uniti in un unico destino esiziale, scompare inghiottito dalle incandescenti fiamme del Monte Fato.

La morte orribile di Gollum e la distruzione dell'Anello nella fornace dove venne forgiato significano la liberazione di Frodo da ogni prigionia e la sua purificazione - benché mai del tutto completa - dalla fosca tenebra e dal furore del suo oscuro potere.

---

[174] *'No, no, Sam', he said sadly. 'But you must understand. It is my burden, and no one else can bear it. It is too late now, Sam dear. You can't help me in that way again. I am almost in its power now. I could not give it up, and if you tried to take it I should go mad.'* (*TRotK*, p. 916)

[175] *'I have come,' he said. 'But I do not choose now to do what I came to do. I will not do this deed. The Ring is mine!'* (*TRotK*, p. 924)

[176] L'arrivo finale di Frodo nelle camere del Sammath Naur, sul monte Fato, viene esaminato da SHIPPEY T., *Tolkien e la letteratura fantastica post-bellica*, ed. it., in Manni F. (a cura di), *Introduzione a Tolkien,* Milano, 2002, p. 299: "Nel contesto del *Signore degli Anelli*, questo è certamente un frangente infausto e potenzialmente disastroso. Infilarsi l'Anello significa passare dalla parte opposta, quella del male. Porterebbe a un futuro di schiavitù per la Terra di Mezzo, e Frodo ne sarebbe schiavo - o sarebbe un nuovo Sauron."

> Frodo era lì, pallido e consunto, eppure di nuovo se stesso: nei suoi occhi non vi era più pazzia, né timore, né lotte interiori, ma pace. Il suo fardello non esisteva più.[177] (*IRdR*, p. 1131)

II.5 *Conclusioni*

L'indagine della principali tonalità cromatiche che il potere assume nelle rappresentazioni di sovranità, delineate sulla base di repertori mitici tanto differenti, ci offre la possibilità di leggere quello stesso potere in molteplici articolazioni in grado di definire, proprio in virtù di varianti segniche e concettuali, le modalità precipue di interpretazione della regalità e della sua funzione.

Purificazione e contaminazione sono i due poli fra i quali colui che regge il potere si muove: il soggetto in esame, dunque, non è solo un re (o la sua degenerazione tirannica), ma anche il detentore di un potere "straordinario" perché sovrannaturale, quale un dio, un guaritore o un personaggio semi-divino.

La fisionomia della regalità qui indagata si biforca selezionando due punti di vista suscettibili di analisi: quello del *regnum* come soggetto attivo (incarnato quindi dai *reges*, dai tiranni, dal potere stesso nella fisionomia senecana e dagli dèi) e del *regnum* come oggetto di desiderio e spinta verso uno dei due poli citati (lo scettro, la terra predetta, l'Anello di Sauron, i Silmaril degli Elfi).

In Virgilio, il potere è rappresentato come canale neutro che assume un particolare valore polare, positivo o negativo, a secondo della disposizione e dell'indole di colui che lo detiene. Enea, pio e devoto, si fa espressione del potere positivo e vincente, favorito dagli dèi e garante della loro volontà, mentre personaggi come Mezenzio, Pigmalione o Polimestore, sono esempio di un potere tirannico, empio e contaminato, spesso destinato a soccombere.

Seneca recupera il modello di potere elaborato da Virgilio e lo carica di una negatività infera e smodata che si configura nel segno dell'eccesso e della sfrenatezza. È nella pastoia del regno che i personaggi tragici incappano ineluttabilmente, avvinti dalla sua morsa che altera, incitando alla superbia e al delitto e intervenendo in modo attivo sull'indole e sulla natura di colui che da quello stesso potere finisce per essere ingoiato.

Il risultato di questo processo di contaminazione operato dal regno è il tiranno senecano. Il ritratto che l'autore ne fornisce non è costituito solo da empietà, disprezzo degli dèi e *avaritia*, ma soprattutto da un cieco *furor* che spinge questi personaggi della dismisura a sostituirsi agli dèi secondo una modalità che trascina all'apice delle sua potenzialità l'*impietas* del tiranno virgiliano per eccellenza, Mezenzio. Atreo, emblema di questa raffigurazione, si propone dunque di fondare non la nuova culla della patria perduta, bensì la riproposizione degli Inferi da cui il suo invasamento furioso proviene.[178]

Se fin qui è dalla dimensione del potere in cui il *rex* si inserisce che la contaminazione o la protezione divina promanano, un cambiamento di direzione vettoriale si verifica nella individuazione della figura del re contaminatore, di cui Edipo è personificazione. La tipologia di contagio che esso delinea si dirama dal sovrano impuro alla comunità e alla terra ch'egli governa. In tal senso il *regnum* si fa ancora una volta canale della contaminazione di cui Edipo è untore. La sua figura cela i tratti esiziali e contaminanti della Sfinge ch'egli ha

---

[177] *And there was Frodo, pale and worn, and yet himself again; and in his eyes there was peace now, neither strain of will, nor madness, nor any fear. His burden was taken away.* (*TRotK*, p. 926)

[178] Sul motivo del riversarsi dell'Ade sulla terra, di cui si tratteranno gli aspetti nel Cap. VII *La Contaminazione della Morte: dimensioni e creature infere*, cfr. PICONE G., *La scena doppia: spazi drammaturgici nel teatro di Seneca*, in "Dioniso", n. s. 3, 2004, pp. 134-143.

sostituito e della peste di cui è principale responsabile. La contaminazione del personaggio è una *aegritudo* conoscitiva, che si traduce in *aegritudo* fisica per il suo popolo.

Il re è investito di un potere emanato da Giove, che ne è il supremo garante. Ogni sua azione deve conformarsi ad un ordine definito, ma se questi esula dal codice comportamentale e di spettanza del sovrano, oltrepassando il giusto e il dovuto, non mette in pericolo soltanto se stesso, ma l'intero ordine sociale, nonché l'*ordo rerum* che regola la legittima sovranità.[179]

Ne *Il Signore degli Anelli*, il potere si sdoppia e scinde in due grandi aspetti antitetici eppure complementari, di cui l'Anello e Aragorn diventano emblemi, rappresentanti di due diverse tipologie del dominio e della modalità di gestirlo ed esercitarlo.

La consueta antinomia tra luce e ombra (suscettibile di essere letta come opposizione purezza/contaminazione) si proietta anche sul versante del potere, un potere, però, ancora inespresso, come nascosto, che sia l'Anello che Grampasso rappresentano, entrambi assai diversi da ciò che il loro aspetto offre alla vista. Nascosti o capaci di occultare, contaminatori e salvifici, l'erede e il flagello di Isildur si distanziano per ruolo e significato: se il primo inganna, contamina e distrugge, l'altro protegge, purifica e guarisce.

Di contro alla natura pericolosa e contaminata dell'arma del Nemico, Aragorn si staglia come erede di un potere capace di rifondare le città abbattute e di ricostruire l'ordine infranto. La capacità di risanamento del Re Taumaturgo si fa figura del suo ruolo di restauratore dell'equilibrio e della pace. Il suo potere perdura oltre le generazioni mortali, anche se nascosto e esiliato, perché destinato a fare ritorno, suo malgrado, per la salvezza di tutti i popoli. Custode della conoscenza delle Antiche Storie e della memoria della stirpe da cui proviene, Aragorn è detentore della Speranza, difensore di un'eredità regale che protegge e dirada le ombre, di una sorte ch'egli teme, ma che è destinata ad avverarsi.

Le azioni antitetiche dei personaggi "sovrannaturali" o "di potere" (Melkor, Sauron e i Nazgûl e Saruman da una parte, Aragorn, gli Elfi, i Valar e Gandalf dall'altra) sono rispettivamente di sconvolgimento dell'equilibrio vitale e di suo ripristino.

Le creature contaminatrici continuano ad operare sul piano del disfacimento dell'armonia e dell'equilibrio, che prorompe, per i Nazgûl, nel tentativo di sottrarre Frodo alla sua natura e al suo mondo, relegandolo in una condizione di fantasma vivente, isolato dalla comunità e condannato ad un eterno oblio. La contaminazione che il Capo degli Stregoni di Angmar ha infuso nel portatore dell'Anello ha lo scopo di asservirlo al volere dell'Oscuro Signore e trasformarlo in uno Spettro senza volontà, come ogni altro essere che si leghi senza riserve all'Anello e alla sua seduzione. Un ruolo complementare e antitetico svolgono gli Elfi nel cuore di quei reami onirici che ne ripropongono capacità ed essenza, nonché le divinità de *Il Silmarillion*, compreso l'Istario Gandalf. Il compito del risanamento e della guarigione è affidato, nel *corpus* tolkieniano, a queste figure di straordinarietà: dèi, Stregoni, Elfi, ma soprattutto sovrani dalla natura ibrida, come Aragorn il Dúnadan. Egli non è ancora re, e forse, nella prima parte del romanzo, *La Compagnia dell'Anello*, non ha ancora la minima intenzione di diventarlo, ma in lui, forte come il destino, divampa il fuoco del potere, di un potere salutare e salvifico, quello del re taumaturgo, sorretto dalla forza risanatrice del canto e della conoscenza mnemonica delle storie del passato.

Proprio perché libero dalla rete delle passioni sfrenate e pronto a rinunciare al potere, sia quello inquinato dell'Anello che quello a lui spettante del trono, Aragorn è l'unico in grado di assumere l'autorità del Re Rinnovatore, figura antitetica al sovrano contaminatore senecano e non esente dall'eredità virgiliana del concetto provvidenziale di regalità.[180]

---

[179] Cfr. VERNANT J. P., *Mito e società nell'antica Grecia*, tr. it. Torino, 1981, pp. 98 e sgg.

[180] Sulla conoscenza di Tolkien dell'*Eneide* virgiliana, di cui diceva di apprezzare in particolar modo "l'impressione di profondità", cfr. SHIPPEY T., *op. cit.*, 2005, pp. 324 e sgg.

Cap. III

Visione, Cecità e sogno

III.1 *La visione: vedere ed essere visti*

L'occhio è un imprescindibile strumento cognitivo, fors'anche imperfetto, del reale. A questa parte sensoriale del corpo umano, sin dall'antichità, viene riconosciuta la funzione di percezione della realtà fenomenica e di indagine più profonda che possa condurre a diverse tipologie di conoscenza, tutte legate al mondo e ai suoi aspetti.

L'attività visiva determina un movimento vettoriale dall'oggetto dell'osservazione al soggetto della stessa, per cui l'atto del guardare finisce per creare un rapporto tra l'io e il mondo di cui è spettatore. Questa relazione, specie nella dimensione mitologica, non è scevra di conseguenze che si esplicano a seconda della valenza segnica della particolare modalità di visione o della natura dello spettacolo osservato. Infatti, in virtù della peculiare interazione tra soggetto della visione e suo oggetto, lo sguardo opera come filtro e tramite fra un polo e l'altro. Qualora l'osservazione sia concentrata su uno spettacolo delittuoso o contaminante, tale da costituire infrazione di un tabù o da favorire l'acquisizione della consapevolezza della propria colpa, essa si rende suscettibile di instillare quella medesima colpa o contaminazione di cui è canale conoscitivo, divenendo veicolo di corruzione e, spesso, anche di morte.

Il tema della visione qui in esame verrà inteso in senso tanto attivo quanto passivo, cioè nel significato sia di "vedere" che di "essere visti", giacché la salvezza o la rovina di un personaggio del mito, nelle sue diverse rielaborazioni, può dipendere dalla sua capacità di sottrarsi o di esporsi alla vista e ai suoi esiti. Spesso, però, sottrarsi alla vista non equivale soltanto alla fuga dall'attenzione altrui, ma anche alla consapevole e ricercata soppressione della propria attività visiva: chi ha sperimentato la funzione rovinosa della visione, non fugge solo la possibilità di "essere visto", ma soprattutto quella di "vedere".

La cecità, che è l'altra faccia della medaglia, si inserisce in questo contesto, se non come figura di una superiore conoscenza dell'occhio della mente, tipica degli indovini, come massima espressione della volontà o della facoltà di ostruire la vista nel suo ruolo di canale della contaminazione.

La tematica del "vedere" e dell' "essere visti" concerne anche il versante della composizione letteraria delle rielaborazioni mitologiche analizzate, che adotta moduli narrativi sostenuti da visioni sovrumane, infere o profetiche per ritagliare degli spazi di riflessione poetica o di inserzione della voce poetante, che si manifesta non di rado per celebrare un potere (come accade nel caso della *heroscopia* virgiliana) o per stigmatizzarlo. In particolare nella tragedia senecana, che, lungi da celebrare il potere, ne offre un ritratto estremo per empietà e sfrenatezza, la visione si configura quale elemento drammaturgico essenziale dello spettacolo del *nefas*.[1]

Inoltre, sul livello formale, una solida struttura narrativa è rappresentata dal sogno, che fa di una peculiare condizione della visione, quella onirica, uno dei moduli compositivi di maggiore fortuna letteraria. Il sogno, infatti, assume una duplice valenza, sul piano del racconto come su quello della costruzione poetica, divenendo filtro comunicativo tra sfere ontologiche e letterarie distinte.

---

[1] Per un'analisi della "visione" del potere in senso attivo e passivo e della sua spettacolarizzazione in Seneca, la quale colloca il *rex* in una posizione verticale e di forte centralità rispetto ai sudditi e ai fruitori delle opere, cfr. SOLIMANO G., *cit*., pp. 139-153.

Entrambi i temi, visione e cecità, colti anche nello sviluppo delle immagini letterarie adiacenti, quale quella del sogno, si mostrano dunque come nuclei tematici volti all'espressione di una specifica condizione esistenziale, che offre il fianco alla contaminazione proprio nel momento in cui si propone al reale che ne è infetto. Lo sguardo si dimostra veicolo di conoscenza e di colpa, di contaminazione e di terrore, ma anche di brama di potere e di desiderio di rivalsa.

Pertanto, i due anelli letterari della visione e della cecità, appartenenti ad una più ampia catena compositiva mitologica, si rapportano anche a quel potere che fa della vista uno dei suoi strumenti più efficaci, capace di fortificarlo, ma anche di distruggerlo.

III.1.1 *La visione: modulo formale e canale di contaminazione*

Nel *corpus* tragico di Seneca, il tema dello spettacolo come contaminante visione interna ed esterna alla finzione scenica costituisce un modulo drammaturgico essenziale, adoperato con funzioni peculiari nel prologo di alcuni drammi. L'Ecuba delle *Troades*, ad esempio, entra in scena e apre il dramma con un'apostrofe ai potenti, perché volgano lo sguardo sulla sua sventurata vicenda e su quella del regno che con lei è crollato.

> ***HEC.*** *Quicumque regno fidit et magna potens*
> *dominatur aula nec leves metuit deos*
> *animumque rebus credulum laetis dedit,*
> *me videat et te, Troia: non umquam tulit*
> *documenta fors maiora, quam fragili loco*
> *starent superbi.*
>
> **EC.** Veda me e te, Troia, chiunque confidi nel regno e potente abbia dominio in una grande reggia, e non tema gli dèi incostanti ed esponga il suo animo credulo ai casi favorevoli: la sorte non ha mai apportato testimonianze più grandi, di quanto fragile sia stato il soglio sul quale costoro si ergono superbi.
>
> (*Troad.*, 1-6)

Sin dall'inizio la percezione visiva e spettacolare della tragedia assume un ruolo essenziale. Ecuba invita i potenti a guardare l'infelice sorte da lei patita, consapevole di essere ella stessa in prima persona spettatrice sciagurata del misero destino dei suoi. La visione e l'invito a partecipare ad essa non solo forniscono al prologo una funzione didascalica, ma anche circoscrivono subito uno dei temi cari alla drammaturgia senecana: quello, contenutistico e formale, della macabra osservazione del *nefas* rappresentato.

> ***HEC.*** *quidquid adversi accidit,*
> *quaecumque Phoebas ore lymphato furens*
> *credi deo vetante praedixit mala,*
> *prior Hecuba vidi gravida nec tacui metus*
> *et vana vates ante Cassandram fui.*
>
> **EC.** Qualunque cosa di avverso sia accaduto, qualsiasi male abbia predetto la furiosa sacerdotessa di Febo dalla bocca delirante mentre un dio vietava che venisse creduta, per prima io, Ecuba, lo vidi, gravida, né tacqui i miei timori e fui vana profetessa prima di Cassandra.
>
> (*Troad.*, 33-37)

La preminenza della regina nella conoscenza del fatale destino di Pergamo contribuisce alla definizione di un secondo parallelismo, dopo quello iniziale fra Troia crollata e la sua sovrana ormai in miseria: Ecuba è una prima Cassandra, una *vana vates* (*Troad*. 37) della cruenta fine del regno, colei che per prima vide e *pre*vide la sventura imminente (*prior Hecuba vidi*, *Troad*. 36).

In prima persona ella assiste ad ogni delitto, al crollo di ogni pietra della sua città, alla morte di ognuno dei suoi molti figli, finanche all'assassinio scellerato del re suo coniuge, azione brutale ed efferata, doppia profanazione dell'inviolabilità del *rex* e della sacralità delle are davanti alle quali questi viene ucciso.

Il lemma verbale della visione personale che Ecuba esperisce, sia in riferimento alla rovina di Troia che all'uccisione sacrilega di Priamo (cfr. *vidi*, *Troad*. 36; e in *incipit*, *Troad*. 44), pone in risalto la continua presenza della sciagurata sovrana ad una serie di iniquità l'una maggiore dell'altra, che si concentrano tutte offrendosi alla sua visione.

Soggetto di uno spettacolo altrettanto spaventoso e contaminante, adeguato alla sua natura di dannato infero, è quello cui assiste l'ombra di Tieste, in riferimento alla quale l'insistenza sulla visione (cfr. *video*, *Ag*. 6; 46) conferma la sua funzione strutturale di personaggio "didascalico".

Tieste vede la sua casa e la stirpe ad essa legata immersa nel sangue dei suoi medesimi componenti: il verbo della visione espresso in prima persona è adoperato, nel prologo, per marcare la presenza della *domus Pelopia*, la reggia fulcro dei delitti poiché simbolo del *regnum* e della delittuosa famiglia in esso intrappolata.

La visione è un aspetto essenziale dello *scelus* e della vendetta cui sovente esso è finalizzato. La soddisfazione dell'osservazione visiva suggella il compimento delle *ultiones* rappresentate in scena, e diventa fase imprescindibile del *nefas* più volte citato.

Nel caso di Atreo, il delirio si costituisce come anticipazione visionaria della *caedes*, la cui *imago* volteggia davanti agli occhi del tiranno che la pregusta.

> *tota iam ante oculos meos*
> *imago caedis errat, ingesta orbitas*
> *in ora patris* [...]
>
> Già vaga davanti ai miei occhi l'intera immagine della strage, la perdita dei figli è ingerita dalla bocca del padre.
>
> (*Th.*, 281-283)

La modalità di visione cui il personaggio fa riferimento non è quella concreta dalla quale trarre soddisfazione e piacere, ma una sorta di visione anzi tempo del delitto così come il tiranno si appresta a compierlo. Perfino la scelta della modalità di vendetta, dunque, passa attraverso "un'osservazione oculare": Atreo ha davanti agli occhi l'immagine della strage che intende compiere, essa si materializza nella sua mente perché egli ne prenda coscienza e la assuma come propria senza esitare. Lasciare che il personaggio affermi di vederla davanti agli occhi, benché essa sia ancora incompiuta, equivale a fargli operare una scelta, giacché Atreo non fa altro che affermare di aver progettato un delitto di cui conosce nitidamente i dettagli poiché li vede come se già lo avesse eseguito. La visione concede allo *scelus* chiarezza e decisione: il tiranno assiste al pari di uno spettatore al massacro che effettuerà come se si stesse già verificando; e mentre l'osserva, ne stabilisce i dettagli in un lucido *furor*: ecco la *orbitas*, la perdita dei figli, cagionata dal padre stesso, che li divorerà empiamente (cfr. *Th*. 282-283).

> ***AT.*** *ne quid obstaret pudor,*
> *dies recessit: perge dum caelum vacat.*
> *utinam quidem tenere fugentes deos*
> *possem, et coactos trahere, ut ultricem dapes*
> *omnes viderent - quod sat est, videat pater.*
>
> **AT.** Perché il pudore non mi ostacoli in nulla, il giorno retrocede: avanza, mentre il cielo è vuoto. O se solo potessi trattenere gli dèi in fuga, e trascinarli costringendoli tutti a vedere il banchetto vendicatore! - lo veda il padre, questo è abbastanza.

(*Th.*, 891-895)

La brama di supremazia del tiranno coinvolge in un atto di superbia anche gli dèi. Ad Atreo non basta avere svuotato il cielo dei superi e di quel Sole che illumina le sorti del mondo e che ha arretrato dinanzi ai suoi misfatti, lasciando che la tenebra occultasse il *nefas* e che nessuna luce rischiarasse il *pudor* ormai perduto (cfr. *Th*. 891-892).[2] Egli brama qualcosa di più: poter trascinare quegli dèi sconfitti come in trionfo, e costringerli all'osservazione della sua opera: anche verso le divinità, in un folle delirio, la vittoria è tale solo se sigillata dalla visione coatta del proprio delitto (cfr. *Th*. 893-895). Ma il desiderio espresso è irrealizzabile (cfr. l'uso del cong. imperfetto *possem*, *Th*. 894): sarà sufficiente che uno solo veda le *dapes ultrices* e se ne cibi: il padre dei giovani sgozzati.

> ***AT.*** *libet videre, capita natorum intuens,*
> *quos det colores, verba quae primus dolor*
> *effundat aut ut spiritu expulso stupens*
> *corpus rigescat. fructus hic operis mei est.*
> *miserum videre nolo, sed dum fit miser.*
>
> **AT.** Mi piace vedere quale colorito assuma fissando lo sguardo alle teste dei figli, quali parole riversi per primo il rancore o come il suo corpo, attonito e senza fiato, si irrigidisca. Questo è il frutto della mia opera. Non voglio vederlo infelice, ma mentre diventa infelice.

(*Th.*, 903-907)

Il piacere primario del tiranno, che è ormai ad un passo della sua orribile vendetta, sta nella possibilità di contemplare (cfr. *libet videre*, *Th*. 903) il dolore di Tieste farsi strada attraverso le espressioni del volto, il pallore del viso e il terrore di uno sguardo allibito. Il compiacimento e la soddisfazione della *ultio* si ricavano dalla possibilità di assistere al momento di passaggio dalla felice, ma illusoria, condizione del ritorno a quella del disvelamento dell'atroce inganno e del banchetto sacrilego (cfr. *miserum videre nolo, sed dum fit miser*, *Th*. 907).[3]

La visione, tuttavia, è anche un canale di contaminazione, come mostra di sapere bene Tiresia. Egli mette in guardia Edipo dinanzi alla sua volontà di assistere all'invocazione dell'ombra di Laio: *invisere umbras* (*Oed*. 399) è un *nefas* (*Oed*. 398) per il sovrano, perché mette a rischio l'intera comunità che da questi dipende, ma in tal modo il cieco indovino senecano ci informa di un'importante caratteristica della visione: tramite il canale della vista l'uomo può macchiarsi di *nefas* allo stesso modo in cui può essere contaminato chi esegue uno *scelus* o viola una norma naturale. L'occhio, dunque, è un elemento di contatto con la realtà circostante, uno strumento di relazione, una strada per la conoscenza, ma anche per l'errore e la colpa.

Appresa la lezione del cieco indovino, l'Edipo delle *Phoenissae*, vagheggiando il ritorno al Citerone in cui si identifica, passa in rassegna alcuni miti delittuosi della città di

---

[2] Entrambi i due prologhi, del *Thyestes* e dello *Agamemnon*, terminano con l'impallidire del sole dinanzi al delitto. L'ombra di Tieste, infatti, va via per non ritardare lo splendore di Febo. Al riguardo puntualizza PARATORE E., *cit*., p. 233: "A parte il fatto che questo trasferire all'intervento dell'ombra di Tieste l'orrore del sole che si oscurò dopo il delitto di Atreo sa di espediente, l'eccezionalità dell'evento è attenuata dal fatto che non avviene, come nell'altro caso, un'eclissi di sole, ma che la notte e le stelle perdurano più a lungo, come nel mito del concepimento di Ercole."
Nel *Thyestes*, invece, il motivo del sole che si ferma e si copre si iscrive entro il quadro della natura che si altera, sicché i riferimenti naturali sono legati al crimine nefando di Atreo (cfr. *Ibidem*, p. 234).

[3] Per godere appieno della soddisfazione che la vendetta suscita, ad Atreo serve che Tieste abbia coscienza del delitto compiuto ai suoi danni: "Infatti il trionfo di Atreo si consumerà attraverso il ritorno di Tieste dalla condizione reificata a quella in cui prende possesso conoscitivo della realtà attraverso lo svelamento; suprema sapienza di Seneca è l'avere indicato non nello svelamento come fatto, ma nella durata del processo la natura più profonda del dolore, della violenza, della vittoria." (PADUANO G., *cit*., p. 295)

Tebe inerenti a maternità sovvertite dal *nefas*, ma anche intimamente legati alla vista come momento di snodo della catastrofe tragica.

Per due dei quattro miti trattati, infatti, il delitto è generato da un *error* visivo e conoscitivo a sua volta provocato per vendetta da una divinità irata.

Il primo mito ad essere rievocato è quello di Atteone, legato a Tebe per via della sua discendenza da Cadmo. Se esaminiamo l'episodio di cui il figlio di Autonoe è protagonista nelle *Metamorfosi* di Ovidio, certamente noto a Seneca, possiamo evidenziare come la rilettura ovidiana del mito si indirizzi sul versante della dimensione visiva, attraverso la quale Atteone opera la violazione di un tabù. Questi, per un *error* e per volere dei *fata* (cfr. Ovidio, *met.* III 141-142), giunge alla fonte presso la quale si bagnano le ninfe e la dea Diana. La visione non funge qui da canale conoscitivo, ma si tramuta in accesso alla colpa e poco importa alla dea che il passo incerto di Atteone sia stato guidato dal caso o dalla volontà: nessun mortale può scorgere il corpo nudo della divina vergine cacciatrice e sfuggire alla sua collera.

> *"Nunc tibi me posito visam velamine narres,*
> *si poteris narrare licet!"*
>
> "Ora racconta pure di avermi vista senza veli, se ti è possibile raccontarlo!"
>
> (Ovidio, *met.* III, 192-193)

La vendetta di Diana è repentina: l'ammonimento con cui si scaglia sul giovane riecheggia subito della colpa di cui questi si è macchiato suo malgrado: gli occhi sono i responsabili della sua infrazione (*me...visam*, Ovidio, *met*. III 193).[4]

Nella tragedia di Seneca, il recupero di questo dato, essenziale per la costruzione narrativa del mito, diventa un anello d'unione tra la storia di Edipo e quella dello sventurato Atteone: entrambi vittime dello sfavore della *Fortuna*, colpevoli di un errore più o meno conoscitivo rapportabile alla sfera della visione.

Il dramma di Atteone richiama quello di Edipo non solo per il comune sfondo tebano e merita di essere annoverato per primo all'interno di quell'elenco mitologico le cui componenti condividono la funzione di identificare sfumature diverse dell'identità del personaggio che li evoca e dei suoi disgraziati figli. Una capacità di visione alterata e ambigua ha reso Edipo un empio contaminatore macchiato dall'incesto a dal parricidio, e lo ha spinto a dar vita ai suoi figli nefandi, pronti alla lotta fratricida sulla scia paterna.

Il principale tra gli episodi enumerati sembra essere quello del mito di Agave e Penteo, che viene infatti collocato in posizione centrale e che si configura come anello di congiunzione degli altri quattro miti tra loro e con la storia dei figli di Edipo.[5]

Nell'oscurità dei boschi (cfr. *obscurus* e *opacus*, *Phoen*. 15, 16) la madre di Penteo, dopo aver squartato il figlio per un *error*, porta la sua testa infissa nell'asta del tirso ancora oscillante.

Nella versione ovidiana del mito il *campus* dove ha luogo il massacro di Penteo è "*purus ab arboribus, spectabilis undique campus"*, (Ovidio, *met*. III v. 709). Seneca, dunque, inserisce l'elemento dell'ombra che si lega ad un oscuramento della visibilità, modificando la fisionomia che la rilettura di Ovidio assegna alla radura; il poeta delle *Metamorfosi*, infatti, la

---

[4] Sulla dimensione visiva si insiste per tutto il racconto dell'episodio mitico: *viso*, v. 178; *visae Dianae*, v. 185; *visam*, v. 192; *vidit*, v. 200; *videre*, v. 206; *oculisque*, v. 243; *spectacula*, v. 246; *videre*, v. 247.

[5] Nella rassegna di mitici delitti sembra poter rientrare anche la personale storia di Edipo, citata per prima attraverso la simbolica figura del Citerone, cui seguono le vicende di Atteone, Penteo, Zeto e Ino.

rende *spectabilis undique*.[6] Questo tratto volutamente divergente sembra recuperi un tema caro alla rielaborazione senecana del mito di Edipo, quello dell'oscurità come forma peculiare di cecità, che si presta a diventare cecità conoscitiva. In effetti Agave fa a pezzi il figlio perché, spinta dal delirio bacchico, non lo riconosce e l'errore dell'occhio diventa un errore cognitivo e in seguito un efferato delitto.

Non va sottovalutata l'importanza della figura della vittima del massacro, ovvero di Penteo: sempre nel modello ovidiano lo sventurato figlio di Agave, che però è anche *contemptor superum* (Ovidio, *met*. III 514), si fa beffa del vecchio Tiresia, della sua cecità e della sua arte profetica (*praesagaque ridet / verba senis, tenebrasque et cladem lucis ademptae / obicit*,[7] Ovidio, *met*. III 514-516). Dinanzi agli insulti, l'indovino predice a Penteo la sua terribile morte.

> *"Quam felix esses, si tu quoque luminis huius*
> *Orbus" ait "fieres, ne Bacchica sacra videres!"*
>
> "Che fortuna sarebbe per te, se anche tu fossi privato di questa luce! Così non vedresti i sacri riti di Bacco."
>
> (Ovidio, *met.* III, 517-518, trad. P. Bernardini Marzolla)

Tiresia diventa un elemento di unione tra Edipo e Penteo, indovino cieco ma conoscitore e disvelatore del vero per entrambi. Ma né Edipo né Penteo colgono il messaggio della profezia del vecchio. Anche per il figlio di Agave, come per quello di Giocasta, la rovina piomba in relazione alla dimensione visiva:

> *Hic oculis illum cernentem sacra profanis*
> *prima videt, prima est insano concita cursu,*
> *prima suum misso violavit Penthea thyrso*
> *mater.*
>
> Qui, mentre con occhi profanatori egli *(Penteo)* osserva la festa, la prima a scorgerlo, la prima ad avventarglisi contro a corsa folle, la prima a sfregiare il suo Penteo scagliandogli il tirso, è la madre.
>
> (Ovidio, *met.* III, 710-713, trad. P. Bernardini Marzolla)

Se Edipo non riesce a "vedere" la realtà del vero e cade vittima di un'ambigua cecità, gli occhi *profani* sigillano la sventurata fine di Penteo, che osserva i riti (cfr. *cernere sacra*, Ovidio, *met*. III 710) infrangendone la segretezza e la sacralità: per tale ragione i suoi occhi si impregnano di contaminazione. Egli, che vede ciò che non dovrebbe, subito è visto dalla madre (*prima videt*, Ovidio, *met*. III 711) e il contrappasso si realizza con cruenta rapidità.

Più avanti nel dramma anche Giocasta rivela la sua conoscenza del ruolo esiziale dello sguardo, che sancisce il compimento ineluttabile dell'empietà e del delitto.

> ***IOC.*** *stupeo et exanguis tremo,*
> *cum stare fratres hinc et hinc video duos*
> *sceleris sub ictu; membra quassantur metu:*
> *quam paene mater maius aspexi nefas,*
> *quam quod miser videre non potuit pater.*
> *licet timore facinoris tanti vacem*
> *videamque iam nil tale, sum infelix tamen*
> *quod paene vidi.*

---

[6] LANDOLFI L., *Orografia di delitti: Seneca, Edipo e il monte maledetto. Per un'interpretazione del 'prologo' delle* Phoenissae, (in corso di pubblicazione) rileva la distinzione tra gli spazi luminosi e aperti dove Penteo verrà massacrato dalla madre Agave (*spectabilis undique*, *met*. III 709) e l'*obscurum nemus* e la *silva opacae vallis* della descrizione senecana.

[7] "(*Penteo*) ride delle parole profetiche del vecchio, e gli rinfaccia le tenebre e la disgrazia della vista che gli è stata sottratta."

> **GIO.** Rimango attonita e impallidita tremo quando vedo i due fratelli ergersi da una parte e dall'altra alla portata del delitto. Quanto poco mancò che io, la madre, assistessi ad un'empietà maggiore di quella che lo sventurato padre non poté vedere. Seppur fossi libera dal timore di un tanto grande misfatto e non vedessi più nulla di tal genere, sono tuttavia sciagurata poiché l'ho quasi visto.
>
> (*Phoen.*, 528-535)

Alla vista (*video*, *Phoen*. 530) dei due fratelli schierati sul campo di battaglia e pronti a farsi guerra, sentimenti di paura e sbigottimento colgono Giocasta, che impallidisce percossa dal brivido del terrore. L'apprensione scardina le membra della regina all'idea che lo *scelus* incomba sui suoi *nati* come un arciere pronto a scoccare il dardo contro i nemici che ha sotto tiro (cfr. *sceleris sub ictu*, *Phoen*. 531). Timore, sgomento e pallore sono le reazioni passionali che gli eserciti contrapposti provocano nella donna, la quale trema come davanti ad un'orrenda visione. Giocasta, infatti, insiste sul canale sensoriale della vista come veicolo principale del turbamento dal quale è sconvolta (cfr. *video*, *Phoen*. 530; *aspexi*, *Phoen*. 532; *videre*, *Phoen*. 533; *videamque*, *Phoen*. 534; *vidi*, *Phoen*. 535).

I versi centrali della sezione riportata (*Phoen*. 532-533), accentuati dall'anafora di *quam*, sono composti con sapiente gioco sonoro e retorico, specie nella struttura equilibrata delle allitterazioni, che marcano le due parole mediane del v. 532 (***m**ater **m**aius*) e le due coppie di termini in *incipit* ed *explicit* al v. 533: (***q**uam **q**uod… **p**otuit **p**ater*). I predicati verbali ruotano entrambi intorno alla sfera semantica della visione, sebbene con modalità e intensità distinte: *aspicere* indica un movimento dello sguardo che si posa o torna a posarsi sull'oggetto dell'osservazione concentrandosi su di esso, mentre *videre* esprime una modalità più generica e meno intensa della vista.

Nei due casi i soggetti impegnati nell'osservazione, o ai quali la visione viene negata, sono i *parentes* dei due giovani in guerra (*mater*, *Phoen*. 532; *miser pater*, *Phoen*. 533), mentre il potenziale oggetto dell'attenzione visiva è il *maius nefas* (*Phoen*. 532) che Giocasta ha corso il rischio di vedere, e in cui Edipo ha evitato di imbattersi con l'accecamento.

Il simmetrico intreccio dei due versi sembra dunque essere funzionale a sottolineare l'importanza del loro valore comunicativo: la contemplazione del delitto, che Giocasta ha appena eluso frapponendosi tra le parti e che Edipo ha allontanato dai suoi occhi scegliendo di chiuderli per sempre, reca in sé una forza contaminatrice e nefasta persino più virulenta di quella del delitto medesimo. Lo spettacolo del *nefas* è esecrabile anche agli occhi di chi a quel *nefas* ha dato inizio.

Se finora è la paura che ha atterrito e paralizzato Giocasta, ciononostante non è per suoi timori ch'ella si dichiara *infelix* (*Phoen*. 534), ma per essere stata troppo vicina alla visione, benché incompiuta, del delitto fratricida tra i suoi stessi figli. A poco vale che lo *scelus* non si sia verificato e che lo spettacolo non si sia dispiegato davanti ai suoi occhi attoniti, perché se quegli stessi sono stati sul punto di assistere al *nefas*, allora è come se avessero soggiaciuto alla sua contaminazione.

Gli occhi sono il precipuo organo di passaggio della contaminazione e della colpa, non a caso è contro di essi che Edipo si era ferocemente scagliato, come la stessa regina rammenta nella sua supplica a Polinice:

> […] *et per irati sibi*
> *genas parenti, scelere quas nullo nocens,*
> *erroris a se dura supplicia exigens,*
> *hausit* [...]
>
> e (*ti prego*) per le cavità degli occhi che tuo padre, irato contro di sé, si cavò, colpevole di nessun delitto, esigendo da se stesso un severo castigo per il suo errore.
>
> (*Phoen.*, 537-540)

L'accecamento e la tenebra eterna sono stati il *supplicium erroris* di Edipo, il quale, per quanto innocente da ogni colpa, fu capace di pretendere per se stesso una tale punizione come pagamento del suo errore.

> *ut recedas, magna pars sceleris tamen*
> *vestri paracta est:* ***vidit*** *hostili grege*
> *campos repleri patria, fulgentes procul*
> *armis catervas* ***vidit***
> […]
> *totus hoc exercitus*
> *hoc populus omnis, utraque hoc* ***vidit*** *soror*
> *genetrixque* ***vidi****: nam pater debet sibi*
> *quod ista non* ***spectavit****. Occurrat tibi*
> *nunc Oedipus, quo iudice erroris quoque*
> *poenae petuntur*.
>
> Quand'anche tu ripieghi, tuttavia la gran parte del vostro delitto è stata compiuta: la patria ha visto le sue pianure riempirsi di uno stuolo nemico, ha visto una moltitudine di uomini rifulgere da lontano delle loro armature […]
> Tutto questo esercito, il popolo intero l'ha visto, lo ha visto vostra sorella, e anche io l'ho visto, vostra madre: il padre vostro, infatti, deve a se stesso il fatto che non ha osservato questi eventi. Ora ricordati di Edipo, a giudizio del quale si richiedono punizioni anche per un errore.
>
> (*Phoen.*, 542-545; 550-555)

La *magna pars sceleris*, pertanto, è stata compiutamente realizzata con la visione di uno spettacolo orribile che Eteocle e Polinice hanno imposto alla patria, al popolo, alla sorella e alla madre. Edipo è stato risparmiato grazie a quel castigo che da solo si era inferto e che gli ha impedito di *spectare* l'empio dramma allestito dai suoi figli.

La ripetizione martellante del verbo *videre*, variato, nell'unico caso in cui Edipo ne è soggetto, col termine sinonimico *spectare*, che ne accresce attenzione e intensità, segnala il culmine del *nefas* che, sebbene interrotto, si è già compiuto. Il popolo ha visto lo spaventoso schierarsi degli eserciti pronti all'assalto, la patria ha subito il riversarsi delle truppe sui suoi campi, l'occhio si è imbevuto di terrore e sgomento. Se la compiutezza del delitto esclude il *crimen*, e la consapevolezza non ammette *l'error*, quella dei due fratelli è un'azione nefasta, ma incompiuta, spregevole e imperdonabile. La visione di cui tutti hanno fruito rende indelebile il delitto.

Il tema della visione, all'interno dell'*epos* virgiliano, si posiziona, come già anticipato, su due livelli letterari: contenutistico e compositivo. Nella dimensione interna al racconto, l'osservazione visiva sancisce più spesso un momento di rivelazione profetica volta al superamento dei *labores* e al raggiungimento della meta prefissata. Ciononostante, il legame tra vendetta, visione e morte, che Seneca sviluppa portandolo a nucleo centrale della sua drammaturgia, non è assente nell'*Eneide*, ma conferma la funzione dello sguardo in rapporto alla contaminazione.

Ne offre un saggio l'unica dea olimpica ostile all'eroe Troiano: Giunone.

Costei, di ritorno dall'inachia Argo, scorge la flotta teucra sulle rive del Lazio e un *acer dolor* (cfr. *Ae*. VII 291) la pungola alla vista dell'adempimento propizio dei *fata* a loro favore.

> *moliri iam tecta videt, iam fidere terrae,*
> *deseruisse rates: stetit acri fixa dolore.*
>
> Li vede già costruire i tetti, già confidare nella terra, ed aver abbandonato le navi: rimase ferma, trafitta da un pungente rancore.
>
> (*Ae.* VII, 290-291)

Il sentimento di aspro rancore che la dea prova nei confronti di Enea e dei Dardanidi tutti viene come alimentato dalla visione (cfr. *videt*, *Ae*. VII 290) delle mura e delle case che questi si apprestano finalmente ad innalzare, ormai scesi dalle navi che troppo a lungo li ospitarono sul mare travagliato. La visione e lo sguardo, pertanto, sono essenziali perché l'astio nei riguardi dei Troiani si attizzi nuovamente come una funesta fiamma; infatti è attraverso la presa di coscienza della situazione vigente che Giunone recupera l'odio rancoroso che la spingerà a tessere una nuova trappola contro il figlio di Anchise.

Per il compimento del suo disegno, volto a stimolare in Turno e in Amata i germi della guerra italica, la dea chiama in suo aiuto una Furia. Il mascheramento della *Dira*, che si reca da Turno vestendo i panni di una sacerdotessa consacrata proprio a Giunone,[8] non ha l'effetto sperato, per cui il mostro riacquista il suo aspetto infernale e intima al Rutulo di osservarla (cfr. *respice*, *Ae*. VII 454), rivelando il ruolo decisivo della visione nell'accoglimento della contaminazione infera.

Perfino il pio Enea viene spronato all'esecuzione della vendetta dinanzi ad una vista che lo accende di collera. Il *saevus dolor* che lo coglie nell'osservazione delle spoglie di Pallante viene attinto dai suoi occhi (cfr. ***oculis*** *saevi monimenta doloris* / *exuviasque haurire*,[9] *Ae*. XII 945-946); pertanto, è attraverso la visione che l'eroe impregna di furia e desiderio di vendetta il suo animo, infiammato dalla vista del balteo del compagno, e così l'agnizione delle armi di quello porta Enea ad un'uccisione acre e ineluttabile, stimolata dal ricordo (cfr. *saevi monimenta doloris*). Tuttavia, non vi è mai reale contaminazione per il pupillo del fato: il sangue di Turno paradossalmente purifica Enea, poiché gli consente di mantenere la parola data e di onorare il legame di ospitalità con Evandro, del cui figlio Turno è l'assassino.

Emblematici artefici di una contaminazione rovinosa, invece, sono gli occhi di Camilla *bellatrix*, che, nonostante la grande attitudine alla battaglia e lo spirito ardimentoso, viene da quelli attirata nel baratro di una prematura morte. Un *femineus amor* (cfr. *Ae*. XI 782) per le luccicanti armi di Cloreo, aureo per l'elmo e le fibbie e rivestito di porpora, irretisce lo sguardo della vergine guerriera.

> *hunc virgo, sive ut templis praefigeret arma*
> *Troia, captivo sive ut se ferret in auro*
> *venatrix, unum ex omni certamine pugnae*
> *caeca sequebatur totumque incauta per agmen*
> *femineo praedae et spoliorum ardebat amore*
> [...]
>
> Quello soltanto la vergine cacciatrice, cieca, inseguiva in mezzo a tutto l'accanimento della battaglia, sia per appendere al tempio armi Troiane, sia per mostrarsi rivestita d'oro conquistato, e incauta per l'intera schiera ardeva di femminea brama della preda e delle spoglie.
>
> (*Ae*. XI, 778-782)

Ciò che conduce alla rovina Camilla è l'incoerenza di una natura ibrida, di donna e di guerriero, che Virgilio sembra condannare. Come in Didone il fallimento di regina deriva e si mescola alla debolezza della donna innamorata, anche per Camilla il limite è costituito da una natura che il poeta pare giudicare implicitamente come inadatta alla guerra e al comando. Ma quello che più interessa in questa sede è il canale attraverso il quale la vergine cacciatrice si lascia impastoiare dal baluginare dell'oro del nemico frigio: la vista.

---

[8] Cfr. I.2.4 *Gli dèi: il mascheramento contaminatore*, pp. 44 e sgg.

[9] "attingere con gli occhi il ricordo di un implacabile rancore e le spoglie."

Camilla vede lo splendore delle armi di Cloreo e ne è accecata (*caeca*, *Ae*. XI 781). Di tale turbamento delle facoltà razionali che sconvolge il controllo della guerriera (cfr. *turbata Camilla*, *Ae*. XI 796) approfitta Arrunte, il quale, invocando Febo, scaglia la sua lancia che va a buon segno. Pertanto è a ragione della vista e del suo accecamento che Camilla, catturata dallo scintillio dell'oro, viene trascinata ad un'improvvisa morte che rivela tutta la femminilità di una donna fuori dall'ordinario, di cui Virgilio designa la sconfitta.

III.1.2 *Accecamento e cecità: Edipo e Tiresia*

L'occhio è il punto d'accesso del μίασμα di cui l'oggetto della visione è impregnato. L'unico modo per impedire il contagio che lo sguardo rischia di favorire è l'accecamento, per mezzo del quale si ostruiscono le principali vie della contaminazione.

> ***OE.*** *lux te refugit. vultus Oedipodam hic decet.*
>
> **ED.** La luce ti rifugge. Questo è il volto che si addice ad Edipo.
>
> (*Oed*., 1003)

Dopo aver conosciuto il *periclum lucis* (*Oed*. 971), Edipo sceglie di calare le tenebre sui suoi occhi (cfr. *noctem experiri*, *Oed*. 973) come *debita poena* (*Oed*. 974): una *nox digna thalami* (cfr. *Oed*. 975) che completi la sua identità e sciolga infine ogni enigma. Questi è il vero Edipo. La sua infermità lo presenta.

> *iuvant tenebrae. quis deus tandem mihi*
> *placatus atra nube perfundit caput?*
> *quis scelera donat? Conscium evasi diem.*
>
> Mi piacciono le tenebre. Quale dio infine pacificato riversa sulla mia testa una nera nube e assolve i miei delitti? Consapevole sono scampato alla luce del giorno.
>
> (*Oed*., 999-1001)

Solo adesso che si avvede di aver brancolato in una cecità inconsapevole, Edipo rivendica la scelta di privarsi del *dies*, una scelta che coincide con l'accettazione della propria natura ottenebrata e che richiama, nell'immagine della *nubes atra*, il fumo del *sacrum* di Tiresia, che si era già avviluppato profeticamente intorno al capo dell'ignaro sovrano, consacrato dal coro come *orbus luminis* (*Oed*. 997).[10]

La cecità che il personaggio sceglie e si arreca gli proibisce di osservare i riflessi del *dies*, ma non impedisce al giorno di scorgere Edipo. Nelle *Phoenissae* la luce lo investe ancora e ad ogni tocco lo accusa illuminando un uomo che appartiene alle tenebre e alla "vera notte".

> *non video noxae conscium nostrae diem,*
> *sed videor.*
>
> Non vedo la luce del giorno consapevole della mia colpa, ma sono visto.
>
> (*Phoen*., 9-10)

Il *dies* è conscio del suo contagioso delitto (cfr. *noxae conscius*, *Phoen*. 9) poiché vede tutto, e ha anche visto gli orrendi misfatti di cui il figlio e marito di Giocasta si è macchiato.

---

[10] Nel suo contributo, BETTINI M., *cit*., 1983, pp. 138-139 offre alcuni spunti analitici condivisi e già oggetto di riflessione per diversi commentatori e studiosi, come l'esegesi del FARNABIUS, accolta dai più: "Il fumo che avvolge gli occhi del re Edipo, nascondendogli la *sordida lux*, si presenta come designazione praticamente inequivocabile del prossimo accecamento."

Edipo, cui è ormai negata la dimensione della vista,[11] continua ad essere a quella vincolato: benché incapace di vedere, viene guardato da quell'occhio del mondo (il *mundi oculus* ovidiano[12]) al quale nulla sfugge (*non video*... / *sed videor* , *Phoen*. 9-10).

Mentre quella di Edipo è una cecità scelta e auto-inflitta,[13] la condizione in cui vive Tiresia spalanca agli occhi senza luce dell'indovino una dimensione di conoscenza "altra", esente da contaminazione e capace di distinguere con chiarezza gli eventi e il loro significato.

Tiresia, infatti, viene presentato secondo i tipici tratti dell'indovino cieco, ma dotato di una particolare visione divinatoria che lo rende partecipe di una dimensione temporale più vasta di quella solitamente esperita dai mortali. Sulla mancanza della vista fisica si insiste con sintagmi che marcano la privazione della luce come elemento indispensabile alla visione: *luce viduatus*, *Oed*. 290; *visu carens*, *Oed*. 295; *lucis inops*, *Oed*. 301.

La luce è ciò che manca in primo luogo al re di Tebe e alla sua città, sulla quale il *dies* esita a splendere per gli orrori della peste; Edipo non sa penetrare in essi con razionalità e consapevolezza. Le tenebre che avviluppano Tebe sono quelle che rendono cieco il suo re, ma d'una cecità che sembra porsi sullo stesso piano dell'abilità conoscitiva di Tiresia. In altre parole, Edipo è fornito della vista di cui Tiresia è privo, ma ha perduto la capacità di discernere e conoscere il *verum*, capacità che Tiresia detiene su un livello superiore che gli permette di esercitarla anche sul piano diacronico. Quest'ultimo aderisce alla dimensione divina in quanto *sacratus divis* (cfr. *Oed*. 291), mentre Edipo partecipa della *sanctitas* in virtù del potere regale, ma il suo esser *sacer* (inviolabile, ma anche maledetto) lo mette in contrasto con le divinità che invece favoriscono e parlano a Tiresia.

Quest'ultimo, inoltre, guidato e sorretto dalla figlia Manto, quasi prefigurazione del ruolo di *comes* che Antigone avrà nelle *Phoenissae*, è definito *tardus* (*Oed*. 289; cfr. *tarda lingua*, *Oed*. 293) nei movimenti e nell'espressione dei *fata* cui è chiamato, come *tardus* alla comprensione degli enigmi che lo riguardano è Edipo, che non capisce, ma lestamente opera, mentre il vecchio indovino comprende eppure agisce con lentezza.

> ***TI.*** *Quod tarda fatu est lingua, quod quaerit moras*
> *haut te quidem, magnanime, mirari addecet:*
> *visu carenti magna pars veri latet.*[14]
>
> **TI.** Magnanimo re, non devi meravigliarti che la mia lingua sia tarda a parlare, e cerchi indugi: a chi non possiede la vista sfugge gran parte della verità.
>
> (*Oed*., 293-295)

Se accogliamo la lezione tràdita (*latet*, *Oed*. 295) il verso, come di consueto, si posiziona su un doppio livello di senso. Tiresia, sul piano del significato immediato, sta parlando di sé e del suo *status* di *carens visu* che lo ostacola nella percezione comune del

---

[11] MOTTO e CLARK ritengono che il personaggio senecano, diversamente da quello sofocleo, sia protagonista di un percorso quasi premeditato tanto nelle azioni nefande compiute quanto nel castigo che egli stesso si infligge alla fine, tuttavia in Seneca pare assente l'aspetto del fallimento della visione, emergente nell'*Edipo Re*, per cui egli ammette di non aver saputo "vedere" e dunque "conoscere"(cfr. MOTTO A. L., CLARK J. R., *cit*., p. 82).

[12] Cfr. Ovidio, *met*., IV, 228.

[13] A tal proposito PETRONE G., *Potere e parentela nelle Phoenissae di Seneca*, "QCTC" 6-7, 1988-1989, pp. 251 e sgg. ravvisa nella cecità di Edipo il simbolo della sua volontà di non vedere le conseguenze delle sue colpe: sicché la cecità sarebbe espressione e metafora dell'abbandono dei figli al loro fato (cfr. *Ibidem*, p. 251) e del "ritiro dal mondo, della chiusura autarchica nella propria coscienza" (cfr. *Ibidem*, p. 253), che alla studiosa sembra manifestarsi come un tratto in comune con la figura del *sapiens*.

[14] A *latet* (ω) ZWIERLEIN sostituisce *patet* (AXELSON), tuttavia sembra verosimile che qui Tiresia stia giustificando la sua *tarda fatu lingua* con questa battuta di sapore gnomico. Infatti seguirà il celebre episodio del sacrificio nel quale l'indovino avrà bisogno dell'aiuto della figlia per discernere i segni prima di poter dare la sua interpretazione degli stessi.

reale. Ciononostante l'indovino è colui che più di tutti si accosta al *verum* nascosto agli altri uomini, pertanto quella "gran parte di vero" che gli sfugge per la sua cecità gli si svela dinanzi agli occhi della mente. Chi veramente non vede *magnam partem veri* e soggiace al mascheramento di verità a causa di una cecità intellettiva è solo Edipo.

> ***OE.*** *Quid ista sacri signa terrifici ferant,*
> *exprome; voces aure non timida hauriam:*
> *solent suprema facere securos mala.*
> ***TI.*** *His invidebis quibus opem quaeris malis.*
>
> **ED.** Di' che cosa significano i segni di questo terrificante sacrificio, li ascolterò con coraggio: i mali estremi rendono sicuri. **TI.** Eppure rimpiangerai i mali ai quali adesso cerchi di porre rimedio.
>
> (*Oed*., 384-387)

La battuta riportata ai vv. 384-386 aggiunge colore e tono alla paradossale complessità del personaggio principale, che, dipinto sin dall'inizio come preda dello sgomento e della paura, se ne libera solo nell'unico istante in cui dovrebbe esserne avvinto. Il *sacrum terrificum* non lo spaventa ed egli si mostra pronto ad accogliere *aure non timida* (*Oed*. 385) ogni responso, confermando la sua natura contraddittoria e inappropriata ad ogni ruolo che riveste. Il v. 386, sulla cui genuinità Peiper esprime le sue riserve, esprime uno stato di "confortante disperazione", che non è solo un vacuo ossimoro, ma forse può descrivere sinteticamente lo stato d'animo di chi dispera che giungano notizie salvifiche o consolatorie, ma crede anche che non ci possa essere qualche disgrazia peggiore dei *suprema mala* cui è destinato.

Nella condizione in cui Edipo si trova, condizione che egli ha cooperato a definire attraverso la sua cecità intellettiva, non stupisce l'uso, da parte di Tiresia, di un lemma verbale come *invidere* (cfr. *Oed*. 387) che, riconvocando indirettamente la sfera della visione come sguardo negato e mal posto, traspone nel "tempo che sarà" la possibilità di mettere a fuoco le reali valenze dei *mala* e dei *bona* e posticipa l'acquisizione della conoscenza al momento di cecità fisica, in un "incontro di opposti" che sancisce la specificità del personaggio.

III.1.3 *Lo sconfitto, il vincitore e il morente*

La visione, però, non è soltanto l'azione che suscita ira e rancore, o l'atto che sigilla l'esito positivo del contagio esiziale: essa diviene anche fase imprescindibile della vittoria.

I versi che verranno di seguito presi in esame permettono di indagare la disposizione d'animo e le attese di Turno e Pallante prima del loro fatale scontro ed evidenziano che in ambo i casi il pensiero preliminare al duello si indirizza sull'importante ruolo dello "spettacolo".

Entrambi gli avversari insistono sul desiderio di essere osservati mentre si ergono vittoriosi sull'altro, individuando così nella "visione spettacolare" un elemento topico che conferma e riconosce la vittoria dell'uno sull'altro, assieme alla grandezza del sopravvissuto: essere visti mentre si vince equivale a vincere pienamente, poiché significa essere riconosciuti dalla comunità come degni di lode per la vittoria riportata e nota a tutti. Ma la visione di cui tanto Turno quanto Pallante desiderano essere oggetti non è quella dell'intera comunità o degli eserciti in assetto di guerra. Iniziamo da Turno:

> *Interea soror alma monet succedere Lauso*
> *Turnum, qui volucri curru medium secat agmen.*
> *ut vidit socios: 'tempus desistere pugnae;*
> *solus ego in Pallanta feror, soli mihi Pallas*

debetur; cuperem ipse parens spectator adesset.'
haec ait, et socii cesserunt aequore iusso.

Frattanto l'alma sorella[15] esorta che a Lauso si sostituisca Turno, che con l'alato carro fende nel mezzo la schiera. Non appena vide i compagni disse: "È tempo di cessare il combattimento; solo io posso gettarmi contro Pallante, a me solo si deve Pallante; avrei voluto che suo padre in persona fosse presente come spettatore." Disse così, e i suoi compagni si ritirarono dalla pianura designata.

(*Ae.* X, 439-444)

Turno rivendica Pallante come suo dovuto avversario e vagheggia la presenza del padre di questi come *spectator* (cfr. *Ae*. VIII 443) della lotta tra i due e della morte del giovane figlio. La sete di duello e di rivalsa porta il capo dei Rutuli a desiderare di essere osservato dal padre del suo nemico nell'atto di togliergli la vita ch'egli gli diede. Turno, quindi, non si contenta della folla di guerrieri intorno a loro, né dello sguardo di Pallante, ch'egli infondo non teme, ma punta al sire Evandro, perché la sua gloriosa potenza si riveli non all'inesperto giovane, ma all'autorità che suo padre rappresenta. Ciò attesta l'importanza sociale del riconoscimento che la visione comporta: Turno non reclama lo sguardo timoroso dell'avversario che si accinge ad affrontare, ma quello del *rex*, di un potere che veda la sua forza e si pieghi dinanzi ad essa.

'per patris hospitium et mensas, quas advena adisti,
te precor, Alcide, coeptis ingentibus adsis.
cernat semineci sibi me rapere arma cruenta
victoremque ferant morientia lumina Turni.'

"Per l'ospitalità e le mense di mio padre, alle quali forestiero ti presentasti, ti prego, Alcide, vienimi in aiuto nella grande impresa. Possa osservarmi mentre strappo a lui morente le armi insanguinate, e gli occhi moribondi di Turno possano sopportare la mia vittoria"

(*Ae.* X, 460-463)

Anche Pallante si prepara al fatidico scontro con Turno, e lo fa invocando l'aiuto di un eroico ospite, Ercole, per ottenere assistenza e soccorso nell'ardua lotta contro il temibile Rutulo. La preghiera ch'egli rivolge all'Alcide è incorniciata dal tema della visione (cfr. *cernere*, *Ae*. X 462, in *incipit*; *morentia lumina Turni*, *Ae*. X 463 in *explicit*); la richiesta di una vittoria si concentra sulla possibilità che l'avversario si veda e si riconosca sconfitto prima di morire, e possa tollerare la vista del suo inesperto nemico vittorioso dinanzi a lui morente. Pallante non cerca una *laus* condivisa dalla comunità in questo primo momento che precede la lotta, ma si augura con l'aiuto divino di poter sopravvivere allo scontro, e di ricevere prova dell'insperato successo dallo scambio di sguardi e di attenzione visiva tra lui e Turno.

La visione comprova e conferma, designa vittoria e sconfitta, morte e vita, proprio perché essa stessa è tratto distintivo fra di loro, elemento disgiuntivo fra i viventi e le cieche ombre dell'Ade. Per il vinto osservare l'avversario nell'atto di conquista delle armi e delle insegne prima dell'esalazione dell'ultimo respiro assegna al morente l'ultima amara consapevolezza della propria fine e nello stesso tempo designa in modo inequivocabile la gloria del vincitore, che ha affrontato la lotta pienamente, faccia a faccia contro il nemico. Consapevole di ciò Pallante invoca Ercole e lo prega di accordargli non semplicemente la vittoria, ma il privilegio umano e conoscitivo della contemplazione del proprio trionfo e della visione del nemico che si fa spettatore della sua fatale sconfitta.

[15] Si tratta di Giuturna, la ninfa delle sorgenti sorella di Turno.

Ma non sarà ai piedi di Pallante che Turno riconoscerà di essere stato battuto, bensì a quelli di Enea, il suo principale avversario. Il capo dei Rutuli ammette alfine che la vittoria di Enea è completa come la sua sconfitta, giacché tutti gli Ausonii lo hanno osservato (cfr. *videre*, *Ae*. XII 937) mentre tendeva le mani arrendevoli al vincitore.

> *'vicisti et victum tendere palmas*
> *Ausonii videre* [...]'
>
> "Hai vinto e gli Ausonii mi hanno visto sconfitto tendere la mani."
>
> (*Ae.* XII, 936-937)

La vittoria è totale nel momento della sua conferma, che giunge attraverso la presa di coscienza del popolo, il quale assiste alla deposizione del suo campione e suggella il primato dello straniero di ritorno.

La possibilità di vedere la propria disfatta, per un personaggio sulla soglia della morte, amplia le sue coordinate tramutandosi in una modalità di visione profetica tipica del morente.

Nel duello con Orode, Mezenzio sopraffà il suo avversario atterrandolo e ferendolo a morte. Questi, però, sul modello del discorso di Ettore in fin di vita ad Achille (cfr. *Il. Ae*. XXII 358-360), prima di chiudere gli occhi per sempre, profetizza al tiranno un'imminente morte sullo stesso campo di battaglia che ora accoglie Orode quasi esanime.

> *ille autem exspirans: 'non me, quicumque es, inulto,*
> *victor, nec longum laetabere; te quoque fata*
> *prospectant paria atque eadem mox arva tenebis.'*
>
> Ma quello spirando: "Non ti rallegrerai di me invendicato né a lungo, chiunque tu sia, vincitore. Un eguale destino sovrasta anche te e presto ti terranno gli stessi campi."
>
> (*Ae.* X, 739-741)

Il momento che precede il trapasso dell'anima nell'Ade sembra descrivere un processo di mutamento della natura dello spirito morente che sta abbandonando la condizione di vita per quella di morte e nel contempo si trova a perdere la vista, precipua del vivente, per acquisirne una ultraterrena che si manifesta con la divinazione. La profezia di Orode, però, riecheggia alle tracotanti orecchie di Mezenzio più come una maledizione, giacché costituisce la promessa di una vendetta di cui lo sconfitto sa di poter godere dopo la morte.

La gioia della vittoria su Orode non durerà a lungo, poiché non a lungo questi rimarrà *inultus* (*Ae*. X 739): *fata paria* proiettano il loro sguardo sul tiranno (*te quoque fata* / *prospectant paria*, *Ae*. X 740-741) e lo attendono per riequilibrare le sorti tra lui e il suo avversario, bilanciando i due destini congiunti in un'unica morte. Ma Mezenzio non teme gli oracoli indotti dall'ira di chi si vede ineluttabilmente sconfitto, egli ride delle minacce di vendetta di Orode, poiché il suo destino è solo nelle mani di Giove.[16]

> *olli dura quies oculos et ferreus urget*
> *somnus, in aeternam clauduntur lumina noctem.*
>
> Una rigida quiete e un ferreo sonno gli serra gli occhi, e la vista si chiude nella notte eterna.
>
> (*Ae.* X, 745-746)

---

[16] Dinanzi alla profezia di Orode morente, la replica di Mezenzio è stata interpretata da Servio come una forma di irrisione verso la fede degli uomini nella provvidenza di Giove, ma SULLIVAN F. A., *cit*., p. 222 ritiene a buon diritto che il disprezzo delle parole di Mezenzio sia diretto più ad Orode che a Giove.
Non convince, invece, la lettura di BASSON W. P., *cit*., p. 61, a parere del quale il tiranno reagisce anche qui secondo il comportamento tipico dello spregiatore di dèi e dell'*homo impius* che non è indifferente solo a Giove, ma anche nei riguardi del suo stesso fato. Viceversa, l'espressione "*ad quae subridens mixta Mezentius ira*" (*Ae*. X 742) sembra voler esprimere sì, come sostiene SULLIVAN, l'irrisione verso il morente, ma rivela anche un atteggiamento non proprio indifferente alle parole di Orode, di cui l'*ira mixta* sembra spia.

La rappresentazione del decesso di Orode si sofferma sull'annebbiamento della vista, indugiando sugli occhi che si chiudono come in preda ad un *quies* che rifugge ogni dolcezza, o ad un sonno duro come il ferro. La rigidità e la durezza, che sfocia anche nella crudeltà, sono tratti tipici della morte inesorabile, che opprime la luce dello sguardo e immerge quest'ultimo in modo perenne nella *aeterna nox* dell'Ade. Ma prima della sempiterna oscurità della notte di Dite, Orode getta un ultimo, intenso sguardo al futuro, prevedendo eventi che verranno e partecipando ad una forma di conoscenza sovrumana tipica dei ciechi cantori e degli indovini, privati della vista di questo mondo, ma assai acuti nel guardare al futuro attraverso i doni degli dèi oracolari. Il morente si trova in un particolare stato di quasi-cecità, che lo immette per un attimo nella dimensione conoscitiva tipica della divinazione, illuminando quell'occhio della mente che scorge presente, passato e futuro. La maledizione di Orode è una severa ma verace profezia che la morte concede a colui che sta abbandonando la vita, un ultimo sguardo lontano prima dell'implacabile cecità che apre le porte dell'Averno.

III.1.4 *Visione e conoscenza: la* heroscopia *virgiliana*

Il tema della visione assume i caratteri propri di modulo compositivo nel libro VI, dove si configura, tramite il ruolo didascalico della Sibilla Cumana[17] e per mezzo della *heroscopia*, come momento apice della conoscenza e della rivelazione che Enea riceverà in parte sulla soglia dell'Averno, ma con maggiore evidenza dall'ombra del padre, nelle profondità dell'Ade.[18]

Si delinea, pertanto, un solido rapporto tra conoscenza profetica e dimensione infera: per accedere alla visione del futuro,[19] Enea deve discendere nel luogo dove gli uomini del passato riposano privati della luce e della vista. Questo si verifica perché il giusto tragitto da seguire può essere indicato all'eroe solo dalla figura autorevole del padre, modello di comportamento e oggetto di emulazione per il figlio. Ma se il padre è defunto, allora Enea deve varcare le inesorabili porte dell'Averno e raggiungerlo per farsi forte di una conoscenza degli eventi futuri che diradi l'ombra di qualsiasi errore e incertezza.

Per prima Enea incontra la Sibilla, che Apollo governa con profetico invasamento.

Ad una creatura talmente partecipe della dimensione oscura e profonda dell'Averno, quale la Sibilla è, Enea chiede a buon diritto aiuto per discendere nell'Ade dove lo attende suo padre. La sacerdotessa Cumana, dunque, dischiude soltanto un frammento di quella conoscenza degli eventi futuri che Enea è destinato a ricevere per bocca di Anchise. Ella

---

[17] Sul ruolo della Sibilla in rapporto alle rivelazioni profetiche del VI libro dell'*Eneide* cfr. MAMBWINI KIVUILA-KIAKU J., *Poésie, prophétie et rêve dans l'«* Énéide *» VI ou La « philosophie du destin romain » dans l'imaginaire virgilien*, "LEC" 65 (1), 1997, pp. 49-64, che evidenzia la struttura e la funzione della discesa nell'Averno di cui la veggente è guida principale, in una direzione che risulta però quasi esclusivamente giustificata dal desiderio di conoscenza futurale, di certo imprescindibile, ma non isolato. La Sibilla, come affermato, sembra svolgere un ruolo didascalico preliminare rispetto a quello di Anchise. Sulla natura didascalica del discorso di quest'ultimo cfr. ROMANO E., *Struttura didascalica del discorso di Anchise nel libro VI dell'*Eneide, "Pan" V, 1978, pp. 91-99.

[18] Sulla catabasi omerica di Ulisse e sulla ripresa di questo motivo in Virgilio cfr. MOST G. W., *Il poeta nell'Ade: catabasi epica e teoria dell'*epos *tra Omero e Virgilio*, "SIFC 10, 1992, p. 1021, che inoltre segnala il peso dei poemi filosofici entro la rielaborazione latina, la quale recupera e modifica il modello omerico, come si nota anche dalla descrizione virgiliana dell'Ade.

[19] Il contributo di MAMBWINI KIVUILA-KIAKU J., *cit*., p. 51 indica in questa tensione-attenzione verso il futuro ignoto uno dei motivi - il principale, si direbbe - della catabasi virgiliana, forse trascurando altri aspetti di questo essenziale momento dell'*Eneide*, strutturalmente importante per il prosieguo della narrazione, per la riconferma della *pietas* di Enea e per l'inserzione del motivo della *heroscopia* che, oltre alla celebrazione degli eroi e del *princeps*, sembra configurarsi come un importante tassello culturale e poetico del poema latino per eccellenza, specie nel ruolo rivestito da Anchise in relazione a quello di eletto e fondatore che Enea assume con maggiore consapevolezza dopo la catabasi.

anticipa la grande rivelazione della *heroscopia*, cui il figlio di Venere potrà finalmente assistere soltanto una volta sceso nel baratro degli Inferi; così facendo la vergine sulla soglia dell'Averno si delinea come "ponte narrativo", figura di passaggio tanto sul piano della trama quanto su quello della composizione.[20]

L'episodio della Sibilla funge da strutturale e indispensabile cornice a quello che, sul versante progettuale e programmatico, è il cuore del poema. Nella mitica sede della "vista negata", come l'Ade si definisce per antonomasia, Enea disporrà della visione finale e più ampia del suo destino e di quello dei suoi discendenti.

Impavido dinanzi alla minaccia di sempre nuove fatiche, l'eroe non si lascia intimorire dalle altisonanti parole della *virgo* vaticinante e avanza con decisione la sua richiesta:

> *'unum oro: quando hic inferni ianua regis*
> *dicitur et tenebrosa palus Acheronte refuso,*
> *ire ad conspectum cari genitoris et ora*
> *contingat; doceas iter et sacra ostia pandas.'*
>
> "Una sola cosa ti domando: poiché si dice che qui si trovi la porta del re infero e la tenebrosa palude che nacque allorché straripò l'Acheronte, mi tocchi in sorte comparire alla vista del caro padre e al suo cospetto; insegnami la via e apri le inviolabili porte."
>
> (*Ae.* VI, 106-109)

Due sono le intenzioni che hanno condotto il figlio della dea fin sulla soglia dell'antro profetico: il conseguimento di un'indicazione direzionale e lo sradicamento degli ostacoli per raggiungere la meta che egli non da solo si è dato, ma ha ricevuto come ingiunzione da un dio e dall'ombra venerabile del padre.

Enea desidera trovare la "porta del re infero", ed ecco che dinanzi a lui se ne presenta una in carne ed ossa, la Sibilla, che Virgilio adopera come *inferni ianua regis* (*Ae*. VI 106), strumento formale di snodo dell'intreccio e della vicenda mitica che conduce dagli *errores* ai *bella*, dal dubbio alla precognizione. Non a caso è a lei che l'eroe domanda di "insegnare la via" (cfr. *docere iter*, *Ae*. IV 109) e di "aprire le inviolabili porte" (cfr. *sacra ostia pandere*, *Ae*. IV 109). Attraverso l'esplicita richiesta di Enea, viene enunciata la duplice funzione della Sibilla sul piano narrativo: quella di impartire una conoscenza di importanza pratica per il buon esito della missione e di svellere gli ostacoli al suo coronamento. La veggente apre ad Enea un tragitto di catabasi che possa avere la valenza di viaggio di conoscenza e rinascita, preludio alla vita di una nuova fondazione nonostante la penetrazione nei recessi dell'oblio e della Morte, che anzi diventano tappa forzata per acquisire nuova consapevolezza della volontà dei numi.

Sul piano strutturale, inoltre, la Sibilla segna la via verso la composizione poetica della rivelazione di Anchise e della "visione" degli eroi Romani, schiudendo in tal modo le porte al canto della grandezza di Augusto e della potenza da lui raggiunta.

> *At pater Anchises penitus convalle virenti*
> *inclusas animas superumque ad lumen ituras*
> *lustrabat studio recolens, omnemque suorum*
> *forte recensebat numerum, carosque nepotes*
> *fataque fortunasque virum moresque manusque.*
>
> Ma il padre Anchise, dal profondo di una valle verdeggiante, percorreva con lo sguardo le anime rinchiuse e destinate a tornare alla luce supera, esaminandole con attenzione, e per

[20] Come osserva MOST G. W., *cit*., p. 1022: "Tutto al contrario di Ulisse, Enea non potrà entrare nell'Ade senza una guida, la Sibilla, che funziona come un ibrido tra poeta ispirato, ricercatore storico-letterario, e cicerone turistico, sempre pronta ad interporsi tra Enea e coloro che egli incontra o vede, proteggendolo, rimproverandolo, spiegandogli: mediando, insomma."

caso passava in rassegna tutto il novero dei suoi e i cari nipoti, i fati e i destini degli eroi, i costumi e le gesta.

(*Ae.* VI, 679-683)

Nella regione della memoria perduta ritroviamo Anchise immerso nella contemplazione (cfr. *lustrare*, *Ae*. VI 681; *recensere*, *Ae*. VI 682) del futuro della sua progenie (cfr. *cari nepotes*, *Ae*. VI 682), in una placida tensione verso la conoscenza dei *fata* e delle *fortunae* che confermano gli antichi oracoli e le promesse degli dèi.

Virgilio affida alla sua ombra il duplice ruolo di padre, così come codificato nella rappresentazione romana, e quella di ultimo rivelatore e profeta dei destini del figlio. Rispetto ad altri personaggi "rivelatori", Anchise aggiunge un essenziale tassello utile alla comprensione e alla conoscenza: la visione di quei discendenti gloriosi tanto a lungo profetizzati, nella cui panoramica consiste la *heroscopia*.[21]

ille, vides, pura iuvenis qui nititur hasta,
proxima sorte tenet lucis loca, primus ad auras
aetherias Italo commixtus sanguine surget,
Silvius, Albanum nomen, tua postuma proles,
quem tibi longaevo serum Lavinia coniunx
educet silvis regem regumque parentem,
unde genus Longa nostrum dominabitur Alba.

Quel giovane, vedi, che si appoggia alla lancia pura, ha insorte i luoghi più vicini alla luce, per primo, commisto di sangue italico, sorgerà ai cieli eterei, Silvio, nome albano, tua postuma discendenza, che tardi a te anziano la tua sposa Lavinia alleverà nelle selve, re e padre di re, a partire dal quale la nostra stirpe regnerà su Alba Longa.

(*Ae.* VI, 760-766)

Il catalogo degli eroi romani, alla cui attenta osservazione Anchise invita il figlio (cfr. *vide*, *Ae*. VI 760), inizia da Silvio, la cui menzione incipitaria, cronologicamente giustificata, sembra anche enfatizzare l'importanza della *commixtio sanguinis* nella stirpe Romana, ma in senso assolutamente positivo: Silvio è infatti *Italo commixtus sanguine* (*Ae*. VI 762), poiché il poeta accoglie la versione che lo vedrebbe figlio di Lavinia e di Enea.[22]

Ciò che qui interessa evidenziare è il titolo di cui viene fregiato Silvio, quello di *rex regumque parens* (cfr. *Ae*. VI 765), che è volto ad annunciare una continuità del potere, unita alla commistione del sangue italico con quello troiano, costituente la peculiarità del *genus* di Roma.

proximus ille Procas, Troianae gloria gentis,
et Capys et Numitor et qui te nomine reddet
Silvius Aeneas, pariter pietate vel armis
egregius, si umquam regnandam acceperit Albam.

E accanto vi è Proca, gloria della stirpe Troiana, e Capi e Numitore, e Silvio Enea, che ti sarà simile nel nome, ugualmente esimio per devozione e per armi, se mai otterrà di regnare su Alba.

---

[21] Nella sezione che si apre al v. 756, Virgilio sembra tener presente alcuni elementi caratterizzanti il genere didascalico, come asserisce ROMANO E., *cit*., p. 96: "Una formula introduttiva palesemente didascalica si trova anche all'inizio del secondo discorso di Anchise (vv. 756-886), che viene così a configurarsi sin dalle prime battute come didattico (...)"
Ne consegue che anche la *Heldenschau* sarà costruita secondo una tecnica didascalica.

[22] Virgilio colloca la nascita di Silvio nelle selve, benché non sia facile da comprendere la ragione per cui Lavinia lo partorisca lì, malgrado il suo sposo sia ancora in vita e dunque non sia riscontrabile la persecuzione di Ascanio ai suoi danni, di cui fornisce attestazione Servio. In questo contesto, la definizione di Silvio come *postuma proles* (*Ae*. VI 763) farebbe riferimento al suo essere ultimo figlio di Enea, e non alla sua nascita in seguito alla divinizzazione del padre.

(*Ae.* VI, 767-770)

Suscita interesse anche la citazione, pur breve, di Silvio Enea, successore di Silvio, il cui nome rievoca e rinnova quello dell'avo in congiungimento alla memoria del padre, facendosi così marca identitaria di *pietas* e *virtus* e rendendo il personaggio prova vivente di memoria parentale. Il ricordo del progenitore della stirpe è racchiuso nel nome del suo discendente.[23]

Si giunge pertanto a Romolo (cfr. *Ae*. VI, 777 e sgg.), di cui si indica la paternità di Marte e la discendenza da Assaraco, progenitore di Anchise, per passare alla celebrazione di quella Roma a lui legata ancora una volta dall'inviolabile nesso di un *nomen*.

> *en huius, nate, auspiciis illa incluta Roma*
> *imperium terris, animos aequabit Olympo,*
> *septemque una sibi muro circumdabit arces,*
> *felix prole virum: qualis Berecyntia mater*
> *invehitur curru Phrygias turrita per urbes*
> *laeta deum partu, centum complexa nepotes,*
> *omnis caelicola, omnis supera alta tenentis.*
>
> Ecco, figlio mio, quella Roma celebre per gli auspici eguaglierà il suo dominio all'estensione della terra, e il suo ardore all'Olimpo. E unica circonderà a sé i sette colli con mura, feconda d'una prole di eroi: quale la Berecinzia madre turrita per le citta della Frigia si porta sul carro, lieta del parto degli dèi, cingendo cento nipoti, tutti abitanti del cielo, tutti dimoranti nelle alte regioni celesti.

(*Ae.* VI, 781-787)

La città verso la cui fondazione l'intera impresa di Enea tende è rappresentata nell'infinita estensione del suo *imperium* che la rende immensa e sconfinata, ovvero senza limiti; il riferimento alle mura di cui sarà cinta, lungi da porsi come limite fisico e metaforico della *Urbs*, la descrive invece come munita di difesa e protezione, dunque questo elemento concorre alla raffigurazione di una potenza protetta e sicura, perciò intramontabile. Il carattere imperituro di Roma riecheggia nel suo essere, sulle labbra di Anchise, *felix prole virum* (*Ae*. VI 784): l'aggettivo *felix*, infatti, rimanda ad una sfera semantica inerente alla propizia disposizione divina accordata a chi può essere definito tale, con diretto riferimento al successo e al suo buon esito, ma anche e soprattutto alla *fecondità*. Roma è *felix* poiché è prolifica di eroi e poiché il suo fato è propizio. La fecondità diventa simbolo della continuità, della floridezza e della vita, per cui una tale asserzione assume un valore di grande risalto enfatico e celebrativo per una città presentata nell'Ade al suo fondatore con una fisionomia che elimina e nega ogni aspetto della morte e del termine. Roma è *imperium sine fine*, rinascita di una Troia ancora vivente nei Penati della stirpe e intramontabile speranza di vita.

> *huc geminas nunc flecte acies, hanc aspice gentem*
> *Romanosque tuos. hic Caesar et omnis Iuli*
> *progenies magnum caeli ventura sub axem.*
> *hic vir, hic est, tibi quem promitti saepius audis,*
> *Augustus Caesar, divi genus, aurea condet*
> *saecula qui rursus Latio regnata per arva*
> *Saturno quondam, super et Garamantas et Indos*
> *proferet imperium; iacet extra sidera tellus,*
> *extra anni solisque vias, ubi caelifer Atlas*
> *axem umero torquet stellis ardentibus aptum.*

---

[23] È forse superfluo segnalare la valenza di custodia e "ammonimento mnemonico" del *nomen* nella cultura romana, e non solo in essa. Appartenere ad un unico ceppo comporta la condivisione di un'identità comune che si rivela proprio nel *nomen* e si conserva e custodisce nella memoria, che garantisce all'individuo un posto nel ricordo collettivo come modello di gloria tramite il ruolo peculiare dello stemma e delle *imagines* (cfr. BELTRAMI L., *Il sangue degli antenati*, Bari 1998, pp. 12 e sgg.).

> Qui volgi ora gli occhi gemelli, guarda questa stirpe, i tuoi Romani. Questi è Cesare e tutta la progenie di Iulo, che verrà sotto la grande volta del cielo. È questo, è questo l'uomo che ti senti preannunciare, l'Augusto Cesare, figlio del Divo, che fonderà nuovamente l'età aurea nel Lazio, per i campi sui quali un tempo regnava Saturno. Estenderà il suo dominio sui Garamanti e sugli Indi; sulla terra che si trova al di là delle costellazioni, al di là delle vie dell'anno e del sole, dove Atlante che sorregge il cielo volge sull'omero l'asse del mondo trapunto di stelle ardenti.
>
> (*Ae*. VI, 788-797)

In una sontuosa *climax*, Virgilio, per bocca di Anchise, giunge ad additare la grandezza di Ottaviano Augusto, il nuovo Saturno, secondo fondatore degli *aurea saecula* (cfr. *Ae*. VI 792-793), la cui reggenza si pone come riproposizione mitico-salvifica del regno del dio esiliato, ma per mezzo di un modulo di accrescimento dell'*imperium* e di estensione del potere.[24] *Aspice* è l'ordine perentorio che Anchise impartisce al figlio (*Ae*. VI 788), giacché è attraverso la modalità conoscitiva della visione che questi può apprendere i *fata* futuri, conoscere il destino tante volte promessogli, e garantire per mezzo di quella conoscenza un impero perenne e glorioso ai suoi discendenti. Tutta la sublime grandezza che Anchise promette e disvela dipende da un unico atto, quello della fondazione. Per questo motivo l'*umbra* insiste:

> *et dubitamus adhuc virtutem extendere factis,*
> *aut metus Ausonia prohibet consistere terra?*
>
> E ancora esitiamo ad estendere col valore le nostre forze o forse la paura ci impedisce di stabilirci in terra d'Ausonia?
>
> (*Ae*. VI, 806-807)

Dubbio e timore vanno sradicati dinanzi all'evidenza della *heroscopia* e al suo valore cognitivo, poiché essi pongono un brusco freno (cfr. *prohibere*, *Ae*. VI 807) alla missione di Enea ed esercitano la loro forza proibitiva sul figlio di Venere. Ma il *rex*, che di quella forza è insignito perché la eserciti a sua volta, e non la subisca, deve affrancarsi dalla morsa del contenimento che lo sovrasta, e senza indugio volgere alle sponde Ausonie. Questa esortazione si aggiunge agli scopi della catabasi: Anchise rievoca alla memoria, svela l'ignoto futuro e sollecita alla fondazione: questo il suo triplice ufficio. Ma in primo luogo è lo stimolo alla contemplazione della visione il ruolo che Anchise riveste: l'intero brano è costantemente puntellato di voci verbali attinenti alla sfera della vista e dell'osservazione (cfr. *videre*, *Ae*. VI 760, 779, 818, 860, 871, 873; *aspicere*, *Ae*. VI 771, 788, 825, 855; *cernere*, *Ae*. VI 826; *lustrare*, *Ae*. VI 887; *revisere*, *Ae*. VI 899).[25]

La *heroscopia* assume dunque una pregnante valenza conoscitiva attraverso la mediazione visiva. Nel luogo delle ombre che non sono più, che non possono essere viste, né scorgere la luce del sole, Enea viene accostato alla visione di eventi che non sono ancora, varcando, insieme ai confini dell'Ade, i limiti conoscitivi del tempo, per poi fare ritorno ai compagni e alla missione, forte di una nuova arma: la consapevolezza del suo destino.

---

[24] Inserendosi nella scia di NORDEN, che però non aveva rinvenuto il ruolo didascalico del secondo discorso di Anchise, ROMANO E., *cit*., p. 98 parla, a tal proposito, di una "*laudatio* inserita in una struttura didascalica".

[25] Anche ROMANO E., *cit*., p. 97 coglie nell'insegnamento della *heroscopia* di Anchise non un argomento filosofico, ma qualcosa che Enea ha davanti agli occhi: ciò spiega l'uso frequente e quasi ritmico dei *verba videndi*, che nella trattazione didascalica hanno il compito di sottolineare una realtà evidente: "Il riconoscimento di una realtà visibile, cui invitano formule come *cernis* e *viden*, si intreccia così al riconoscimento di una realtà ricavabile per inferenza logica; il vedere di Enea non è solo un percepire materialmente, è un vedere concettuale, un comprendere. La visione che gli è riservata deve tramutarsi in una comprensione del destino di cui l'eroe sarà direttamente responsabile.

III.2 *Le visioni oniriche: il sogno e le ombre*

III.2.1 *Le apparizioni oniriche delle* umbrae

Terminato il colloquio col padre, Enea viene accompagnato presso le porte del Sonno per lasciare l'Ade e tornare alla vita supera.

> *Sunt geminae Somni portae, quarum altera fertur*
> *cornea, qua veris facilis datur exitus umbris,*
> *altera candenti perfecta nitens elephanto,*
> *sed falsa ad caelum mittunt insomnia Manes.*
> *his ibi tum natum Anchises unaque Sibyllam*
> *prosequitur dictis portaque emittit eburna,*
> *ille viam secat ad navis sociosque revisit.*
>
> Sono due le porte del Sonno, di queste una si dice sia di corno, attraverso la quale è data un'agevole uscita alle veraci ombre; l'altra lucente, fatta d'avorio, di un bianco abbagliante, ma i Mani inviano al cielo fallaci sogni. E lì Anchise accompagna con queste parole suo figlio, insieme alla Sibilla, e li fa uscire dalla porta eburnea. Quello percorre la via verso le navi e torna a vedere i compagni.
>
> (*Ae.* VI, 893-899)

Idonea e suggestiva immagine della fine di un percorso visivo di conoscenza è la porta d'avorio dei Sogni, che Enea deve attraversare per fare ritorno al mondo supero e con esso ad una normale capacità visiva non più in grado di penetrare le barriere del tempo (cfr. *revisere*, *Ae*. VI 899, che indica un ritorno alla visione e dunque al mondo dei viventi cui il *vedere*, nella sua forma ordinaria, è strettamente legato).[26] Enea non può oltrepassare la porta di corno, ma quella per mezzo della quale i Mani inviano ai mortali i sonni fallaci (cfr. *falsa insomnia*, *Ae*. VI 896). Infatti, l'unica modalità di comunicazione tra il regno dei defunti e quello dei viventi è il sogno, che, nella sua essenza illusoria ed effimera, si pone come necessario filtro al rapporto straordinario tra ombre dell'Ade e uomini ancora in vita.[27]

All'interno del poema, infatti, sono due le principali ombre di defunti che appaiono ai viventi per mezzo del filtro onirico, al fine di comunicare loro un messaggio di salvezza.

Il sogno diventa l'unico "luogo" di incontro fra i due mondi, quello dei vivi e quello dei morti, soglia evanescente capace di segnare il confine tra la vita e l'oblio, eppure uno dei pochi canali di raccordo tra le ombre e coloro che esse hanno lasciato nel mondo. Questa possibilità di comunicazione tra due creature appartenenti a stati opposti (quello dell'esistenza e della sua negazione) è offerta dal sottile vincolo che unisce la dimensione del sonno a quella della morte. Infatti spesso il sonno è paragonato alla morte, e la morte può essere definita come "estremizzazione del sonno" per durata e profondità.[28]

---

[26] Enea e la Sibilla attraversano la Porta di Avorio, che è loro maggiormente appropriata poiché essi sono consapevolmente inviati dai Mani nel mondo supero per svolgere un compito specifico; viceversa, la Porta di Corno è ad uso delle ombre che si reincarneranno in nuovi corpi dopo aver bevuto l'acqua del Lete. Al riguardo cfr. KOPFF E. C., KOPFF N. M., *cit*., pp. 248-249).

[27] In relazione alle Porte del Sonno, alle *verae umbrae* e ai *falsa insomnia* che le attraversano KOPFF E. C. e KOPFF N. M. avanzano alcune considerazioni di ordine escatologico da non trascurare: "The *verae umbrae* are going to the Upper World to be reincarnated in physical bodies (6.724-51). These shades have been the subject of memorable narration shortly before Aeneas' exit and the reader may easily make the association. The *falsa insomnia*, on the other hand, are visions that look like the spirits in the Underworld and that are sent by the Manes to visit the living." (cfr. KOPFF E. C., KOPFF N. M., *cit*., p. 248)

[28] A conferma di ciò, anche sul piano linguistico vengono utilizzate perifrasi o lemmi relativi al campo semantico del sonno, del riposo o della quiete "estremizzati" al fine di indicare in modo eufemistico la morte: perifrasi come *longus somnus*, lemmi quali *quies* nel senso di sonno eterno e dunque morte, fino al neologismo cristiano di *requies aeterna*.

Pertanto, l'analogia fra il sonno e la morte crea le condizioni necessarie e sufficienti affinché vivo e defunto possano entrare in relazione senza che l'uno sia contaminato o alterato nella sua essenza dall'altro. Detto altrimenti, il sonno e la sua visione specifica (il sogno) diventano ambiente adeguato al "contenimento" di entrambe le condizioni di esistenza senza che la loro vicinanza ne intacchi i tratti pertinenti.

Il primo caso di apparizione onirica di una *umbra* nell'*Eneide* è quello di Sicheo, marito di Didone ucciso dal fratello di lei, che le rivela in sogno lo *scelus* compiuto ai suoi danni.[29]

> *'ipsa sed in somnis inhumati venit imago*
> *coniugis ora modis attollens pallida miris;*
> *crudelis aras traiectaque pectora ferro*
> *nudavit, caecumque domus scelus omne retexit.*
> *tum celerare fugam patriaque excedere suadet*
> *auxiliumque viae veteres tellure recludit*
> *thesauros, ignotum argenti pondus et auri.*
> *his commota fugam Dido sociosque parabat.'*
>
> "Ma in sogno le apparve proprio l'immagine dello sposo insepolto che sollevava il pallido viso in modo mirabile: svelò le crudeli are e il petto trapassato dal ferro, e scoprì ogni cieco delitto di quella casa. Allora la persuase ad affrettare la fuga e ad allontanarsi dalla patria, e schiuse dal grembo della terra gli antichi tesori come aiuto per il viaggio, un carico sconosciuto d'oro e d'argento. Spinta da queste rivelazioni, Didone preparava i compagni e la fuga."
>
> (*Ae*. I, 353-360)

Nel sogno, è l'ombra del trapassato a esprimere l'istanza di consegnare un messaggio, un avvertimento o un monito a colui che sogna.

Il modulo narrativo del sogno, che si configura come espediente formale del disvelamento dell'inganno di Pigmalione (cfr. *nudare*, *Ae*. I 356, termine che, oltre al senso concreto, segnala lo svolgimento dello smascheramento; a completarne il valore cfr. *retegere*, *Ae*. I 356, che marca propriamente l'azione di "scoprire", "svelare"), crea un'occasione di relazione positiva tra il vivente e il defunto, in grado di fornire a Didone la verità ch'ella ignora. L'ombra di Sicheo la visita attraverso una visione onirica (*in somnis inhumati imago*, *Ae*. I 353) che le permette di scorgere l'altra faccia di Pigmalione e di prevenire eventuali insidiosi progetti.

Il sogno, dunque, si fa strumento della visione conoscitiva e della scoperta, oltre ad essere uno schema compositivo di grande utilità strutturale: capace di far voltare il percorso della *fabula* in nuove direzioni e di risolverne i nodi. Nel sogno, il personaggio addormentato si accosta ad una dimensione a sé aliena e insondabile (quella delle ombre) per trarre da essa non contaminazione, evitata dallo scudo del canale onirico, bensì conoscenza e preveggenza. Coloro che sono dipartiti dal mondo e "non vedono più", diventano attanti sul piano morfologico, figure "straordinarie" detentrici di una visione "altra", più ampia nel tempo e nello spazio.

---

[29] Sicheo, Ettore e Anchise sono considerati da KOPFF E. C., KOPFF N. M., *cit*., p. 248 come appartenenti alla categoria delle apparizioni vere e proprie e dunque certe, mentre Creusa, ad esempio, sembra assumere un dubbio significato. In altre parole è difficile stabilire con precisione se Creusa appaia ad Enea come ombra mentre questi è in stato di veglia o in sogno. Riguardo invece alle apparizioni certe di ombre di defunti: "They are visions on definite missions of warning or admonition". Sull'effettiva esistenza del fantasma di Creusa e di quello di Ettore, al di fuori di una cornice onirica, si esprime CLARK R. J., *The reality of Hector's ghost in Aeneas' dream*, "Latomus" 57 (4), 1998, pp. 836 e sgg.

L'*imago* di Sicheo, come detto, viene ad illuminare la comprensione di Didone svelando il *caecum domus scelus* (*Ae*. I 356): il sogno salvifico e l'agnizione spingono Didone all'ultima tappa che il potere, indirettamente, le impone: l'esilio e la nuova fondazione.

Entrambe le altre due figure di mortali protagonisti di epifanie oniriche si rivolgono ad Enea: il primo di questi è il più grande eroe di Ilio.

> *Tempus erat quo prima quies mortalibus aegris*
> *incipit et dono divum gratissima serpit.*
> *in somnis, ecce, ante oculos maestissimus Hector*
> *visus adesse mihi largosque effundere fletus,*
> *raptatus bigis ut quondam, aterque cruento*
> *pulvere perque pedes traiectus lora tumentis.*
>
> Era il tempo in cui il primo riposo inizia per gli afflitti mortali e serpeggia gradevolissimo per dono divino. Ecco che in sogno davanti agli occhi mi par che mi si presenti assai mesto Ettore ed effonde copiose lacrime, come un tempo venne trascinato dalla biga, nero di polvere insanguinata e trafitto nei piedi rigonfi da cinghie.
>
> (*Ae.* II, 268-273)

Quando ormai il pericolo incombe e i Greci si sono infiltrati nella rocca di Troia, nel sonno appare ad Enea l'ombra di Ettore per avvertirlo di quanto sta accadendo mentre la città è assopita e per esortarlo ad una rapida fuga.

Alla situazione di totale assenza di strumenti comunicativi che caratterizza l'ombra, la quale è niente altro che una larva, vacua immagine di se stessa, si pone rimedio attraverso quel "cerchio magico" del sogno, capace di dotare uno spettro, cieco e silente, di voce, corporeità e visione, benché quest'ultima sia certamente un dato assai più enfatizzato nel vivo che sogna (cfr. *oculi*, *Ae*. II 270; *visus*, *Ae*. II 271; *videri Ae*. II 279; *aspicere*, *Ae*. II 285; *cernere*, *Ae*. II 286; tutti in qualche modo riferiti ad Enea, che fruisce di una "visione apparente" cioè di uno sguardo onirico che coglie un soggetto che "appare", "sembra" assumere un determinato volto e aspetto).[30]

Ma qual è l'aspetto con cui Ettore si manifesta nel sogno ammonitore?

Nel caso dell'eroe Troiano, la *facies* che Enea contempla è quella con cui egli abbandonò tragicamente il mondo dei vivi. L'assassinato o il defunto per morte cruenta tende a presentarsi devastato dalle piaghe e dalle ferite che lo condussero al trapasso, incrostato di sangue e segnato nel volto. Così accade ad Ettore, che appare *maestissimus* (*Ae*. II 270) e in lacrime (cfr. *largosque effondere fletus*, *Ae*. II 271), cosparso di polvere e sangue (*aterque cruento* / *polvere*, *Ae*. II 272-273), e coi piedi trafitti dalle cinghie che lo tenevano stretto alla biga mentre veniva trascinato (cfr. *raptatus bigis*, *Ae*. II 272) intorno alle mura della patria. Anche l'aspetto dell'ombra e l'*habitus* con cui si manifesta sono indicativi di un avvertimento

---

[30] La domanda di fondo dello studio di CLARK R. J., *cit*., p. 834 è: l'ombra di Ettore sembra apparire in sogno al personaggio che dorme o è davvero presente? Per rispondere CLARK volge lo sguardo dapprima brevemente al modello onirico di Omero, costituito dal sogno di Patroclo, appoggiandosi su alcune considerazioni sul sogno in ambito greco avanzate da E. Dodds: "The dream-figure (ὄνειρος) can be a god, a ghost, a pre-existing dream-messenger, or an "image" (εἴδωλον) created specially for the occasion. As in Homer, so in Vergil, it visits the sleeping dreamer: the ghost of Hector enters the bedroom of the dreamer, plants itself at the hand of Aeneas' bed so as to be present (*adesse*) before the eyes (*ante oculos*) of Aeneas in sleep, and delivers its message."
Sin dalla composizione del sogno omerico, l'apparizione onirica si mescola ai tratti di una vera e propria "visione", i cui effetti sul piano formale costituiscono una prova di grande poesia anche in Virgilio (cfr. *Ibidem*, p. 836). In relazione al tema del sogno come manifestazione di una particolare tipologia di visione, sono da considerare le espressioni quali *visus in somnis* e simili: "Austin lets the phrase *visus in somnis* be understood as conventional for indicating access by ghosts to the upper world through the medium of dreams, and a hypothetical critic of my argument might take Livy 2, 36, 4 (*eadem illa in somnis obversata species visa est rogitare*), cited by Austin, as carefully locating the ghost in an "unreal" dimension; this critic might then infer, given the standard ancient doubt about whether the world of ghost actually existed or not (e. g. Propertius 4, 7, 1), that Vergil is leaving the issue open." (cfr. *Ibidem*, p. 836)

che il morto desidera comunicare con un segno visivo nel quale è profondamente coinvolto. Dolore, pianto, sangue e ferite di certo non esprimono successo, ma morte e rovina, sofferenza e caduta.[31]

> *'o lux Dardaniae, spes o fidissima Teucrum,*
> *quae tantae tenuere morae? quibus Hector ab oris*
> *exspectate venis? ut te post multa tuorum*
> *funera, post varios hominumque urbisque labores*
> *defessi aspicimus! quae causa indigna serenos*
> *foedavit vultus? aut cur haec vulnera cerno?'*
>
> "O luce Dardania, o speranza assai fidata dei Teucri, quali tanto grandi indugi ti trattennero? Da quali regioni vieni, atteso Ettore? Come ti rivediamo, spossati, dopo molti lutti dei tuoi, dopo svariate fatiche degli uomini e della città! Quale indegna causa ha deturpato il tuo volto sereno? O perché mi tocca osservare queste ferite?"
>
> (*Ae.* II, 281-286)

Il primo a parlare è proprio Enea, che domanda il motivo dell'apparizione dell'eroe, delle ferite a lui mostrate e del cordoglio palese nello sguardo. Enea, dunque, comprende il valore segnico della manifestazione di cui è spettatore. Ettore è *lux* e *spes fidissima* (*Ae*. cfr. II 281) per i Teucri e la salvaguardia della loro stirpe.

Nell'apparizione onirica, il morto, che per antonomasia non ha più alcuna speranza, la consegna e la rafforza; egli, che non vede e vive immerso nell'oscurità della notte eterna, dona luce e schiude la vista di un vivo, svolgendo dinanzi a lui non solo un presente ancora in atto, ma in special modo la prescrizione dei *fata* e il destino di rinascita per la sua città giunta al tramonto.

> *'heu fuge, nate dea, teque his' ait 'eripe flammis.*
> *hostis habet muros; ruit alto a culmine Troia.*
> *sat patriae Priamoque datum: si Pergama dextra*
> *defendi possent, etiam hac defensa fuissent.*
> *sacra suosque tibi commendat Troia penatis;*
> *hos cape fatorum comites, his moenia quaere*
> *magna pererrato statues quae denique ponto.'*
> *sic ait et manibus vittas Vestamque potentem*
> *aeternumque adytis effert penetralibus ignem.*
>
> "Ohimè fuggi, figlio della dea," mi dice "e strappa te stesso da queste fiamme. Il nemico tiene le mura; Troia rovina dall'alto della sua sommità. A sufficienza hai dato alla patria e a Priamo: se una mano avesse potuto difendere Pergamo, allora sarebbe stata difesa da questa mia mano. Troia ti affida gli oggetti di culto e i suoi Penati; prendili come compagni di destino, con questi cerca le grandi mura che stabilirai infine, dopo aver errato per il mare." Disse così e con le mani solleva le bende, la potente Vesta e il fuoco eterno portati via dai penetrali del santuario.
>
> (*Ae.* II, 289-297)

E così Ettore, benché defunto, interviene ancora per salvare la vita dei suoi, per proteggere la stirpe e garantirne la prosecuzione. Egli è campione di Troia e suo protettore anche nei recessi dell'Ade.

Se Enea è in grado di decifrare il messaggio che Ettore gli consegna e di sfruttarne l'aiuto, ciò non accade al personaggio senecano di Andromaca, che nel sogno viene raggiunta dal marito, ma non coglie il senso dei suoi moniti.

---

[31] Al v. 277 si parla anche della *squalens barba*, che di certo indica la "barba incolta", ma con l'uso di un verbo al participio presente (*squalere*) che possiede anche il senso di "essere in lutto". Il riferimento alla morte è evidente, ma non solo a quella di Ettore. L'ombra appare per stornare la morte di coloro che sono ancora in vita, e il suo aspetto consunto è espressione di dolore per quanto sta avvenendo e potrebbe ancora succedere.

Esortata dal *senex*, Andromaca racconta il sogno che la agita ancora col suo monito imperioso.

> *'ignota tandem venit afflictae quies*
> *brevisque fessis somnus obrepsit genis,*
> *si somnus ille est mentis attonitae stupor:*
> *cum subito nostros Hector ante oculos stetit,*
> *non qualis ultro bella in Argivos ferens*
> *Graias petebat facibus Idaeis rates,*
> *nec caede multa qualis in Danaos furens*
> *vera ex Achille spolia simulato tulit;*
> *non ille vultus flammeum intendens iubar,*
> *sed fessus ac deiectus et fletu gravis*
> *similisque nostro, squalida obtectus coma.*
> *iuvat tamen vidisse. tum quassans caput:*
> *'dispelle somnos' inquit 'et natum eripe,*
> *o fida coniunx: lateat, haec una est salus.*
> *omitte fletus - Troia quod cecidit gemis?*
> *utinam iaceret tota. festina, amove*
> *quocumque nostrae parvulam stirpem domus.'*
>
> "Infine un ignoto sopore giunse a me afflitta e un sonno leggero si insinuò nei miei occhi stanchi, se è sonno quel torpore della mente intontita: quand'ecco all'improvviso Ettore si erse davanti ai miei occhi, non quale assalì le navi Greche con le fiaccole dell'Ida, recando per primo la guerra contro gli Argivi, né quale, furente, cagionando grande strage fra i Danai, sottrasse le vere spoglie ad un falso Achille. Non aveva quel volto che lanciava fiammante fulgore, ma uno stanco e scoraggiato, greve di pianto come il nostro, nascosto da una squallida chioma. Tuttavia mi fa piacere averlo visto. Allora scuotendo il capo dice: "Scaccia il sonno e prendi in fretta tuo figlio, o sposa fedele: sia nascosto, questa è l'unica salvezza. Smetti di piangere - ti duoli perché Troia è caduta? Volesse il cielo che giacesse in rovina del tutto. Affrettati, allontana verso qualunque luogo il piccolo rampollo della nostra casa."
>
> (*Troad.*, 440-456)

Il sonno si manifesta ad Andromaca in modo innaturale, come una *ignota quies* (cfr. in forte iperbato, *Troad*. 440) surreale nel momento di grande afflizione e sciagura che la donna vive e che ella stessa definisce come *mentis attonitae stupor* (*Troad*. 442): esso è un torpore che deriva da uno stato di intontimento della mente stordita, o perfino "invasata", ispirata dal marito defunto che desidera palesarsi per consigliarle la fuga.

La costruzione letteraria del sogno recupera alcuni stilemi adoperati da Virgilio nella composizione della visione onirica di Ettore apparsa ad Enea.[32] Anche qui, come nell'*Eneide*, la manifestazione dell'ombra viene segnalata come prodotta dinanzi agli occhi dell'addormentato (cfr. *Hector* ***ante oculos*** *steti*, *Troad*. 443), ma il lemma verbale che predica l'azione di Ettore è *steti*, che lo colloca in piedi e immobile, senza aggiungere altra informazione sulla sua natura apparente di *imago* senza vita. Tuttavia il *senex*, domandando della visione onirica di Andromaca, riporta il sogno alla sua categoria visiva e fallace (cfr. *quae* ***visa*** *portas*?, *Troad*. 437).

Segue la descrizione dell'ombra, assai diversa rispetto alla più maestosa e imponente apparizione di quella di Achille nella tragedia. Infatti Andromaca si stupisce del dimesso aspetto del consorte defunto, completamente differente rispetto al fiero cipiglio che questi

---

[32] Come afferma DANESI MARIONI G., *Andromaca e Astianatte : riscrittura senecana di due personaggi tragici*, "BStudLat" 29 (2), 1999, p. 480, l'apparizione dell'ombra di Ettore del dramma latino non trova corrispondenza nelle *Troiane* di Euripide. Il serrato confronto coi modelli giunge a rilevare l'importanza dei libri II e III dell'*Eneide* per la composizione dell'episodio in questione. Nelle *Troades*, sostiene DANESI MARIONI, la figura di Ettore fa da contraltare a quella di Achille, luttuoso e triste l'uno, fiero e superbo l'altro: essi costituiscono la rappresentazione antitetica del vinto e del vincitore.

aveva da vivo. L'anafora del *non* con cui la donna compone il ritratto della *umbra* di Ettore (cfr. *Troad*. 444, 446, 448) serve proprio a marcare l'incredulità di lei e il profondo cambiamento dell'eroe, che da morto vede il destino rovinoso della sua città e della sua progenie, e non mostra più alcun orgoglioso desiderio di vendetta e rivalsa.

Stanco e distrutto dalla rassegnazione, Ettore si mostra alla sposa in un nuovo sembiante ch'ella non riconosce e che non si aspetta di vedere. L'immagine del defunto appare in sogno per consigliare la *fida coniunx* ad intraprendere l'unica via di salvezza per lei e per il figlio di entrambi: nascondersi (cfr. *lateat, haec una est salus*, *Troad*. 453). L'occultamento, non la vendetta, viene prospettato da Ettore come la *salus* da ricercare per la salvaguardia della stirpe e la sua prosecuzione (cfr. *Troad*. 455-456).

L'ombra che Andromaca chiama *fallax* in relazione al suo vano tentativo di cingerla in un abbraccio[33] è in realtà chiara a verace nel mostrare alla sventurata coniuge la via da seguire: quella della fuga, unico spiraglio per lei e Astianatte. Tuttavia, la confusione del momento, il dolore ancora troppo vicino e il forte desiderio di vendetta impediscono ad Andromaca di comprendere l'esatto significato del monito del marito, e la donna si ridesta preda di un *gelidus horror ac tremor* (cfr. *Troad*. 457) che offuscano la mente e la *ratio*.

Un terzo episodio di "apparizione onirica" di un mortale defunto ha come protagonista l'ombra di Creusa.[34] La modalità di manifestazione della *umbra*, però, non si inserisce nell'ambientazione di un sogno, ma può definirsi "onirica", poiché ne ricalca le caratteristiche, lasciando che la donna, appena spirata, si mostri al marito come se fosse la visione di un sogno.

Mentre Ilio è assediata e i nemici si riversano nella città, Enea torna indietro per cercare la sua sposa, risucchiata dal tumultuoso scompiglio dell'insidia achea. Tra i saccheggi e le urla risuonano anche le grida di Enea, che a gran voce chiama il nome dell'amata.

> *quaerenti et tectis urbis sine fine ruenti*
> *infelix simulacrum atque ipsius umbra Creusae*
> *visa mihi ante oculos et nota maior imago.*
> *obstipui, steteruntque comae et vox faucibus haesit.*
>
> Mentre mi lamentavo e correvo senza sosta tra le case della città, l'infelice simulacro e l'ombra di Creusa stessa mi parve di vedere davanti ai miei occhi e la sua nota immagine più grande. Sussultai, i capelli mi si drizzarono e la voce mi si fermò in gola.
>
> (*Ae.* II, 771-774)

Creusa appare allo sposo scevra della cornice del sogno, appena liberatasi della prigione del corpo, ed Enea, alla vista incredibile della sua immagine incorporea, stupisce attonito e la voce gli si spezza dallo sgomento.

La figura della donna ormai defunta viene definita in tre modi diversi all'interno della porzione di testo presa in esame: come *simulacrum*, *umbra* e *imago*.

Il primo termine, *simulacrum* (*Ae*. II 772) senza limitarsi a marcare l'opposizione al corpo come realtà (*res*) rispetto alla sua rappresentazione fenomenica, marca la somiglianza

---

[33] Su questo motivo, sul quale si tornerà nel corso della presente trattazione, cfr. SEGAL Ch. P., *« Like winds and winged dream ». A note on Virgil's development*, "CJ" LXIX, 1973, pp. 97-101.

[34] PEROTTI P. A., *Creusa : solo un fantasma*, "Aufidus" 19 N° 56-57, 2005, pp. 125-126, esaminando la figura di Creusa, individua una costante dei personaggi che profetizzano, quella della provenienza infera: Creusa, Ettore e Anchise sono tutte *umbrae*. Fa eccezione soltanto Eleno, il cui intervento divinatore è giustificato dal suo statuto specifico di profeta.

dell'effigie di Creusa con la persona che ella era in vita.[35] Con il sostantivo *umbra* (*Ae*. II 772) si indica il sembiante impalpabile del defunto, l'inconsistenza della sua immagine, che si manifesta nell'evanescenza delle ombre di cui entra a far parte. Infine con *imago* (*Ae*. II 773) affiora il tratto della "rappresentazione" e della "apparenza" già presente in *simulacrum*, l'oggetto di una visione che si contrappone alla sua autenticità.[36] In definitiva, i tre sostantivi rimandano ad una sfaccettata ma omogenea idea di apparenza, impalpabilità e inconsistenza di un'immagine che riproduce in modo quasi ingannevole una realtà ormai perduta.

Sebbene secondo una strutturazione dei lemmi differente, l'apparizione di Creusa riproduce le movenze di quella di Ettore, poiché adopera gli stessi termini (cfr. *visa mihi ante oculos, Ae.* II 773; *ante oculos…/ visus adesse mihi*, *Ae*. II 270-271).[37] Il verbo *videre*, nella forma, nella costruzione e nella sfumatura adoperata finisce per segnalare una visione di cui si evidenzia il tratto fenomenico, legato all'apparenza così come si offre allo sguardo (cfr. l'insistenza su *ante oculos*, *Ae*. II 773, 270, espressione comoda anche a fini metrici); l'aggiunta del dativo *mihi* (*Ae*. II 773, 271) crea e rafforza il rapporto diretto tra l'oggetto della visione e il suo soggetto contemplatore.

> *'quid tantum insano iuvat indulgere dolori,*
> *o dulcis coniunx? non haec sine numine divuum*
> *eveniunt; nec te comitem hinc portare Creusam*
> *fas, aut ille sinit superi regnator Olympi.*
> *longa tibi exsilia et vastum maris aequor arandum,*
> *et terram Hesperiam venies, ubi Lydius arva*
> *inter opima virum leni fluit agmine Thybris.*
> *illic res laetae regnumque et regia coniunx*
> *parta tibi; lacrimas dilectae pelle Creusae.'*
>
> "A che ti giova indulgere tanto in un folle rimorso, o dolce sposo? Questi eventi non accadono senza il volere degli dèi; non ti è lecito portare via Creusa come compagna, né lo permette il reggitore del superno Olimpo. Avrai lunghi esili e ti toccherà solcare la vasta distesa del mare, e giungerai alla terra Esperia, dove il Lidio Tevere scorre tra floridi campi con la sua dolce corrente. Lì eventi propizi, il regno e una regale sposa sono pronti per te; frena le lacrime per la diletta Creusa."
>
> (*Ae.* II, 776-784)

Come nel caso di Ettore, anche Creusa svolge una funzione esortativa per Enea, ma se l'ombra dell'eroe Troiano svelava una verità in corso (l'inganno del cavallo), Creusa spinge più avanti nel tempo il suo ammonimento, profetizzando il destino che i Fati designano

---

[35] Infatti il termine *simulacrum* è un derivato dell'aggettivo *similis* indicante "immagine", rappresentazione", e come lemma filosofico corrisponde al greco εἴδωλον. Cfr. ERNOUT A., MEILLET A., *cit.*, s. v.
Sembrerebbe anche esistere un rapporto etimologico col verbo *simulare* che inserirebbe *simulacrum* in una sfera semantica legata alla finzione e all'illusione, cui di certo εἴδωλον appartiene almeno sul piano logico.
Inoltre sul modello enniano del *simulacrum* nella strutturazione virgiliana del sogno, in particolare di quello di Ettore, cfr. CLARK R. J., *cit*., p. 839.

[36] Con *umbra* si tende a significare "l'ombra in opposizione al corpo che la produce, da cui 'immagine senza consistenza, sembiante.' Al plurale 'le ombre dei morti.' Per quanto concerne *imago*, il lemma si usa per di più nel senso di "immagine", "rappresentazione", "ritratto", ma qui indica il "fantasma" di Creusa, sottolineando la dimensione dell'apparenza rispetto a quella del reale. Cfr. ERNOUT A., MEILLET A., *cit.*, s. vv.

[37] Ettore appare in una modalità che viene dal poeta medesimo definita come la stessa di quella della *umbra* di Creusa, come rammenta CLARK R. J., *cit*., pp. 836 e sgg. (cfr. *ipsius umbra Creusae / visa mihi ante oculos*, *Ae*. II, 772 e sgg.).

all'eroe, per il compimento dei quali risulta indispensabile la morte della donna.[38] Le sponde d'Esperia, un *regnum* come rinascita di questo che ormai crolla sotto ai loro occhi, e una nuova sposa regina: per queste promesse Creusa è sacrificata dagli dèi, che la trattengono a Troia senza infierire con schiavitù e disonore sulla sua breve e infelice sorte.

> *ter conatus ibi collo dare bracchia circum;*
> *ter frustra comprensa manus effugit imago,*
> *par levibus ventis volucrique simillima somno.*
>
> Tre volte tentai allora di cingerle con le braccia il collo; tre volte stretta invano la mano, l'immagine sfuggì, pari a vento leggero e assai simile ad un sogno alato.
>
> (*Ae.* II, 792-794)

Così l'ombra svanisce, come vento che fugge, come un sogno che vola lontano, leggera ed effimera, e benché Enea sia desto dinanzi alla sua velata immagine, tutto è avvinto da un'onirica atmosfera.[39]

III.2.2 *Le epifanie oniriche delle divinità*

L'analisi delle visioni oniriche fin qui svolta si è concentrata sulle ombre dei defunti, ma Enea riceve anche consigli e moniti dalle divinità, che si offrono alla sua vista nella consueta cornice del sogno. I primi a svelarsi all'eroe per dirigerlo verso la terra che lo attende sono i Penati.

> *Nox erat et terris animalia somnus habebat:*
> *effigies sacrae divum Phrygiique penates,*
> *quos mecum a Troia mediisque ex ignibus urbis*
> *extuleram, visi ante oculos adstare iacentis*
> *in somnis multo manifesti lumine, qua se*
> *plena per insertas fundebat luna fenestras;*
> […]
>
> Era notte e in terra il sonno teneva gli esseri viventi: le sacre immagini degli dèi e i Frigi Penati, che avevo portato via con me dal cuore dell'incendio della città, mi sembra si presentino davanti ai miei occhi in sogno, mentre giacevo, manifesti in una gran luce, da dove la luna piena filtrava attraverso le finestre aperte.
>
> (*Ae.* III, 147-152)

I Penati si manifestano in sogno al loro pupillo, mostrandosi nel loro aspetto luminoso davanti ai suoi occhi sopiti (*visi ante oculos adstare*, *Ae*. III 150).[40]

---

[38] Nonostante l'ambiguità delle parole di Creusa, la funzione della sua ombra si dimostra fortemente consolatoria nei riguardi di Enea: l'eroe infatti necessita di essere confortato non solo riguardo al destino che lo attende, ma soprattutto rispetto alla sorte stessa di Creusa, che assicura di non avere né risentimento verso di lui né rammarico per la prematura morte. Ella appare ad Enea in una forma quasi divina, che trascende il normale statuto umano (cfr. KHAN H. A., *Exile and the kingdom: Creusa's revelations and Aeneas' departure from Troy*, "Latomus" 60 (4), 2001, pp. 908 e sgg.

[39] I vv. *Ae*. II 792-794 costituiscono uno stilema presente più volte nell'*Eneide*, specie in riferimento alle impalpabili ombre dei morti, come quelle di Anchise e di Didone incontrate nell'Ade.
Al riguardo SEGAL Ch. P., *cit*., pp. 97-101 si propone di esaminare i passi in cui le ombre, come Creusa o Anchise in contesti diversi, scompaiono sfuggendo all'abbraccio dei vivi, motivo stilistico e formale che, secondo lo studioso, incarna la vera essenza dell'arte virgiliana. Suggerendo alcune affinità con l'epillio di Orfeo ed Euridice delle *Georgiche* (IV.453-527, cfr. *Ibidem*, p. 97), ci si sofferma brevemente sul motivo del "grasping", ovvero del vacuo tentativo di stringere le *umbrae*, di afferrarle, ma Creusa, come Anchise e gli altri, è "a vainly grasped wraith", uno spettro vanamente afferrato (cfr. *Ibidem*, p. 98): "The contrast between the three-fold attempt (*ter conatus*...) and the three-fold failure (*ter frustra comprensa*...) widens the gulf between the flesh-and-blood mortal and the evanescent shade and sets off even more powerfully the shade's elusiveness."

[40] Cfr. la similare costruzione usata per designare l'apparizione onirica in *Ae*. II 773; II 270-271.

Il passato, fondante della genia Troiana e rappresentato dagli antenati, si propone attraverso il filtro onirico per gettare un ponte verso il futuro e parlare al padre fondatore di un nuovo inizio. Nel sogno di Enea le dimensioni temporali si fondono e schiudono per rivelarsi a lui solo, l'eletto del fato, affinché, conosciuta la destinazione, le vada incontro senza altro indugio.

> *'mutandae sedes. non haec tibi litora suasit*
> *Delius aut Cretae iussit considere Apollo.*
> *est locus, Hesperiam Grai cognomine dicunt,*
> *terra antiqua, potens armis atque ubere glaebae;*
> *Oenotri coluere viri; nunc fama minores*
> *Italiam dixisse ducis de nomine gentem.*
> *hae nobis propriae sedes, hinc Dardanus ortus*
> *Iasiusque pater, genus a quo principe nostrum.*
> *surge age et haec laetus longaevo dicta parenti*
> *haud dubitanda refer: Corythum terrasque requirat*
> *Ausonias; Dictaea negat tibi Iuppiter arva.'*
>
> "Le sedi devono essere cambiate. Apollo Delio non ti persuase a queste spiagge, né ti ordinò di fermarti a Creta. C'è un luogo, i Greci lo chiamano col nome di Esperia, terra antica, potente per le armi e la fertilità del terreno; la coltivarono uomini Enotri; ora vi è fama che i discendenti abbiano chiamato il popolo Italia dal nome di un capo. Queste sedi ci sono proprie, da qui sorse Dardano e il padre Iasio, dal quale capostipite deriva la nostra stirpe. Orsù alzati e lieto riferisci al padre longevo queste parole di cui non si può dubitare. Ricerchi Corito e le terre d'Ausonia; Giove ti nega i campi Dittei."

(*Ae.* III, 161-171)

L'Esperia è la terra da raggiungere, nonché Corito, l'etrusca Cortona, la città che diede i natali a Dardano e che offre ai Troiani la possibilità di ricostituire una potenza maggiore di quella Frigia, ormai svanita nella polvere d'una guerra tumultuosa. Gli dèi e i Frigi Penati rivolgono queste parole indubitabili ad Enea (cfr. *dicta* / *haud dubitanda*, *Ae*. III 169-170), perché nessuna incertezza si insinui nel suo animo e la corsa verso l'Italia sia spedita e sicura.

> *talibus attonitus visis et voce deorum*
> *(nec sopor illud erat, sed coram agnoscere vultus*
> *velatasque comas praesentiaque ora videbar;*
> *tum gelidus toto manabat corpore sudor)*
> *corripio e stratis corpus tendoque supinas*
> *ad caelum cum voce manus et munera libo*
> *intemerata focis.*
>
> Attonito per tali visioni e per le parole degli dèi (quello non era un sogno, ma chiaramente mi sembrava di riconoscere i volti e le velate chiome e i visi presenti; allora un freddo sudore grondava da tutto il mio corpo) trascino via il corpo dal giaciglio e tendo al cielo le mani volte in su con la voce, e libo ai focolari offerte incontaminate.

(*Ae.* III, 172-178)

Enea si sveglia di soprassalto dopo la sovrumana visione di cui comprende il ruolo e l'importanza. Non è di certo un normale sogno (cfr. *nec sopor illud erat*, *Ae*. III 173) quello che ha appena avuto, giacché nitide immagini di volti illusori, ma presenti, si palesano ai suoi occhi increduli. Esso è una visione onirica, uno dei canali attraverso i quali più di frequente il divino si manifesta al mortale per ammonirlo o permettergli di accedere ad una dimensione conoscitiva superiore e di diradare la fitta nube dell'*error*.

Senza perdere altro tempo Enea rivela il sogno profetico al padre e insieme salpano da Creta fiduciosi nella sua veridicità. Ma alla luminosità degli dèi propizi e dei Penati, foriera di conoscenza e di verità, si oppone un'implacabile oscurità che scende sul mare e sfocia in una tempesta che fa vorticare le onde.

excutimur cursu et caecis erramus in undis.
ipse diem noctemque negat discernere caelo
nec meminisse viae media Palinurus in unda.
tris adeo incertos caeca caligine soles
erramus pelago, totidem sine sidere noctes.

Siamo cacciati fuori dalla rotta ed erriamo tra cieche onde. Lo stesso Palinuro non sa discernere in cielo il giorno dalla notte e non ricorda più la via mediana fra le onde. Perciò per tre incerti soli, nella cieca caligine, erriamo sul mare, e per altrettante notti senza stelle.

(*Ae.* III, 200-204)

La cecità dei naviganti si ripercuote, sul piano formale, sulle onde e sulla nebbia (cfr. *caecis erramus in undis*, *Ae*. III 200; *caeca caligo*, *Ae*. III 203) che rispettivamente deviano in direzioni fallaci e offuscano la vista. Il mare si fa metafora dell'intero viaggio di Enea, del destino di una ricerca spesso confusa e dubbiosa, di un brancolare nel buio e nell'errore (cfr. *errare*, *Ae*. III 200; 204; *incertus* 203) senza poter trovare uno spiraglio di salvezza. Le onde che si infrangono le une contro le altre paiono mescolarsi in un caotico groviglio di elementi che riproduce il caos conoscitivo della flotta Troiana, incapace di discernere fra giorno e notte, fra ombra e luce (cfr. *diem noctemque negat discernere*, *Ae*. III 201), ma errante e incerta sotto un cielo che nasconde le sue stelle e avviluppa nelle tenebre.

La rotta viene dunque deviata ed Enea esperisce un nuovo *error*, forse quello che più lo metterà alla prova: quello in terra Libica.

Giove, pertanto, non potendo permettere che l'eroe si abbandoni alle libiche mollezze e alla regina Didone, alla quale si è legato per un sincero sentimento, invia Mercurio, in modo da stimolare Enea a riprendere il cammino voluto dal fato. Questi si palesa ad Enea sotto spoglie mortali, ma senza avvalersi del filtro del sogno, e Virgilio tace sull'*habitus* che il dio assume: egli non si maschera, ma indossa gli attributi che gli pertengono: gli alati calzari e la verga leggera. Solo quando, esortato il Teucro, il Cillenio si diparte da lui, si può riscontrare nella sua partenza un modulo formale debitore dell'espediente del sogno.

tali Cyllenius ore locutus
mortalis visus medio sermone reliquit
et procul in tenuem ex oculis evanuit auram.

Il Cillenio, proferite tali parole, abbandonò l'aspetto mortale a metà del discorso e svanì lungi dagli occhi in una brezza sottile.

(*Ae.* IV, 276-278)

Dopo le apparizioni oniriche, si assiste ad un dissolvimento divino che ripropone uno schema dell'epifania che insiste sul lessico della visione (cfr. *visus*, *procul ex oculis evanuit*, *Ae*. IV 277, 278), dove la *variatio* sintattica (*procul* ***ex*** *oculis*) è in linea con un movimento contrario a quelli precedentemente analizzati: il dio scompare dalla vista sottraendosi ad essa e uscendo dal campo visivo di Enea, mentre prima si manifestava davanti agli occhi, in un movimento di avvicinamento o di proposizione alla vista.

At vero Aeneas aspectu obmutuit amens,
arrectaeque horrore comae et vox faucibus haesit.

Ma Enea ammutolì alla vista come fuori di sé, gli si rizzarono le chiome per l'orrore e la voce gli si fermò in gola.

(*Ae.* IV, 279-280)

La visita di Mercurio, oltre alla durezza delle sue parole, è tanto più sconvolgente per Enea giacché del tutto priva del filtro del sogno. Il dio si palesa all'eroe Troiano senza

sfumare la sua grandezza nei contorni evanescenti di un notturno sopore, e questi rimane attonito alla vista senza schermi del messaggero degli dèi.

Quello di Mercurio è un caso isolato: l'assenza di filtri, costituiti generalmente dal sogno o dal mascheramento della divinità che si manifesta, dipende dall'esigenza di scuotere con forza l'eroe perché abbandoni la Libia e ritorni ai suoi doveri che sembra aver dimenticato.

Diversa, invece, è la funzione che svolge il dio Tiberino, che appare ad Enea nella forma del sogno e nel cuore della notte. La dimensione notturna contribuisce alla creazione letteraria di un momento di sospensione del racconto bellico al fine di riconfermare il favore dei *fata* nei confronti del compito assegnato ad Enea. Così, mentre un naturale *sopor* avvolge tutti gli esseri viventi, Enea infine si addormenta abbandonandosi ad una *sera quies* (*Ae*. VIII 30).

La cornice temporale della notte descrive spesso un'interruzione del movimento narrativo con la quale inserire riflessioni, angosce e paure dei personaggi coinvolti dalla catena di eventi, determinando sul piano poetico una concentrazione interiorizzante sugli stessi. Altrettanto spesso la notte serve ad accompagnare e introdurre quelle apparizioni oniriche di creature sovrannaturali, la cui funzione narrativa svolge un ruolo centrale per riconfermare o motivare la missione intrapresa dagli eroi, nonché indirizzarne nuovamente il cammino.

Il sogno profetico assume dunque una valenza attiva essenziale nella struttura epica, giacché puntella il sentiero del personaggio mitico di una serie di luci che ne chiariscono il senso e la direzione. Ma se questo aspetto riguarda il piano interno alla narrazione, sul versante della struttura poetica dell'opera tali visioni esplicative tessono i nodi della rete compositiva atti a delineare i punti salienti del percorso narrativo: profezie che anticipano il compito assunto dall'eroe e le modalità di attuazione dello stesso, esortazioni alla sua esecuzione, spiegazione degli eventi in svolgimento e infine disvelamento delle profezie iniziali. In altre parole ogni "sogno rivelatore" è una tappa privilegiata del viaggio sia mitico che letterario, in grado di aggiungere un nuovo tassello al suo compimento.

> *huic deus ipse loci fluvio Tiberinus amoeno*
> *populeas inter senior se attollere frondes*
> *visus (eum tenuis glauco velabat amictu*
> *carbasus, et crinis umbrosa tegebat harundo*)
> [...]
>
> A lui sembrò che il dio stesso del luogo, Tiberino, si levasse vegliardo dall'ameno fiume tra fronde di pioppo (tenue carbaso lo velava d'un glauco mantello e ombrosa canna gli copriva la chioma).
>
> (*Ae.* VIII, 31-34)

Dinanzi agli occhi di Enea compare il *deus loci*, che sembra innalzarsi dalla corrente stessa del fiume Tevere, baluardo vitale e fecondo della *gens* Latina e sua culla delle origini. Sebbene la descrizione che lo introduce lasci supporre un assopimento di Enea, i tratti e le modalità con cui la divinità fluviale appare all'eroe sono ambigui, a metà tra sogno e apparizione vera e propria. Il dio stesso tenta di fugare il sospetto che la sua presenza sia un onirico inganno (cfr. *ne vana putes haec fingere somnum*, *Ae*. VIII 42), tuttavia ciò non induce a ritenere esclusa la cornice del *somnium*, ma la riqualifica come verace canale di comunicazione tra il dio ed Enea. Se la relazione tra un defunto e un vivente necessita di iscriversi nell'ambito del sogno per allontanare la contaminazione della morte da chi ancora partecipa della vita, quella fra un dio e un uomo (per quanto nato da dea) usa allo stesso modo il filtro onirico, ma per veicolare la più alta complessità divina a misura mortale.

Il sonno, però, per suo carattere naturale, è artefice di immagini vane e illusorie (cfr. *vana haec fingere somnum*, *Ae*. VIII 42) e dunque di inganno, per cui il dio Tiberino, pur non negando la sua volontà di profittare del canale del sogno, ne ristruttura i lineamenti perché la visione che attraverso di esso fornisce non sia scambiata per una *fraus* onirica, tipica dell'ambito di pertinenza della notte e delle sue fallaci ombre. La sua epifania al cospetto di Enea recupera il lemma verbale della visione apparente (*visus*, *Ae*. VIII 33) ma senza caricarlo di un significato negativo: il dio mostra un suo volto fenomenico che possa essere percettibile alla natura umana, e dunque l'essenza di questa sua manifestazione sensibile viene segnalata attraverso il verbo *videri*. Tuttavia, poiché tale predicato non contempla una visione universalmente verace e genuina, il dio si fa garante di quella offrendo la prova della sua autenticità divina con la formulazione della profezia che da lì a poco troverà compimento.

III.2.3 *I* somnia *dell'Ade, il Sonno e la Morte*

L'analisi delle apparizioni oniriche appena svolta ci consente di individuare il sogno nella sua funzione strutturale di espediente narrativo attraverso il quale immettere nel racconto la dimensione extra-umana, sia quella delle ombre sia quella delle divinità. Ma nell'*Eneide* Virgilio assegna ai *Somnia* anche un ruolo diverso, personificandoli e collocandoli in una sede propria, l'Averno, cosicché decreta implicitamente un forte rapporto tra questi e la morte.

Il poeta ritrae i *Somnia vana* (cfr. *Ae*. VI 283-284) in una *ulmus opaca* (*Ae*. VI 283) nella quale hanno posto in frotta la loro sede.[41]

> *in medio ramos annosaque bracchia pandit*
> *ulmus opaca, ingens, quam sedem Somnia vulgo*
> *vana tenere ferunt, foliisque sub omnibus haerent.*
> *multaque praeterea variarum monstra ferarum,*
> *Centauri in foribus stabulant Scyllaeque biformes*
> *et centumgeminus Briareus ac belua Lernae*
> *horrendum stridens, flammisque armata Chimaera,*
> *Gorgones Harpyiaeque et forma tricorporis umbrae.*
>
> Al centro distende i rami e le annose braccia un ombroso olmo, immenso, che si narra i vani Sogni in folla occupino come loro sede, e rimangono fissi sotto ogni foglia. Inoltre vi sono molti portenti di diverse fiere, i Centauri si installano sulle porte, le Scille biformi, Briareo dalle cento braccia, e la belva di Lerna che stride orrendamente, la Chimera armata di fiamme, le Gorgoni e le Arpie, e la forma dell'ombra dal triplice corpo.
>
> (*Ae.* VI, 282-289)

Se l'ombroso olmo recupera e conferma l'oscurità come marca pertinente dei *regna infera*, l'attributo con cui vengono qualificati i Sogni (cfr. *vanus*, *Ae*. VI 284, in *explicit*), che abitano la soglia di Dite, definisce un'altra prerogativa del mondo delle ombre: l'evanescenza. L'ombra e la vacuità descrivono un paesaggio la cui percezione è rappresentata come alquanto difficile da cogliere. L'oscurità, infatti, esatto opposto della luminosità del mondo supero, nega la possibilità di una nitida percezione visiva, mentre la "vanità" dei Sogni, il loro essere illusori e inconsistenti,[42]nonché degni abitanti dell'Ade, diventa espressione dell'unica

---

[41] Anche in *Od.* XXIV 12, il δῆμος ᾽Ονείρων si incontra all'ingresso dell'Ade, dopo le porte del Sole.

[42] Sugli aggettivi *falsus* e *vanus* che connotano i *somnia* all'imboccatura dell'Orco, e dunque le apparizioni delle ombre svoltesi nel corso del poema per ammonire o avvertire Enea, cfr. KOPFF E. C., KOPFF N. M., *cit*., p. 249, secondo cui l'aggettivo *vanus* indicherebbe la caratteristica vacuità dei sogni, che sono "empty, vain" mentre il termine *falsus* indicherebbe il loro essere "unreal".

modalità di visione concessa nell'Averno, quella fallace e sfumata del sogno. La *ulmus* e i *Somnia* evidenziano questa caratteristica ombrosità delle regioni infere, mentre i *monstra* che vengono ricordati nei versi seguenti focalizzano un altro aspetto dell'Ade e delle sue creature: la prodigiosa deformità. Dopo aver negato una tersa e chiara visione dei contorni, che negli Inferi è impedita dalle tenebre e dall'evanescenza di ogni elemento, il poeta passa in rassegna le creature mostruose atte ad esemplificare le sole forme nettamente visibili che risiedono nell'Averno. La *forma*, negli Inferi, è sbiadita oppure deturpata: da un lato vi sono le ombre e i sogni, che non hanno contorni definiti, ma volteggiano come immagini fluttuanti e rarefatte; dall'altro i *multa variarum monstra ferarum* (cfr. *Ae*. VI 285).

> *corripit hic subita trepidus formidine ferrum*
> *Aeneas strictamque aciem venientibus offert,*
> *et ni docta comes tenuis sine corpore vitas*
> *admoneat volitare cava sub imagine formae,*
> *inruat et frustra ferro diverberet umbras.*
>
> Allora, tremante d'un'improvvisa paura, Enea afferra la spada e, sguainata la punta, la oppone ai venienti, e se la dotta compagna non lo avvertisse che tenui fantasmi senza corpo volteggiano sotto la vacua immagine di una sembianza, li assalirebbe e invano fenderebbe le ombre col ferro.
>
> (*Ae.* VI, 290-294)

Le prodigiose bestie dell'Ade (*monstra ferarum*, *Ae*. VI 285) si manifestano ad Enea di primo acchito in un aspetto non impalpabile, ma alterato e proteiforme. L'eore, infatti, atterrisce dinanzi alle terribili belve che gli vengono incontro e sguaina la spada pronto a scagliare contro di esse i suoi fendenti, ma la sua *docta comes* (*Ae*. VI 292) lo avverte dell'inganno dell'occhio in cui è caduto: i mostri spaventosi non sono altro che *tenuis sine corpore vitae* (cfr. *Ae*. VI 292), leggere e intangibili anime scevre di corporeità, estranee alla dimensione materiale e dunque attinenti a quella dell'apparenza e dell'immagine incorporea. Il loro aspetto fenomenico si delinea sotto la maschera di una *cava imago* (cfr. *Ae*. VI 293), ovvero di una immagine vuota che è propria del mero sembiante.

La *forma* di cui il poeta parla è la "apparizione", poiché indica quello che del reale si manifesta ai sensi; ma, riferita ai mortali defunti, è il loro "fantasma", la larva in cui si tramutano nell'Ade.[43]

Le *formae* in cui Enea si imbatte, dunque, sono degli εἴδωλα, che pertengono alla sfera della parvenza fallace, la quale impedisce la conoscenza per via dei suoi contorni sfumati e labili. L'eroe, quindi, affonderebbe invano (*frustra*, *Ae*. VI 294) la spada contro quelle che sono riconosciute come appartenenti allo *status* di *umbrae.* La Sibilla disvela questa ingannevole illusione che ha indotto in errore Enea: ella, infatti, è *docta*, conosce, cioè, la verace essenza di quei fantasmi, giacché l'ha appresa con l'esperienza, e dunque la può rivelare al suo compagno.

Nell'Averno Virgilio non pone soltanto la sede dei *Somnia vana*, ma anche quella del *Sopor* e del *Letum*, che appaiono in un catalogo di personificazioni infere nell'imboccatura dell'Orco (cfr. *Ae*. VI, 273-281).

La loro menzione ci permette di recuperare un ulteriore tassello del rapporto tra *Sopor* e *Letum* (cfr. *tum consanguineus Leti Sopor*, *Ae*. VI 278): la consanguineità.

Risulta evidente il rapporto tra Sonno e Morte già nella vicenda di Palinuro, alla cui scomparsa presiede proprio il dio del sonno.

La dipartita del nocchiero viene collocata alla fine del libro V, generalmente considerata anche la fine della parte odissiaca del poema. Palinuro viene raggiunto dal dio

[43] Per un'etimologia e analisi semantica del sostantivo *forma*, cfr. ERNOUT A., MEILLET A., *cit.*, s. v.

Sonno, che, mascherato delle sembianze di Forbante, lo invita a riposare abbandonando il timone. Alla resistenza del fedele *gubernator*, il dio infonde in lui pesante sopore e così Palinuro cade in mare lasciando la nave senza timoniere.

> *ecce deus ramum Lethaeo rore madentem*
> *vique soporatum Stygia super utraque quassat*
> *tempora, cunctantique natantia lumina solvit.*
>
> Ecco che il dio scrolla su entrambe le tempie un ramo madido di rugiada del Lete e pregno di forza soporifera dello Stige, e a lui che esita assopisce gli occhi spenti.
>
> (*Ae.* V, 854-856)

Il dio del Sonno cosparge di rugiada del Lete lo sventurato nocchiero con un ramo che ne era pregno (cfr. *ramus Lethaeo rore madens*, *Ae*. V 854); il fuscello è madido di acqua del Lete,[44] il fiume infernale dell'oblio, sulla sponda del quale le ombre si soffermano per sorbirne le acque e dimenticare l'Elisio. Il Lete, come "correlativo oggettivo" della dimenticanza, si configura quale logico legame fra il Sonno, contraddistinto dall'assenza di coscienza e dunque da una forma di oblio, e la Morte, che nel suo significante *Letum* si fa riconoscere come momento di estrema perdita di coscienza e dunque sfera ontologica dell'oblio e dell'abbandono.

A rafforzare il legame tra *Sopor* e *Letum*, ecco la testimonianza virgiliana della loro consanguineità, ovvero di una comune origine che ne decreta l'inequivocabile connessione.

Ma qual è in effetti il rapporto parentale che lega il Sonno alla Morte?

> Νὺξ δ' ἔτεκε στυγερόν τε Μόρον καὶ Κῆρα μέλαιναν
> καὶ Θάνατον, τέκε δ' Ὕπνος, ἔτικτε δὲ φῦλον Ὀνείρων.
>
> E la Notte generò l'odioso Fato, la nera Sorte e la Morte, generò il Sonno, e generò la stirpe dei Sogni.
>
> (Hes., *Th.*, 211-212)

Esiodo attesta una parentela tra *Hypnos*, il Sonno, cui tiene dietro la schiatta delle Visioni Oniriche (φῦλον Ὀνείρων, Hes. *Th.* 212), e *Thanatos*, la Morte, individuandone la comune origine dalla Notte, che li genera da sola, senza unirsi ad altra divinità (cfr. οὔ τινι κοιμηθεῖσα θεῶν τέκε Νὺξ ἐρεβεννή, Hes., *Th.* 213).[45] La dea delle tenebre li partorisce assieme ad altre creature dalla trasparente fisionomia ctonia o malefica, come *Moros*, che è il Destino Fatale, e *Chera*, il Destino di Morte. Ma *Thanatos* non è esattamente il corrispettivo greco di *Letum*, che invece appare più avanti nel poema:

> τίκτε δὲ καὶ Νέμεσιν πῆμα θνητοῖσι βροτοῖσι
> Νὺξ ὀλοή· μετὰ τὴν δ' Ἀπάτην τέκε καὶ Φιλότητα
> Γῆράς τ' οὐλόμενον, καὶ Ἔριν τέκε καρτερόθυμον.
> αὐτὰρ Ἔρις στυγερὴ τέκε μὲν Πόνον ἀλγινόεντα
> Λήθην τε Λιμόν τε καὶ Ἄλγεα δακρυόεντα
> Ὑσμίνας τε Μάχας τε Φόνους τ' Ἀνδροκτασίας τε
> Νείκεά τε Ψεύδεά τε Λόγους τ' Ἀμφιλλογίας τε
> Δυσνομίην τ' Ἄτην τε, συνήθεας ἀλλήλῃσιν,
> Ὅρκόν θ', ὃς δὴ πλεῖστον ἐπιχθονίους ἀνθρώπους
> πημαίνει, ὅτε κέν τις ἑκὼν ἐπίορκον ὀμόσσῃ·
> [...]
>
> E la Notte funesta partorì anche la Vendetta, sciagura per gli uomini mortali; e dopo di lei partorì Inganno e Amore e la rovinosa Vecchiaia, e partorì la Discordia dall'animo violento. In seguito l'odiosa Discordia partorì la Fatica dolente, e l'Oblio e la Fame, e

---

[44] Trasparente il nesso etimologico tra il nome di questo fiume e il sostantivo gr. λήθη sul quale è ricalcato *Letum*.

[45] "non giacendo con alcuno fra gli dèi li generò la Notte tenebrosa."

> anche i lacrimevoli Dolori, le Lotte e le Battaglie, gli Omicidi e i Massacri, le Contese e le Menzogne, i Discorsi e le Dispute, e Iniquità e Rovina, amiche l'un dell'altra, e il Giuramento, che certo moltissimo danneggia gli uomini sulla terra, allorché uno consapevolmente spergiuri.
>
> (Hes., *Th.*, 223-232)

Lete è la personificazione dell'Oblio,[46] oltre ad essere il nome del fiume infernale ad esso congiunto, ed è figlia di *Eris*, la Discordia. In questo caso Esiodo scinde il legame diretto di fratellanza tra *Sopor* e *Letum*, laddove si volessero far coincidere le due personificazioni latine con *Hypnos* e *Lete*. Ciononostante, esse conservano un legame di consanguineità, giacché il primo è zio della seconda, figlia della Discordia.

In ogni caso viene avvertito un legame di similarità tra Sonno e Morte, sia essa intesa come Oblio che nella sua veste linguistica più comune di Θάνατος; quest'ultimo dio non va trascurato, poiché figura in qualità di fratello del Sonno e dei Sogni, come testimonia anche *Il.* XIV 231, dove Ὕπνος è definito κασίγνητος Θανάτοιο.

Anche in Esiodo, d'altronde, assai più profonda e curata è la correlazione tra queste due ultime personificazioni. In alcuni versi spesso espunti dagli editori per incongruenza cosmologica e interna alla narrazione stessa, sulla soglia della casa della Notte, questa divinità viene rappresentata in opposizione al Giorno, il quale possiede come attributo caratterizzante: φάος πολυδερκές ("la luce che vede molte cose", cfr. Hes., *Th.* 755). La Notte, al contrario, regge tra le mani *Hypnos*, fratello della Morte (cfr. Hes., *Th*. 756). A questa descrizione oppositiva, che inserisce velatamente l'elemento dell'oscurità, cui Sonno e Morte sono congiunti, segue una breve sezione che pone in rapporto le due divinità sorelle (Hes., *Th.* 758-766).

Il Sonno viene dipinto nell'atto di riversare quel sopore con cui avvolge le terre e i mari, conforto agli uomini tutti, sicché tranquillità e dolcezza ne sono le marche identitarie (cfr. ἥσυχος; μείλιχος ἀνθρώποισιν, Hes., *Th.* 763); di contro, ferreo e senza pietà è l'animo di *Thanatos*, suo fratello (cfr. σιδηρέη κραδίη; χάλκεον οἱ ἦτορ, Hes., *Th.* 764; νηλεὲς ἐν στήθεσσιν, Hes., *Th.* 765) ed egli è nemico perfino degli dèi immortali: ἐχθρὸς δὲ καὶ ἀθανάτοισι θεοῖσιν (Hes., *Th.* 766).

L'unico tratto in comune che i due figli della Notte mantengono è l'opposizione con la luce solare di Ἡμέρη, che non volge mai il suo sguardo verso di loro (cfr. Hes. *Th.* 759-761).

In conclusione il rapporto tra Sonno e Morte si instaura a partire da una comune attinenza all'oblio, alla dimenticanza e all'oscurità, che ha le sue radici nella maternità della Notte e in quel tipico senso di abbandono e dimenticanza che nel Sonno coglie il dormiente, e che la Morte estremizza. Virgilio, però, acuisce l'affinità fra *Sopor*/*Somnium* e *Letum*; quest'ultimo fa confluire su di sé i tratti mitici di *Thanatos* e *Lete*, intrecciando una nuova rete semantica, ma soprattutto concettuale, che traccia un filo conduttore tra le coppie antonimiche della visione e dell'occultamento, della luce e dell'oscurità, del sonno e della morte, della memoria e dell'oblio.

Inoltre, il poeta dell'*Eneide*, in linea con la tradizione mitica precedente, sigilla nella figura di Mercurio e nella sua verga un ulteriore anello d'unione tra morte, visione e sonno. Del figlio di Maia Virgilio dice:

> *tum virgam capit: hac animas ille evocat Orco*
> *pallentis, alias sub Tartara tristia mittit,*
> *dat somnos admitque, et lumina morte resignat.*

[46] Si consideri l'etimo di λήθη, rintracciabile nel verbo λανθάνειν, e dunque connesso al mascheramento e alla dimenticanza.

> Allora prende la verga: con questa evoca le pallide anime dall'Orco, e le altre, le manda giù nel crudele Tartaro, dà e toglie il sonno, e dissuggella dalla morte gli occhi.
>
> (*Ae.* IV, 242-244)

Mercurio afferra il caduceo per fendere le nubi, agevolare il suo volo verso *Carthago* e condurre a termine la missione che Giove gli ha impartito. Il poeta, però, non può esimersi da un breve accenno alla "vestizione" di Mercurio e alle molteplici funzioni della sua potente bacchetta. Il caduceo era infatti una verga attribuita al dio e adorna di ali e di due serpenti attorcigliati, con la quale Hermes, come Virgilio testimonia, svolgeva le sue mansioni di psicopompo, amministrava il sonno dei viventi, e anche alle ombre, come per i dormienti, schiudeva gli occhi una volta ch'esse erano giunte nell'Ade. Questa funzione della bacchetta di Hermes, connessa al sonno e alla veglia, è testimoniata da *Od.* XXIV 1-4:

> Ἑρμῆς δὲ ψυχὰς Κυλλήνιος ἐξεκαλεῖτο
> ἀνδρῶν μνηστήρων· ἔχε δὲ ῥάβδον μετὰ χερσὶ
> καλὴν χρυσείην, τῇ τ' ἀνδρῶν ὄμματα θέλγει,
> ὧν ἐθέλῃ, τοὺς δ' αὖτε καὶ ὑπνώοντας ἐγείρει·
> τῇ ῥ' ἄγε κινήσας, ταὶ δὲ τρίζουσαι ἕποντο.
>
> Hermes chiamava a sé le anime dei pretendenti: tra le mani aveva una bella verga d'oro, con la quale ammalia gli occhi degli uomini, di quelli che vuole, e a sua volta ridesta i dormienti; con quella conduceva le ombre esortandole, ed esse lo seguivano stridendo.

Il dio Cillenio viene raffigurato nell'atto di condurre nell'Ade le ψυχαί dei pretendenti. La ῥάβδος d'oro ch'egli tiene in mano è il caduceo, con il quale incanta (cfr. θέλγειν, *Od*. XXIV 3) e governa gli ἀνδρῶν ὄμματα, amministrando riposo e risveglio.[47] Da questa prerogativa si deduce un particolare potere "*se*ducente" della verga, la cui azione, indicata dal verbo θέλγειν, è al confine con quella dell'ingannare, che rientra, sul piano semantico, fra i sui traducenti. Hermes ha pieno dominio sulle ombre e le guida con il potere attrattivo della verga, spingendole nel regno dei defunti.

Il rapporto fra dimensione infera e sonno, pertanto, si viene a concentrare nelle mani di un nume che esercita un potere sulle anime dei morti e sulla specifica modalità di visione cui esse partecipano nell'Ade.

La verga di Mercurio, come detto, era il simbolo del dio Messaggero, ma "caduceo" era anche chiamato il bastone di Asclepio, Esculapio per i Romani, uomo assurto a divinità per le sue capacità di guarigione.[48]

Sembrerebbe che la figura del serpente, presente in ambedue le verghe, sia in quella del Cillenio che in quella di Asclepio, abbia notevoli connessioni con le pratiche di guarigione tanto greche che romane, non ultima delle quali quella della *incubatio*, che consisteva nel pernottare nel tempio del dio Asclepio (o di Esculapio, nell'Isola Tiberina) per ricevere in sogno rivelazioni riguardanti i *remedia malis*, insieme alle terapie necessarie per guarire dalla malattia da cui si era affetti. Il serpente, attorcigliato nel bastone di Esculapio e attributo del dio, diveniva pertanto simbolo del rito di passaggio che consentiva al malato di rinascere a nuova vita tramite la guarigione, al pari di quanto accade al rettile stesso, che perde la vecchia

---

[47] I versi *Il*. XXIV 3-4, con i quali si descrive il potere della bacchetta del dio, si ripetono identici anche in *Il.* XXIV 343.

[48] Asclepio, secondo la tradizione, era figlio di Apollo, quello stesso dio che barattò il suo caduceo con la lira di Hermes/Mercurio, (cfr. *Inn. om. ad Hermes*, vv. 527 e sgg). In realtà nell'Inno si parla di un "bastone di ricchezza e opulenza" (cfr. ὄλβου καὶ πλούτου περικάλλεα ῥάβδον, v. 529) capace di proteggere da ogni pericolo, che tuttavia molti riconducono al caduceo. Sulla nascita di Asclepio da Apollo cfr. Pindaro, *Pit*. 3; *Inn. om. ad Ascl*., dove quest'ultimo viene chiamato ἰητὴρ νόσων oltre che υἱὸς Ἀπόλλωνον (cfr. v. 1; v. 2).

pelle e la sostituisce con una nuova, come se abbandonasse la vita e, attraverso la morte, rinascesse con nuova linfa.[49]

Inoltre la figura del serpente è profondamente legata al tema della visione in molte mitologie e culture. Generalmente si focalizza l'attenzione sullo sguardo della creatura, suo tratto pertinente: la denominazione di *draco*, un calco dal greco δράκων, non fa altro che marcare sul versante etimologico la particolarità degli occhi e di una modalità di visione intesa nella sua profonda fissità e intensità.[50]

La figura mitologica di Mercurio, in conclusione, permette di individuare un legame primitivo e consacrato dalle pratiche cultuali fra le diverse dimensioni della morte e del sonno, della visione e della guarigione, tutte insite nella potenza divina del dio.

III.3 *Visione, contaminazione e sogno nel* corpus *tolkieniano*

III.3.1 *Visione e forme visibili ne* Il Silmarillion: l'aspetto dei Valar e gli occhi del drago

Nelle opere tolkieniane in esame la dimensione del vedere e dell'essere visti, intesa anche come modalità della visione stessa, costituisce un tema ricorrente pregno di valenze significative in relazione alla tematica della brama di potere e della contaminazione ad essa conseguente.

Ne *Il Silmarillion*, però, la visione non è soltanto veicolo di corruzione e di rovina, bensì sorregge l'atto creativo degli Ainur, assumendo una funzione centrale nella fase finale della cosmogonia. La Musica cui queste divinità hanno dato vita è attrice principale della formazione del cosmo, che necessita di una modalità conoscitiva capace di coinvolgere anche una dimensione non puramente uditiva: quella della vista.

> Ma giunti che furono nel Vuoto, così Ilúvatar parlò: «Guardate la vostra Musica!». Ed egli mostrò loro una visione, conferendo agli Ainur vista là dove prima era solo udito; ed essi scorsero un nuovo Mondo reso visibile al loro cospetto, e il Mondo era sferico in mezzo al Vuoto, e in esso sospeso, ma non ne era parte.[51] (*Il Silmarillion*, p. 14)

Attraverso la visione gli Ainur possono osservare il frutto delle loro melodie concordi emergere dal vuoto fino a plasmare una creatura dotata di forma e sembiante. La visione, pertanto, è una presa di coscienza dell'atto creativo e di compiacimento nei confronti di esso, che permette di provare soddisfazione per la propria opera poietica.

Il Novero dei Valar prende inizio proprio dal recupero della cosmogonia contenuta nell'*Ainulindalë*, concentrandosi sul ruolo della visibilità nella formazione di Eä, il Mondo.

---

[49] Sulla pratica della *incubatio* e sul valore simbolico del serpente come simbolo di virtù terapeutiche cfr. MARTORANA G., *Cultura Religiosa Greca. Per una ermeneutica di* παράδεισος, Supplemento a Mythos 4, Palermo 2003: "Siffatto animale raffigura simbolicamente la rinascita: dalla morte alla vita, per il fatto che ogni anno ad esso cade l'intera sua pelle e nasce una pelle nuova".

[50] Il sostantivo δράκων è infatti legato alla radice di δέρκομαι, come nota SNELL in un celebre lavoro che, benché discutibile e forse superato per talune visioni del mondo antico influenzate dal punto di vista moderno, sicuramente offrono un contributo essenziale alla storia degli studi classici: "δέρκεσθαι significa: avere un determinato sguardo. δράκων, il serpente il cui nome è tratto da δέρκεσθαι, viene chiamato così, poiché ha uno 'sguardo' particolare, sinistro. È detto il 'veggente', non perché ci veda meglio di altri e la sua vista funzioni in modo speciale, ma perché ciò che colpisce in lui è il guardare.' In SNELL B., *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, Torino, 1963, p. 20. Seguitando su questa scia l'analisi di SNELL ritorna al greco di Omero da cui era partita, per rintracciare nei poemi il verbo δέρκεσθαι volto a indicare non "la funzione dell'occhio", ma il "lampeggiare dello sguardo" percepito da chi è oggetto di osservazione.

[51] *But when they were come into the Void, Ilúvatar said to them: 'Behold your Music!' And he showed to them a vision, giving to them sight where before was only hearing; and they saw a new World made visible before them, and it was globed amid the Void, and it was sustained therein, but was not of it.* (*The Silmarillion*, p. 6)

> In tale Musica, il Mondo ebbe inizio, poiché Ilúvatar rese visibile il canto agli Ainur, e costoro lo videro quale una luce nell'oscurità.[52] (*Il Silmarillion*, p. 23)

Il canto, reso oggetto di visione per opera di Ilúvatar, si palesa distinguendosi dal Vuoto come la luce dalla tenebra. La nascita della Terra è dunque subordinata alla vista come senso divino, prima ancora che umano. Il Mondo esiste a partire dal momento in cui è visibile ai suoi creatori, quando, cioè, è percettibile dal canale conoscitivo della visione, attraverso cui necessita di passare per ottenere una completa e piena essenza.

Ilúvatar non fornisce ai suoi figli soltanto la capacità visiva, ma anche il rovescio della sua medaglia, la possibilità di essere visti: essi assumono infatti forma visibile, a testimonianza del fatto che la vista è considerata come una disposizione duplice e reciproca.

Il catalogo dei Valar e la lode della loro bellezza e nobiltà si chiude con una considerazione sull'aspetto fenomenico da questi assunto, assai lontano dalla loro verace essenza:

> Ma, per belle e nobili che fossero le forme con cui si manifestavano ai Figli di Ilúvatar, non erano che un velo che ne copriva la bellezza e la potenza.[53] (*Il Silmarillion*, p. 28)

Le forme visibili dei Valar non sono che un velo di apparenza per filtrarne lo sfavillante potere e renderli conoscibili agli Elfi e alle altre creature di Arda, nella prima età del Mondo.

> Ma quando gli Ainur ebbero contemplato codesta dimora in visione ed ebbero visto i figli di Ilúvatar[54] sorgervi, ecco che molti dei più possenti tra loro indirizzarono tutti i propri pensieri e desideri verso quel luogo. E di costoro Melkor era il principale, così come all'inizio era stato il massimo degli Ainur ad aver avuto parte nella Musica. Ed egli finse, dapprima persino con se stesso, che desiderava recarvisi e dar ordine a tutte le cose per il bene dei figli di Ilúvatar, controllando gli eccessi di caldo e di freddo che si erano manifestati in lui. Invero, però, desiderava assoggettare alla propria volontà sia Elfi che Uomini, invidioso com'era dei doni onde Ilúvatar prometteva di dotarli; e desiderava di avere a sua volta soggetti e schiavi, e di essere chiamato Signore, e di esercitare dominio su volontà altrui.[55] (*Il Silmarillion*, p. 15)

La visione spinge i più insigni fra gli Ainur a desiderare di coltivare e proteggere la terra appena nata, volgendo ogni desiderio e ogni speranza su di essa, ma fra costoro cresce in avidità anche Melkor. Egli simula un pari desiderio di custodia e aiuto nei confronti del mondo, ma in lui si gonfia solo la sete di potere e la cupidigia di una signoria assoluta su un regno in fiore e sulla volontà dei figli di Ilúvatar. La visione dell'oggetto del desiderio accresce la brama di possesso di Melkor, la sua invidia e la volontà di esercitare un'autorità che non gli pertiene, ma che egli agogna.

---

[52] *In this Music the World was begun; for Ilúvatar made visible the song of the Ainur, and they beheld it as a light in the darkness.* (*The Silmarillion*, p. 15)

[53] *But fair ad noble as were the forms in which they were manifest to the Children of Ilúvatar, they were but a veil upon their beauty and their power.* (*The Silmarillion*, pp. 20-21)

[54] Elfi e Uomini sono detti figli di Ilúvatar, e separatamente gli Elfi sono i Primogeniti, come già accennato, gli Uomini i Secondogeniti.

[55] *But when the Ainur had beheld this habitation in a vision and had seen the Children of Ilúvatar arise therein, then many of the most mighty among them bent all their thought and their desire towards that place. And of these Melkor was the chief, even as he was in the beginning the greatest of the Ainur who took part in the Music. And he feigned, even to himself at first, that he desired to go thither and order all things for the good of the Children of Ilúvatar, controlling the turmoils of the heat and the cold that had come to pass through him. But he desired rather to subdue to his will both Elves and Men, envying the gifts with which Ilúvatar promised to endow them; and he wished himself to have subjects and servants, and to be called Lord, and to be a master over other wills.* (*The Silmarillion*, pp. 7-8)

> Mentre dunque la Terra era ancora giovane e fiammeggiante, Melkor la desiderò ardentemente, e disse agli altri Valar: «Questo sarà il mio regno; e io lo designerò con un nome di mia scelta!»[56] (*Il Silmarillion*, p. 18)

Il progetto di reggenza concepito da Melkor è suscitato dalla semplice visione di una nuova creazione allettante, pregna della sacra fiamma del Padre di Tutto (questo è il senso dell'espressione "*full of flame*", p. 10, che è stata tradotta in italiano con "fiammeggiante",[57] p. 18); la bramosia di potere sulla volontà altrui viene subito messa in rapporto dall'Ainu con il diritto del sovrano ad assegnare nome agli oggetti del suo dominio.

La contaminazione del suo acre risentimento non solo distorce la vista del mondo appena foggiato ma anche deturpa dall'interno la forma visibile che Melkor assume:

> E i Valar trassero a sé molti altri compagni, alcuni minori, altri quasi grandi come loro stessi, e insieme lavorarono a dar ordine alla terra e a placarne i tumulti. Allora Melkor s'avvide di ciò che si stava facendo, e che i Valar camminavano sulla Terra come potenze visibili, rivestite degli indumenti del Mondo, ed erano aggraziati e splendidi da vedere, nonché beati, e che la Terra stava divenendo quale un giardino per la loro delizia, essendone state domate le turbolenze. La sua invidia allora divenne più grande dentro di lui; e anch'egli assunse forma visibile, ma, a causa del suo umore e del livore che gli bruciava dentro, era una forma negra e terribile.[58] (*Il Silmarillion*, p. 11)

Per invidia nei riguardi della bellezza dei Valar, Melkor si riveste di un sembiante visibile che dovrebbe mostrarlo simile ai suoi fratelli, giacché egli si attende di eguagliarli o forse superarli in splendore e bellezza. Ma il livore che alberga in lui finisce per affiorare sul suo volto, attribuendogli un aspetto oscuro e spaventoso, degno della sua ira e della sua malizia.

> [...] e la luce degli occhi di Melkor era come una fiamma che si consumi di calore e trafigga con freddo mortale.[59] (*Il Silmarillion*, p. 19)

La rappresentazione della furia che la collera reca con sé si appoggia sul simbolo rovente delle fiamme, che rendono lo sguardo crudele e feroce, ma freddo e agghiacciante. La sfrenatezza del fuoco e la morte del ghiaccio si uniscono nella raffigurazione di una *facies* turpe e selvaggia, che riflette la smodatezza di una rabbia segreta e il gelo dell'amore per il Vuoto e la distruzione.

Anche nella mitologia de *Il Silmarillion* gli occhi si fanno strumento di contaminazione, ma in un duplice senso, tanto attivo quanto passivo. Essi, detto altrimenti, non sono soltanto un canale atto a ricevere un particolare contagio, ma anche un veicolo di corruzione e di avvelenamento della mente. Ciò è quanto accade nel racconto di Túrin Turambar e della sua battaglia contro il drago Glaurung, dove il mostruoso nemico utilizza un

---

[56] *When therefore Earth was yet young and full of flame Melkor coveted it, and he said to the other Valar: 'This shall be my own kingdom; and I name it unto myself!'* (*The Silmarillion*, p. 10)

[57] A testimonianza del significato indicato basti citare il *Valaquenta* (*The Silmarillion*, p. 23): "*Per tale ragione Ilúvatar conferì Essere alla loro visione, e la collocò in mezzo al Vuoto, e il Fuoco Segreto fu inviato ad ardere nel cuore del Mondo; e questo fu chiamato Eä.*"

[58] *And the Valar drew unto them many companions, some less, some well nigh as great as themselves, and they laboured together in the ordering of the Earth and the curbing of its tumults. Then Melkor saw what was done, and that the Valar walked on Earth as powers visible, clad in the raiment of the World, and were lovely and glorious to see, and blissful, and that the Earth was becoming as a garden for their delight, for its turmoils were subdued. His envy grew then the greater within him; and he also took visible form, but because of his mood and the malice that burned in him that form was dark and terrible.* (*The Silmarillion*, p. 11)

[59] [...] *and the light of the eyes of Melkor was like a flame that withers with heat and pierces with a deadly cold.* (*The Silmarillion*, pp. 11-12)

suo elemento pertinente, quello dello sguardo, per pietrificare l'avversario e ingannarlo rivelandogli un'immagine di se stesso alterata e paralizzante.

Glaurung, sguinzagliato da Morgoth, che continua la sua avanzata per la conquista della Terra di Mezzo, è una bestia infernale della stirpe degli Urulóki, draghi infuocati del Nord usciti dalle viscere di Angband (cfr. *Il Silmarillion*, p. 140).

Il drago attacca il regno dove Túrin è ospite, ma presto le doti di guerriero di quest'ultimo lo rendono onorato e insigne fra gli Elfi, che si lasciano guidare da lui in battaglia. Nonostante il valore e il coraggio, Túrin è mosso da eccessiva fierezza e temerarietà, che lo portano a sfidare da solo la furia devastatrice di Glaurung. Vibrando la sua spada, egli assale il mostro dalle fauci fiammeggianti, noncurante dei poteri del drago e dei suoi occhi incantatori.

> [...] Glaurung però rattenne il proprio fiato infuocato e spalancò i suoi occhi da serpente, fissandoli su Túrin. Senza tema, Túrin piantò i propri in quelli del drago e levò la spada; e seduta stante cadde vittima dell'incantesimo paralizzante degli occhi privi di palpebre del drago, e rimase immoto.[60] (*Il Silmarillion*, p. 268)

Contro il rampollo di Húrin, Glaurung fa uso del potere pietrificante del suo sguardo da serpente, capace di immobilizzarlo e di svuotare la sua mente da ogni suono e da ogni pensiero. Lo sguardo del mostro di Angband possiede un pericoloso potere d'illusione e di inganno, che avvince a sé il nemico e lo rende vulnerabile e solo, preda dell'oscurità dello sguardo e dell'offuscamento della ragione. Ai suoi occhi ipnotici il drago aggiunge parole mendaci dal potere quasi magico, che delineano con crudeltà il ritratto di Túrin quale esiliato uccisore di compagni, traditore degli amici e usurpatore dei potenti.

> E Túrin, pur sempre sotto l'incantesimo di Glaurung, ne stette ad ascoltare le parole e si vide in uno specchio contraffatto con maligne arti, e detestò ciò che vi scorse.[61] (*Il Silmarillion*, p. 268)

Il drago crea, tramite le sue parole maliziose, un riflesso di Túrin che questi può osservare con tormento e sdegno. Il potere degli occhi del drago è duplice, essi scrutano e riflettono, offrendo alla vista del nemico uno specchio dove questi possa osservare un'immagine di sé perturbante. In questo modo Glaurung riesce ad insinuarsi nella mente del guerriero rendendolo inerme e solo dinanzi al suo più temuto avversario: se stesso.

A Túrin il drago mostra un'immagine deturpata di sé, operando una manipolazione delle tragiche vicende da lui affrontate. Con Nienor, invece, la sorella di Turambar, la belva utilizza ancora una volta l'arma del suo sguardo, ma per annichilire i ricordi di lei e gettare un velo d'oblio sulla sua memoria.

> La volontà di Nienor lottò con la sua per brevi attimi, ma il drago ricorse a tutti i suoi poteri e, lettole nella mente chi era, la costrinse a guardarlo fisso, gettandole addosso una malia di tenebra totale e oblio, sicché Nienor non poté ricordare nulla di ciò che era accaduto, e neppure il proprio nome né quello di qualsivoglia altra cosa; e per molti

---

[60] [...] *but Glaurung withheld his blast, and opened wide his serpent-eyes and gazed upon Túrin. Without fear Túrin looked into them as he raised up the sword; and straightway he fell under the binding spell of the lidless eyes of the dragon , and was halted moveless.* (*The Silmarillion*, p. 255)

[61] *And Túrin being under the spell of Glaurung hearkened to his words, and he saw himself as in a mirror misshapen by malice, and loathed that which he saw.* (*The Silmarillion*, p. 255)

giorni non riuscì né a udire, né a vedere, né a muoversi di propria volontà.[62] (*Il Silmarillion*, p. 274)

Glaurung incanta Nienor e le ottenebra la mente annullando dal suo cuore il ricordo di ogni cosa della vita precedente e del mondo, compreso il suo nome e quello del fratello di cui è alla ricerca. Lo sguardo del drago non solo immobilizza e rende visibili all'occhio della vittima immagini fallaci create a bella posta, ma si dimostra anche in grado di cancellare la memoria di chi lo fissa. Esso infonde dimenticanza e tenebra in Nienor, che rimane per qualche tempo cieca e sorda al mondo. L'immobilità, che aveva colpito anche Túrin, qui si fa condizione onnicomprensiva di vuoto della coscienza e oscurità della vista. Rendendola dimentica di tutto, perfino di se stessa, il drago distrugge l'identità medesima di Nienor; quel malefico oblio diverrà ragione primaria dell'ultima contaminazione di Túrin e della sua casa: l'incesto.

III.3.2 *Il visibile e l'invisibile: l'Anello, i Nazgûl e gli Elfi*

La duplicità della visione, intesa nella sua valenza attiva (vedere) e passiva (essere visti) è una costante dell'universo tolkieniano, in particolar modo de *Il Signore degli Anelli*. Nell'opera in questione, infatti, la contaminazione è per di più infusa da oggetti o soggetti in grado di offrire una visone spesso offuscata e fallace, ma anche capaci di focalizzarsi come occhi indagatori sulle loro vittime: questo è il caso dell'Anello e del suo Signore, perni narrativi del romanzo, e anche e soprattutto delle Pietre Veggenti dei Re.

Il rapporto tra l'Anello del Potere e l'Occhio di Barad-dûr è biunivoco: nel momento in cui l'anello viene indossato esso immette in una dimensione di invisibilità, ma nello stesso tempo attira lo sguardo penetrante di un'unica pupilla, quella infuocata di Sauron; inoltre, sebbene la visione di chi ha l'anello al dito diventi offuscata e vaga, essa consente a chi porta il talismano di accedere al mondo delle ombre, effimere e impercettibili ai mortali. L'Anello, pertanto, opera l'intersezione di due sfere discordanti, quella della visione e della cecità, della morte e della vita.

Un esempio di questa giustapposizione è offerta dall'episodio della pugnalata che il Portatore subisce da uno degli schiavi dell'Anello: in questo atto velenoso la dimensione della morte e della contaminazione e quella duplice della visione e della cecità si scontrano nel personaggio più sofferente e complesso, un "piccolo" caricato della responsabilità più grande: il destino della sua terra.

Nella trappola di Colle Vento, le ombre nere dei Nazgûl si stagliano pari a *buchi neri nell'ombra scura che li circondava*[63] (cfr. *LCdA*, p. 255) e Frodo avverte dentro di sé il freddo paralizzante del loro respiro esiziale e il sibilo delle loro voci contorte, come lamenti di spettri lontani: questo è il richiamo dei Nazgûl all'Anello e al suo portatore, la voce muta di creature segnate da una *non-essenza* che l'immagine del buco nell'oscurità rafforza e conferma.

Serve un nascondiglio per sfuggire loro, è necessario la cortina di invisibilità che soltanto il fardello di Isildur può offrire al suo sventurato custode. La brama dei Nazgûl nei riguardi dell'Anello, che li ha imprigionati nel regno delle tenebre e dell'oblio, si rovescia nel cuore di Frodo, il quale viene avvinto dal desiderio e, svuotato da ogni volontà, vi soggiace.

---

[62] *Her will strove with him for a while, but he put forth his power, and having learned who she was he constrained her to gaze into his eyes, and he laid a spell of utter darkness and forgetfulness upon her, so that she could remember nothing that had ever befallen her, nor her own name, nor the name of any other thing; and for many days she could neither hear, nor see, nor stir by her own will.* (*The Silmarillion*, pp. 260-261)

[63] Erano talmente nere che sembravano buchi neri nell'ombra scura che li circondava. (*LCdA*, p. 255) (*So black were they that they seemed like black holes in the deep shade behind them, TFotR,* p. 190)

> Chiuse gli occhi e lottò qualche minuto con se stesso; ma ogni resistenza fu vana, ed egli cedette, tirando fuori lentamente la catenella e infilando l'Anello al dito indice della mano sinistra.[64] (*LCdA*, p. 256)

Le figure alte e imponenti dei suoi avversari, prima più oscure della notte nera, adesso si svelano agli occhi di Frodo, che vede quelle forme immonde attraverso la visione che l'Anello gli offre.

> Immediatamente le forme diventarono chiarissime, benché tutto il resto rimanesse tenebroso e scuro. Egli riusciva a vedere al di sotto dei manti neri; delle cinque alte figure, due erano in piedi, sull'orlo della conca e tre stavano avanzando. Nei loro visi bianchi fiammeggiavano occhi penetranti e spietati; […] Il loro sguardo cadeva su di lui, attraversandolo.[65] (*LCdA*, p. 256)

Scagliato nel mondo delle ombre, egli riesce a scorgerle con limpida chiarezza, divenendo ombra fra di esse, poiché invisibile agli occhi dei suoi stessi compagni, ma finalmente percepibile a quelli tenebrosi e malsani del Capo degli Stregoni di Angmar, che non esita a colpirlo, mosso da una voce potente e stentorea, quella dell'Anello che, al dito di Frodo, rinvigorisce il suo potere e disvela colui che lo indossa.

La pugnalata del Nazgûl, guidata dalla luce che l'Anello infonde agli occhi degli schiavi dell'ombra, si insinua nel corpo dello Hobbit come un veleno micidiale, come una nebbia gelida che vela lo sguardo e offusca la mente.

Dov'è il pallido re?[66]

Chiede Frodo frastornato. Il talismano di Sauron, al suo dito, ha aperto per lui la via all'oscurità, consentendogli la visione del pallido fantasma dalla figura regale, simile ad un alone spettrale, invisibile a coloro che partecipano della luce e della vita, ma manifesto agli occhi di chi, infilando l'Anello del Potere, penetra le tenebre e, introducendosi in una dimensione fioca e ingannevole, fatta di ombre né vive né morte, scorge il segreto del Nemico e rivela nello stesso il proprio.[67]

L'Anello concede e toglie, rivela e nasconde, dischiude una trappola che scatta seducente e fulminea. Il suo potere non protegge il custode, ma lo espone al pericolo: la lama avvelenata del Nazgûl, attraverso quel canale, trova la via per trapassare Frodo e, ferendolo, contaminarlo.

Come intorpidito in un lungo, freddo sonno, l'Hobbit crolla esanime per ridestarsi infine nella casa di Elrond, a Gran Burrone. Al suo capezzale, ad attenderne il risveglio, Gandalf il Grigio trae ampie boccate di fumo dalla sua pipa.

Frodo fruga dunque nella sua memoria per ritrovare le sensazioni vissute a causa della ferita infertagli dal Nazgûl, strettamente legate alla dimensione dell'ombra e della visione.

> «Che cosa accadde al guado?», chiese Frodo. «Tutto sembrava così vago ed indistinto; anche adesso, d'altronde».

---

[64] *He shut his eyes and struggled for a while; but resistance became unbearable, and at last he slowly drew out the chain, and slipped the Ring on the forefinger of his left hand.* (*TFotR*, p. 191).

[65] *Immediately, though everything else remained as before, dim and dark, the shapes became terribly clear. He was able to see beneath their black wrappings. There were five tall figures: two standing on the lip of the dell, three advancing. In their white faces burned keen and merciless eyes;* […] *Their eyes fell on him and pierced him* […].(*TFotR*, p. 191)

[66] Cfr. *LCdA*, p. 257.

[67] "Only Frodo, half in the wraith-world himself (wearing the Ring on Weathertop and overcome by his wound at the Ford of Bruinen), saw the Nazgûl in their human forms, old and haggard, helmed with silver, white-haired and keen-eyed." (NOEL R. S., *op. cit.*, p. 139)

> «Naturale, incominciavi a svanire anche tu», rispose Gandalf. «La ferita stava per sopraffarti. Bastavano poche ore, e non avremmo potuto far più niente per te».[68] (*LCdA*, p. 282)

La contaminazione di cui le armi nemiche, in particolare quelle di Morgul, sono foriere, sembra dunque fortemente connessa alla facoltà visiva e a quel binomio *luce/oscurità* tanto caro alla forma compositiva tolkieniana. Il destino degli schiavi dell'Anello è quello di svanire come ombre del crepuscolo, di perdere il rapporto con il mondo e con la sua luce, cadendo in un ottenebramento malvagio e cupo.

Frodo rammenta che il suo sguardo era divenuto incapace di distinguere le forme e di coglierne le fattezze, come se egli stesso fosse immerso in un mondo sfumato e evanescente. Se l'Anello ruba volontà e desiderio, incatenando l'attenzione della sua vittima su di sé con irrefrenabile forza, la perdita della capacità di osservazione visiva, veicolo di conoscenza e comunicazione col mondo esterno, diventa conseguenza necessaria dell'incapacità di esercitare la propria libera volontà.

Il mondo delle ombre ha tutte le caratteristiche di una dimensione i cui abitanti non vedono e non sono visti, come un nuovo Ade vacuo e crudele, in cui accedere una volta *svaniti* dalla vita, proiettati come larve informi in un universo parallelo e oscuro.

> «Il più gran pericolo l'hai corso mettendoti l'Anello, perché allora anche tu entravi per metà nel mondo degli Spettri ed era molto più facile per loro colpirti: tu li vedevi, ed essi vedevano te».[69] (*LCdA*, p. 285)

In un doppio richiamo, l'Anello avvisa della sua presenza gli Spettri di Sauron per essere trovato, mentre la loro vicinanza spinge Frodo, sotto la seduzione dell'Unico, a infilarlo al dito. È allora che egli si manifesta senza schermi al nemico, è allora che si mostra al suo sguardo senza luce e che offre il fianco al suo affondo.

Attraverso l'Anello i Cavalieri Neri trovano la via che conduce ad esso e vedono finalmente quello Hobbit possessore del più grande dei tesori, proprio lì, dinanzi a loro, sulla soglia del mondo d'ombra (cfr. *LCdA*, p. 286). E che cos'altro se non l'Anello avrebbe potuto essere l'adeguato castigo per chi ne è stato, anche solo per poco, il portatore? Il più grande dei tormenti sarebbe stato per Frodo vedere quell'oggetto lucente oscillare nelle mani del Signore di Mordor, poiché chi indossa l'Anello non potrà più liberarsi di lui.

Il Cavaliere Nero, dunque, riesce a trovare Frodo tramite una sua peculiarità: una capacità visiva frutto della sua natura alterata, profondamente unita alla morte.

> «Ma i Cavalieri *vedono*?», chiese Merry. «Voglio dire che generalmente pare che adoperino il naso piuttosto che gli occhi, che fiutino per trovarci, se fiutare è il termine giusto, o perlomeno di giorno è ciò che li abbiamo visti fare. […]
> I cavalli neri vedono, e i Cavalieri possono servirsi degli Uomini o di altri esseri come spie: e ne abbiamo avuto la prova a Brea. Essi non vedono il mondo di luce come noi, ma le nostre forme proiettano ombre nelle loro menti, che soltanto il sole di mezzogiorno può distruggere; e nell'oscurità percepiscono molti segni e molte figure che per noi sono invisibili: è allora che bisogna temerli maggiormente. E ad ogni attimo fiutano il sangue

---

[68] *'What happened at the Ford?' said Frodo. 'It all seemed so dim, somehow; and it still does.'*
'Yes, it would. You were beginning to fade,' answered Gandalf. 'The wound was overcoming you at last. A few more hours and you would have been beyond our aid.' (*TFotR*, p. 213)

[69] *'You were in gravest peril while you wore the Ring, for then you were half in the wraith-world yourself, and they might have seized you. You could see them, and they could see you.'* (*TFotR*, p. 216)

> dei vivi, desiderandolo e odiandolo. […] Infine», aggiunse, e la sua voce non fu più che un sussurro, «l'Anello li attira».[70] (*LCdA*, p. 249)

I Nazgûl sono come ciechi, privi della luce del sole: il loro mondo è un crogiolo di ombre e nebbia, di pallore e silenzio. È in primo luogo l'Anello ad aprire una strada che li conduca a catturare le loro ignare prede, quell'Anello che funge da sguardo penetrante e da calamitante richiamo. Alcune immagini invisibili agli occhi degli uomini, poiché appartenenti al mondo dell'ombra, sono a loro percettibili in virtù della loro natura spettrale, ma la luce, essi la fuggono senza sosta, perché annulla ogni canale conoscitivo, azzera la loro percezione del nemico e delle prede da cacciare, li rende impotenti larve di un mondo rarefatto.

Al loro primo apparire, oltre all'oscurità della veste e del manto che ne avviluppa la figura fino a nasconderla del tutto, i Nazgûl sono descritti per mezzo dell'insistenza sull'ombra dei loro volti, che non lascia intravedere nessun profilo, ma solo il vuoto dell'invisibile.[71]

Essi si fermano ad annusare l'aria come se il senso a cui affidano la ricerca delle loro prede sia solo quello olfattivo, pertanto sembrano essere dipinti come delle creature non tanto spettrali, quanto animalesche. Il fiuto e l'udito si allertano come quelli di un cane sguinzagliato alla caccia.

Emerge quindi un importante tratto naturale riguardante la modalità di conoscenza e ricerca: i Nazgûl non carpiscono alcuna notizia con gli occhi, perché sono stati inghiottiti nella tenebra che acceca e occulta. Questa legge naturale cessa di essere vincolante per loro a Mordor, nella Terra Nera, dove tutto è ombra e oscurità e agli occhi dei Cavalieri Neri nulla può sfuggire.

> «Spettri!», gemette (*Gollum*). «Spettri con ali! Il Tesoro è il loro padrone. Vedono tutto, tutto. Nulla può sfuggire loro. Maledetta Faccia Bianca! E raccontano a Lui ogni cosa. Lui vede, Lui sa».[72] (*LdT*, p. 763)

Gollum riassume con netta precisione la sovranità indiscussa dell'Anello sugli Spettri al servizio di Sauron, che si sono trasfigurati per opera di quello, e l'onnicomprensiva conoscenza visiva del Signore di Mordor.

Man mano che i due Hobbit si avvicinano a quella terra deserta e contaminata, l'oscurità che permea e contraddistingue Mordor inizia a manifestarsi nella sua morsa opprimente. Essa, come un manto che allontana la luminosità del sole, cela nelle sue spire creature crudeli, gli schiavi del Nemico, di cui Frodo e Sam odono soltanto urla stridule e

---

[70] *'Can the Riders* see*?' asked Marry. 'I mean, they seem usually to have used their noses rather than their eyes, smelling for us, if smelling is the right word, at least in the daylight.* [...]
For the black horses can see, and the Riders can use men and other creatures as spies, as we found at Bree. They themselves do not see the world of light as we do, but our shapes cast shadows in their minds, which only the noon sun destroys; and in the dark they perceive many signs and forms that are hidden from us: then they are most to be feared. And at all times they smell the blood of living things, desiring and hating it. [...] *Also,' he added, and his voice sank to a whisper, 'the Ring draws them.'* (*TFotR*, p. 185)

[71] La natura di queste creature è individuata dal nome Ringwraith, "Spettri dell'Anello" (cfr. SHIPPEY T., *op. cit.*, 2005, p. 217). Essi paiono configurarsi come rielaborazione di quella creatura spettrale della mitologia nordica nota col nome di Daugr: "È lo spettro del morto che abita nel tumulo e può talora tornare sulla terra con grave pericolo per gli uomini. L'ordinamento del cosmo esige che ciascuno dei mondi sia separato dagli altri: così, in particolare la dimora dei morti, governata da Hel, ha muri straordinariamente alti e robusti cancelli." (CHIESA ISNARDI G., *op. cit.*, p. 362) Ciononostante lo Spettro Daugr ritorna sulla terra violando la distinzione dei mondi, e contamina i viventi. Differentemente dai Nazgûl, però, esso è un morto, mentre i Cavalieri Neri sono creature di mezzo, né viventi né defunti, condannati all'ombra senza riposo.

[72] *'Wraiths!' he wailed. 'Wraiths on wings! The Precious is their master. They see everything, everything. Nothing can hide from them. Curse the White Face! And they tell Him everything. He sees, He knows.'* (*TTT*, p. 616)

gracchianti.[73] La voce dei Nazgûl alati, che sorvolano quelle regioni dimenticate, trapassa la carne come una miriade di lame, e tronca il respiro come se l'essenza stessa della morte si sprigionasse da lei. Ma se terrore e sgomento atterriscono Sam, qualcosa di innaturale e terribile accade a Frodo:

> «Tutto bene, tutto bene! Sono qui. ma non ci vedo». Frodo gridava con voce debole. […] L'oscurità era ormai calata tutt'intorno, a meno che i suoi occhi non avessero perduto la vista: regnava il buio più completo. Frodo pensò di essersi accecato.[74] (*LdT*, pp. 736-737)

La presenza del Nazgûl fa calare su Frodo una nebbia accecante. L'oscurità della creatura alata, che nelle tenebre si cela e di tenebre si nutre, riversa sugli occhi del Portatore un'innaturale cecità, che il contatto dell'Anello trasmette e convoglia. Infatti l'accecamento ha colpito solo Frodo, mentre Sam, attonito alle grida del padrone che afferma di "non vedere", si stranisce:

> Come mai il suo padrone non ci vedeva? Vi era certo poca luce, ma non faceva del tutto buio.[75] (*LdT*, p. 737)

Un fulmine squarcia il cielo e la pioggia prorompe scrosciante. Frodo è intrappolato nel fondo di un dirupo, troppo distante da Sam perché questi possa afferrarlo per la mano. L'unica possibilità è usare la corda elfica di Lórien.

> Ne lanciò un capo a Frodo. A questi parve che l'oscurità si diradasse, o che la vista gli stesse ritornando. Vide scendere dondolando la grigia linea, e gli parve che irradiasse un bagliore argenteo. Ora che vi era nel buio un punto ove fissare lo sguardo, si sentì meno in preda alle vertigini.[76] (*LdT*, pp. 737-738)

La serica corda di Lórien brilla di un bagliore proprio che dirada l'oscurità e, accarezzando gli occhi ciechi di Frodo, li illumina della sua lucentezza. La corda elfica è un "oggetto straordinario" pregno del potere degli Eldar che la crearono e carico della loro luce salvifica. Frodo, contagiato dall'ombra dei Cavalieri Neri per via della "porta" che l'Anello schiude loro, viene quasi purificato dalla vicinanza della fune di Lórien, leggera e flessibile, eppure resistente e splendida come argento di luna nella notte.

> «Com'è bello poter vedere di nuovo!», esclamò Frodo respirando profondamente. «Sai che per qualche momento pensai di aver perduto la vista? Credevo fosse a causa dei fulmini o di qualche altra cosa terribile. Non riuscivo a scorgere nulla, assolutamente nulla, fin quando non spuntò la corda grigia. Sembrava che scintillasse».[77] (*LdT*, p. 739)

La corda di Lórien non è l'unico strumento straordinario che gli Elfi hanno donato alla causa della Compagnia. Se la fune rivela e dona la vista, i mantelli elfici di cui Galadriel ha rivestito i suoi ospiti occultano e nascondono dalle spie del nemico.

---

[73] *Sembrava un Cavaliere Nero…ma su in aria, come se volasse.* (*LdT*, p. 738)

[74] *'All right, all right! I'm here. But I can't see.'*
Frodo was calling with a weak voice. […] *But either the darkness had grown complete, or else his eyes had lost their sight. All was black about him. He wondered if he had been struck blind.* (*TTT*, p. 593)

[75] *Why could not his master see? It was dim, certainly, but not as dark as all that.* (*TTT*, p. 594)

[76] *He cast an end to his master. The darkness seemed to lift from Frodo's eyes, or else his sight was returning. He could see the grey line as it came dangling down, and he thought it had a faint silver sheen. Now that he had some point in the darkness to fix his eyes on, he felt less giddy.* (*TTT*, p. 594)

[77] *'It's good to be able to see again,' said Frodo, breathing deep. 'Do you know, I thought for a bit that I had lost my sight? From the lightning or something else worse. I could see nothing, nothing at all, until the grey rope came down. It seemed to shimmer somehow.'* (*TTT*, p. 595)

Quando Frodo e Sam comprendono di essere seguiti a distanza da Gollum, si acquattano in silenzio, avviluppati nei manti di Lothlórien:

> «Credete che ci veda?», domandò Sam.
> «Non lo so», rispose a bassa voce Frodo, «ma non lo credo. È difficile anche per occhi amici scorgere questi manti elfici: io non ti vedo lì seduto all'ombra nemmeno a pochi passi di distanza. E so che lui non ama né il Sole né la Luna».[78] (*LdT*, p. 743)

I mantelli li nascondono alla vista nemica, occultando come la notte ogni colore e ogni movimento, e rendendo più protetta e agevole l'avanzata del Portatore verso il Monte Fato. Ciononostante a Gollum non serve vedere i due Hobbit per sentire la presenza del suo Tesoro, avvertirne l'irresistibile attrazione e strisciare nella penombra fino al pulsare intenso e freddo dell'Anello del Potere. L'Anello attira chi ne è stato soggiogato, e lo chiama con voce più potente di ogni difesa, come l'incessante presenza dei Nazgûl sulle sue tracce conferma.

In merito ai Cavalieri Neri, l'Anello ha operato una corruzione peggiore di quella su Gollum, poiché più durevole e dunque più consistente: esso li ha spinti ad una trasfigurazione, cioè un passaggio irrimediabile dalla vita alla morte, dalla possibilità di essere scorti all'invisibilità. Quest'ultimo elemento della loro razza va messo in rapporto al crudele inganno che li rese prigionieri degli Anelli di Sauron vincolandoli all'ombra.

> Avevano, a quanto sembra, vita imperitura, pure la vita divenne loro intollerabile. Potevano aggirarsi, volendolo, invisibili agli occhi di tutti in questo mondo sotto il sole, e vedere cose in mondi invisibili ai mortali; ma troppo spesso non scorgevano che fantasmi e finzioni di Sauron. E uno a uno, prima o poi, secondo la forza innata e il bene o il male iniziali delle loro volontà, caddero sotto il giogo dell'anello di cui erano muniti e sotto il dominio dell'Unico, che era di Sauron. E divennero per sempre invisibili se non a colui che portava l'Anello di Dominio ed entrarono nel reame delle ombre. Erano essi i Nazgûl, i Fantasmi dell'Anello, i più temibili servi dell'Avversario; tenebra li accompagnava, ed essi urlavano con la voce della morte.[79] (*Il Silmarillion*, p. 364)

Gli Anelli spalancano per gli Uomini la via verso l'oscurità, assimilandoli alle ombre nelle quali si rifugiano ogni qual volta li indossano. La possibilità di non essere visti diventa pian piano una loro caratteristica permanente, che li trasforma in fantasmi avvinghiandoli alla morte che Sauron infonde loro tramite il potere dell'Unico. Con questa lenta insidia sorgono i Nazgûl, i Fantasmi dell'Anello, che grande parte hanno nelle Terza Età della Terra di Mezzo.

Alla loro appartenenza al mondo dell'ombra si oppone la superiore completezza elfica, che rende i Primogeniti di Ilúvatar compartecipi di entrambi i mondi, quello del visibile e quello dell'invisibile, come lo stesso Elrond asserisce.

---

[78] *'Do you think he can see us?' said Sam.*
'I don't know,' said Frodo quietly, 'but I think not. It is hard even for friendly eyes to see these elven-cloaks: I cannot see you in the shadow even at a few paces. And I've heard that he doesn't like Sun or Moon.' (*TTT*, p. 599)
Una volta esiliato, complice l'influsso oscuro dell'Anello, Sméagol inizia ad odiare la luce del sole, che si riflette anche sul pallido volto della Luna: "As a spying, sneaking creature himself, he pictured the sun and moon as all seeing celestial eyes that spied out his every action." (NOEL R. S., *op. cit.*, p. 64)

[79] *They had, as it seemed, unending life, yet life became unendurable to them. They could walk, if they would, unseen by all eyes in this world beneath the sun, and they could see things in worlds invisible to mortal men; but too often they beheld only the phantoms and delusions of Sauron. And one by one, sooner or later, according to their native strength and to the good or evil of their wills in the beginning, they fell under the thraldom of the ring that they bore and under the domination of the One, which was Sauron's. And they became for ever invisible save to him that wore the Ruling Ring, and they entered into the realm of shadows. The Nazgûl were they, the Ringwraiths, the Enemy's most terrible servants; darkness went with them, and they cried with the voices of death.* (*The Silmarillion*, p. 346)

> «Gli Elfi potranno temere l'Oscuro Signore, e fuggire innanzi a lui, mai più però l'ascolteranno e gli ubbidiranno. E qui a Gran Burrone vivono ancora alcuni sei suoi più acerrimi nemici: gli Elfi Saggi, signori degli Eldar al di là dei mari più lontani. Essi non temono gli Spettri dell'Anello, perché coloro che sono vissuti nel Sacro Regno esistono allo stesso tempo in ambedue i mondi, ed il loro grande potere si esercita sia sui Visibili che sugli Invisibili».[80] (*LCdA*, p. 285)

L'esistenza degli Elfi che hanno vissuto nel Sacro Regno dell'Ovest è duplice poiché presente tanto nella Terra di Mezzo, luogo del Visibile e dell'effimero, quanto a Valinor, dimora immortale e dell'Invisibile.

La dimensione delle ombre dove gli Spettri dell'Anello hanno piena cittadinanza è una porzione di un più ampio universo dell'invisibilità dove dimorano figure possenti e magnifiche, la cui vita scorre in entrambi i mondi. Fra questi vi è anche Glorfindel, di cui Frodo, con l'Anello al dito, ha potuto scorgere il sembiante luminoso, quello con cui l'Elfo si manifesta nel mondo imperscrutabile delle creature svanite o dall'essenza sovrumana.

> «Mi parve di vedere una figura bianca che risplendeva e non si offuscava come le altre: era dunque Glorfindel?»
> «Sì, per un attimo l'hai intravisto com'è nell'altro mondo: uno dei potenti fra i Priminati. È un Signore Elfico di una casata principesca».[81] (*LCdA*, p. 285)

La visione che l'Anello infonde, dunque, sembra poter anche offrire una maggiore percezione del reale, fino alla conoscenza dell'invisibile verso cui Frodo salperà alla fine del suo viaggio.

III.3.3 *Il Palantír: la Pietra Veggente*

Si è già affermato che l'Anello è solo uno, benché il maggiore, degli "oggetti straordinari" imprescindibilmente legati alla dimensione visiva nel suo doppio statuto. Infatti, strumento dell'osservazione per eccellenza è il *Palantír*, il globo veggente, occhio degli antichi Re del passato e nuova arma di contaminazione dell'Oscuro Signore.[82]

Attraverso l'esame dei caratteri, della natura e della funzione del Palantír è possibile reperire e identificare i tratti precipui e i sovrasensi della Visione e del Potere, che si configurano come strettamente legati e dialoganti: due possibili percorsi, dissimili, eppure paralleli, della contaminazione.

La seconda parte di quella che nella mente di Tolkien non fu mai una trilogia, ma un'unica, inscindibile opera di grande respiro, narra cause e conseguenze dell'alleanza squilibrata e impossibile tra l'antico Stregone di Isengard e l'infido Signore di Mordor. Questo appare il cuore de *Le due Torri*: la narrazione dei percorsi che i membri della Compagnia ormai sciolta hanno imboccato diventa corollario ineludibile di quelle macchinazioni, solco tracciato dai raggiri e dai complotti di Orthanc e Barad-dûr, o dai tentativi di Gandalf di opporsi ad essi. In questo contesto, dunque, "l'oggetto straordinario" che funge da strumento comunicativo fra le due torri oscure si configura, nelle sue

---

[80] '*The Elves may fear the Dark Lord, and they may fly before him, but never again will they listen to him, or serve him. And here in Rivendell there live still some of his chief foes: the Elven-wise, lords of the Eldar from beyond the furthest seas. They do not fear the Ringwraiths, for those who have dwelt in the Blessed Realm live at once in both worlds, and against both the Seen and the Unseen they have great power.*' (*TFotR*, p. 216)

[81] *'I thought that I saw a white figure that shone and did not grow dim like the others. Was that Glorfindel then?' 'Yes, you saw him for a moment as he is upon the other side: one of the mighty of the Firstborn. He is an Elf-lord of a house of princes.'* (*TFotR*, p. 217)

[82] La Pietra Veggente viene annoverata da NOEL R. S., *op. cit.*, pp. 18-19 fra gli strumenti profetici: "Another significant prophetic medium in *The Lord of the Rings*, the *palantíri*, or the Seeing-stones, showed visions not only of the past and the distant present, but of the future as well."

caratteristiche pertinenti, come una delle espressioni concrete più cariche della personale visione del mondo che permea l'intera opera.

Se le due Torri diventano i due fuochi della "ellissi letteraria" della seconda parte dell'opera, l'anello che li congiunge sul piano dell'intreccio favolistico non può che essere dall'autore arricchito di una valenza segnica rilevante e colma di particolari evocativi, anche sul piano dei moduli formali e narrativi ch'esso plasma e attiva. Non sarà di certo un caso che il capitolo *Il Palantír* risulta, all'interno della calibrata struttura del romanzo, l'esatto capitolo centrale de *Le Due Torri*, poiché è preceduto da dieci capitoli e seguito da altri dieci, che costituiscono il Libro Quarto della suddivisione tolkieniana.[83]

Compito di questa sezione è di rintracciare e segnalare tali valenze segniche e di analizzare le modalità di costruzione e rappresentazione letteraria dello strumento di potere e conoscenza che il Palantír costituisce.

Il potere della pietra tenebrosa viene avvertito innanzitutto da Pipino, che dopo averla tenuta tra le mani e aver tuffato lo sguardo ingenuo nelle sue profondità, non riesce a distogliere il suo pensiero da lei. Il Palantír lo tormenta e attira, e il curioso Hobbit risponde a quel richiamo.

> Pipino tacque. Adesso era immobile, ma il sonno non accennava a venire […] L'immagine dell'oscuro globo pareva farsi più intensa, ora che intorno regnava il silenzio. Pipino ne sentiva ancora il peso fra le mani, e rivedeva i misteriosi abissi rossi che aveva scrutati per un momento. Si girò e si rigirò cercando di pensare ad altro.[84] (*LdT*, p. 717)

Pungolato da una forza difficile da definire, Pipino si avvicina a Gandalf, i cui occhi spalancati simulano una prudente veglia anche durante il sonno, e si decide a sottrarre dalla custodia dello Stregone la sfera opaca che tanto lo intriga; e così l'avvolge nel suo mantello per appartarsi e osservarla in pace, ingordo della sua visione.

> Aprendo il mantello, fissò intensamente la sfera: da principio gli parve scura, nera, lucente; i raggi di luna scintillavano sulla liscia superficie. Poi il nucleo centrale incominciò ad ardere calamitando il suo sguardo e impedendogli di distoglierlo.[85] (*LdT*, p. 718)

Il globo rubato da Pipino sfrutta la capacità visiva di chi lo osserva, inghiottendo nella sua impenetrabile oscurità senza fondo attenzione, coscienza, e volontà. Esso è una valvola di sfogo dove lo sguardo si addentra e valica i confini del tempo e dello spazio inabissandosi in essa, ma nello stesso tempo la sfera imprigiona gli occhi di chi la contempla e li rende a loro volta oggetti di attenta osservazione, di un'indagine profonda e inquisitoria che fruga nell'animo e nella memoria, penetrando dalla finestra dello sguardo. Nella sua perfetta e

---

[83] Per la precisione, la strutturazione eseguita da Tolkien consta di un'opera, "*Il Signore degli Anelli*", suddivisa in un Prologo, tre Parti e Appendici finali. Le Parti sono rispettivamente *La Compagnia dell'Anello*, *Le due Torri*, *Il Ritorno del Re*, ma vengono erroneamente chiamate Libri, giacché sono state cristallizzate in quella forma editoriale per ragioni commerciali. I veri Libri, però, sono ulteriori sezioni in cui è ripartito il romanzo: ve ne sono sei, due per Parte, e ciascuna consta di un numero di capitoli che va da nove a dodici.

[84] *Pippin said no more. He lay still now, but sleep remained far away; and it was not encouraged by the sound of Merry breathing softly, asleep in a few minutes after saying good night. The thought of the dark globe seemed to grow stronger as all grew quite. Pippin felt again its weight in his hands, and saw again the mysterious red depths into which he had looked for a moment. He tossed and turned and tried to think of something else.* (*TTT*, p. 577)

[85] *He drew his cloak aside and gazed at it. The air seemed still and tense about him. At first the globe was dark, black as jet, with the moonlight gleaming on its surface. Then there came a faint glow and stir in the heart of it, and it held his eyes, so that now he could not look away.* (*TTT*, p. 578)
L'edizione italiana consultata omette, senza apparente motivo, probabilmente per errore o dimenticanza, di tradurre la frase: *The air seemed still and tense about him:* L'aria sembrava tesa e immobile intorno a lui.

circolare finitezza, la pietra di Orthanc apre uno spiraglio verso la possibile conoscenza che tutto comprende sorvolando le distanze, eppure non esita a precipitare nell'abisso nero dove Sauron attende impaziente di ricevere notizie dell'Anello e del suo Portatore. Pipino volge su di essa lo sguardo incauto, e con il solo errore di quella scelta azzardata cede alla sfera il comando sulla sua volontà: lo sguardo è catturato, e lo Hobbit non può più distoglierlo. Egli guarda ed è visto, spia ed è spiato; affacciandosi sul portale che la sfera rappresenta, Pipino domanda e viene interrogato, ma riesce a non proferire risposta. E Sauron esita, perché si trova davanti ad un nuovo interlocutore che non obbedisce alle sue continue interpellanze.

> Presto tutto l'interno parve incandescente; la palla roteava, o forse vi erano luci nel suo centro che giravano vorticosamente su se stesse; ma improvvisamente si spensero. Pipino emise un'esclamazione e cercò di svincolarsi; ma rimase curvo con la sfera serrata fra le mani. Si chinò sempre più avanti e poi improvvisamente si irrigidì; le sue labbra si mossero ma nessun suono ne uscì. Con un urlo strozzato ricadde all'indietro e giacque immobile.[86] (*LdT*, p. 718)

Qualcuno osserva in un altro Palantír e affonda l'Occhio scrutatore sulla sfera che Pipino regge, cosicché sorprende il malcapitato Hobbit a utilizzare lo strumento di conoscenza col quale ha inviluppato e asservito Saruman. Allora, colto alla sprovvista e allarmato dal dubbio e dall'ignoranza, questi scuote lo sconosciuto, lo abbranca in un'invisibile morsa, mentre la sfera arde del fuoco di cui quel Signore Oscuro è costituito nella sua più profonda identità. Pipino è come preso al laccio e, fatto prigioniero, si china sul globo senza più via di scampo. Infine si irrigidisce, privato perfino della voce, che gli si strozza in gola, e cade bocconi.

Occorre un intervento risanatore che faccia riavere Pipino. Ciò è segno che il Palantír, con l'unico mezzo della visione, ha infuso nel suo contemplatore una forma tetra e pericolosa di contaminazione, dal quale lo Stregone Bianco tenta di purificarlo. Ciononostante, lo strumento del Nemico è di gran lunga più forte e incisivo di ogni abluzione, ed è necessario assicurarsi che una più profonda corruzione non si sia insediata nel cuore del giovane Tuc. Per esserne certi egli deve rivelare l'oggetto della visione, il contenuto del colloquio con l'Occhio infuocato. La rivelazione soltanto può vincere e scongiurare la trappola del Palantír e del suo improprio Signore. Pertanto, senza opporsi al fermo comando di Gandalf, Pipino inizia a raccontare le immagini che la sfera offuscata gli ha offerto: un cielo cupo, una fortezza, immondi esseri alati, e uno di essi dirigersi minaccioso verso di lui.

> «Tentai di fuggire, perché credevo che sarebbe volato fuori dal globo; ma quando la sua ombra ebbe invaso tutta la sfera, improvvisamente scomparve. Poi venne *lui*. Non pronunciava parole, guardava soltanto, ed io capivo».[87] (*LdT*, p. 719)

Il Palantír è lo strumento più adatto al Signore di Barad-dûr, poiché esso prevede soltanto l'uso di sguardo e visione, null'altro. E l'Occhio vive della sua possibilità di perlustrare con la vista il mondo fuori dalle sue terre, indagando e interrogando con avidità. Non pronuncia con parole quello che, nella forma di parole, Pipino percepisce attraverso la mediazione della sfera oscura (cfr. *He did not speak so that I could hear words*, p. 579, non compiutamente espresso nella traduzione italiana), ma tortura con la sua pupilla

---

[86] *Soon al the inside seemed on fire; the ball was spinning, or the lights within were revolving. Suddenly the lights went out. He gave a gasp and struggled; but he remained bent, clasping the ball with both hands. Closer and closer he bent, and then became rigid; his lips moved soundlessly for a while. Then with a strangled cry he fell back and lay still.* (*TTT*, p. 578)

[87] *'I tried to get away, because I thought it would fly out; but when it had covered all the globe, it disappeared. Then* he *came. He did not speak so that I could hear words. He just looked, and I understood.'* (*TTT*, p. 579)

incandescente, e nel *limen* tetro della sfera di Orthanc, acquista una voce silenziosa, ma tonante.

> «"Così, sei tornato? Perché è passato tanto tempo senza che tu mi riferissi nulla?".
> «Non risposi. Egli domandò allora: "Chi sei?". Continuai a tacere, ma mi sentivo straziare; e lui insisteva, tanto che infine dissi: "Un Hobbit".
> «Allora parve che improvvisamente mi vedesse, e mi rise in faccia. Era crudele. Mi sentivo come trafitto da mille pugnali. Cercai di svincolarmi, ma lo udii esclamare: "Aspetta un momento! Ci rincontreremo presto. Di' a Saruman che quel gingillo non è per lui. Lo manderò a prendere immediatamente. Hai capito? Di' solo questo!"
> «Mi guardò con gioia perversa, e mi parve di essere tagliato in piccoli pezzettini».[88] (*LdT*, pp. 719-720)

La voce di Sauron si materializza nei meandri dell'oggetto magico che il Palantír dimostra di essere. Qualsiasi contatto con l'Oscuro Signore, visivo o uditivo, diviene uno straziante tormento che logora e ferisce, come una sensazione di lame che trafiggono così dolorosamente che Pipino è costretto a scoprire la sua identità. Questo bisogno di una conferma suggerisce che la visione che il Palantír fornisce non è totale e limpida, ma parziale e indistinta. Il canale della sfera nera va scavato attraverso la propria volontà e il proprio potere, e se questi sono tetri e funesti si tradurranno nel loro naturale sbocco: la contaminazione. Chi usa il Palantír lo foggia a sua immagine, e Sauron, con la vista contaminatrice, lo offusca e imbratta. Attraverso lo sguardo, dunque, il liscio globo di Saruman accoglie e accompagna due azioni antitetiche: una attiva e un'altra passiva. Infatti l'Occhio di Sauron trasfonde la contaminazione, mentre quelli di Pipino la subiscono e ne sono contagiati, paralizzandosi e obbedendo inerti ai perentori ordini del Nemico.

Strumento del passaggio e dell'incontro di queste funzioni opposte è la Pietra Veggente, per mezzo della quale la visione viene come potenziata e assume una serie di prerogative che nel mondo circostante le sono negate, ma che essa mostra di possedere *in nuce*. Col fissare lo sguardo nella sfera oscura si può contaminare ed essere contaminati, perché si può guardare ed essere osservati. Quindi, prima di tornare in sé e una volta ricevuta sulla fronte la mano taumaturgica di Gandalf, Pipino per prima cosa sbarra l'accesso a quel contagio chiudendo gli occhi: *Prese la mano di Pipino e curvandosi sul suo viso ne ascoltò il respiro; poi gli posò una mano sulla fronte. L'Hobbit rabbrividì. Gli occhi gli si chiusero* (*LdT*, p. 718).[89]

Gandalf indaga nell'animo dello Hobbit, lo ascolta, esamina la sua sincerità, e infine conclude:

> «Va bene!», disse. «Non ti domando altro! Non sei stato contagiato dal male. La menzogna non cova nel tuo sguardo, come temevo ».[90] (*LdT*, p. 720)

---

[88] *' "So you have come back? Why have you neglected to report for so long?"*
'I did not answer. He said: "Who are you?" I still did not answer, but it hurt me horribly; and he pressed me, so I said: "A hobbit."
'Then suddenly he seemed to see me, and he laughed at me. It was cruel. It was like being stabbed with knives. I struggled. But he said: "Wait a moment! We shall meet again soon. Tell Saruman that this dainty is not for him. I will send for it at once. Do you understand? Say just that!"
'Then he gloated over me. I felt I was falling to pieces.' (*TTT*, p. 579)

[89] *He took Pippin's hand and bent over his face, listening for his breath; then he laid his hands on his brow. The hobbit shuddered. His eyes closed.* (*TTT*, p. 578)

[90] *'All right!' he said. 'Say no more! You have taken no harm. There is no lie in your eyes, as I feared.'* (*TTT*, p. 579)

È nello sguardo di Pipino che lo Stregone ricerca il contagio della Torre Oscura,[91] poiché la tipologia di contaminazione ch'essa suscita e diffonde è veicolata dalla visione, quella dell'Unico Occhio di Barad-dûr che passa attraverso lo specchio deformante del Palantír e quadruplica forza, presa e influsso. Questo è il segreto potere della Pietra Veggente, una capacità di amplificazione che funziona in reciproco senso, come uno specchio deformante nel quale lo sguardo si immerge e nel contempo viene riflesso.

Un'immagine abbastanza comune, quella dello specchio, che ci permette di esemplificare l'opera del Palantír, tuttavia l'invenzione narrativa scava e plasma la realtà recuperando una delle più arcane questioni umane, ma svolgendone un esito fantastico: la discrepanza tra reale e immagine. Essa si risolve nella presa di coscienza dell'immagine stessa, quella oltre la superficie nella quale ci specchiamo, che si avvicina al soggetto, sempre più grande e minacciosa, e non si limita ad essere osservata, ma scruta e stordisce, paralizzando chi guarda e liberando se stessa da quell'atavica immobilità tipica dell'inanimato.

La creatura alata che Pipino vede nella sfera sembra puntare verso di lui e scagliarsi sul Mezzuomo inerme, al pari dell'Occhio di Sauron, che si mostra come un'immagine terribile da sopportare sulla superficie sferica del Palantír e smentisce la convinzione che sia mera apparenza l'immagine riflessa. Anzi, il Palantír rovescia quella certezza: l'immagine ha il sopravvento sull'osservatore, che si pietrifica e perde il comando su di sé, cedendolo alla figura comparsa nel globo. Egli ripete, come se fosse il riflesso o la copia di un originale, le esatte parole pronunciate dall'inconsistente bocca del Nemico. Prima del risveglio, infatti, Pipino replica l'ammonimento di Mordor indirizzato a Saruman, e così diventa il "doppio" di Sauron, il quale, come davanti ad uno specchio, trasferisce sullo Hobbit una parte di sé.

Ma è solo un breve momento, il contagio non si è verificato, e Gandalf se ne accerta osservando gli occhi dello sventurato compagno. Sono essi strumento, fonte e obiettivo della contaminazione. Persino l'imprudenza di Pipino non è vana né insensata: usando il Palantír suo malgrado, lo Hobbit ne ha svelato la natura e, insieme a questa, il ruolo di "tramite comunicativo" che costituiva per le due Torri.

> «Sì, non vi possono essere dubbi», disse Aragorn. «Finalmente conosciamo il nesso fra Isengard e Mordor, e sappiamo come si svolgevano le cose. Molti misteri si spiegano».[92] (*LdT*, p. 721)

Ma che cos'è con esattezza la Pietra Veggente che Saruman nascondeva, e per quale scopo fu inizialmente creata?

> Alte navi ed alti re
> Tre volte tre,
> Che portaron da terre sommerse
> Oltre il mare in tempesta?
> Sette stelle e sette pietre
> E un albero bianco.

> «Che stai dicendo, Gandalf?», domandò Pipino.
> «Stavo soltanto rimuginando qualche vecchio Poema di Sapienza», rispose lo Stregone.
> […]
> «Di che cosa parla? Che cosa sono le sette stelle e le sette pietre?».
> «Parla dei *palantíri* dei Re dell'Antichità», rispose Gandalf.
> «E che cosa sono?»

---

[91] Va precisato, però, che il termine inglese utilizzato (*harm*) non indica propriamente il contagio, ma un "danno" fisico o morale.

[92] *'Yes, there can be no doubt,' said Aragorn. 'At last we know the link between Isengard and Mordor, and how it worked. Much is explained.'* (*TTT*, p. 580)

> «Il nome significa *ciò che guarda lontano*. La pietra di Orthanc era una di essi».[93] (*LdT*, p. 724)

I poemi cantano del passato e la loro sapienza non sfiorisce mai. Attraverso di essa Gandalf spiega all'ignaro Pipino uno dei grandi tesori dei re degli Uomini: la conoscenza, che nel Palantír e attraverso di esso si palesa come una vista lungimirante. "Guardare lontano" è un irrinunciabile monito per il sovrano, un'attitudine, un dovere, una sua caratteristica: in qualche modo significa prevedere, proteggere, e dunque governare.

> «Perché se ne servivano gli Uomini dell'antichità?», domandò Pipino, felice e stupefatto di sentirsi rispondere a tante domande, e curioso di vedere quanto tempo ancora sarebbe durato.
> «Per vedere lontano e trasmettersi i pensieri», rispose Gandalf. «Fu così che custodirono e mantennero unito il reame di Gondor per tanto tempo.»[94] (*LdT*, pp. 724-725)

La Pietra Veggente, in antichità, veniva adoperata come un canale atto alla comunicazione e allo scambio del pensiero. In tal modo la sua attività era quella di intessere relazioni unificanti, volte al mantenimento della concordia e dell'ordine. Sauron si impossessa di questo strumento di unione nato come scudo del potere per capovolgerne il senso e la mansione e farne un'arma contro i regni degli Uomini. La concordia viene deturpata in discordia, l'unione in divisione, la pace in guerra, la visione stessa in accecamento e follia. Questo è ciò che accadde a Saruman, divenuto succube dell'Occhio di Mordor per sua stessa pazzia (cfr. *LdT*, pp. 724-725).

> «È facile immaginare con quanta rapidità l'Occhio scrutatore di Saruman venne intrappolato e ipnotizzato, e come sia stato facile da allora persuaderlo da lontano e minacciarlo quando la persuasione non era sufficiente. Chi soleva mordere era stato morso, il falco dominato dall'aquila, il ragno intrappolato in una rete d'acciaio! Chissà da quanto tempo egli era costretto a recarsi al cospetto di questa pietra per subire interrogatori e ricevere istruzioni! La pietra di Orthanc è talmente protesa verso Barad-dûr che ormai solo una volontà d'acciaio potrebbe trattenere mente e sguardo dal dirigersi costì. E quale forza d'attrazione possiede!»[95] (*LdT*, p. 725)

È con la volontà che si adopera il Palantír dei grandi re, ma ogni volontà ha una sua forza e un suo colore, che guida e adatta al proprio contenuto il globo di Orthanc. Saruman non fu capace di vincere con la sua mente quella spietata e possente di Sauron, e così agevolò il suo rovesciamento: da cacciatore si tramutò in preda, da contemplatore che era divenne l'oggetto contemplato. Ciò per la natura *se*ducente del Palantír, capace di trarre a sé come un'ipnotica calamita (cfr. *And how it draws one to itself!*, *TTT*, p. 584).

---

[93] *Tall ship and tall kings / Three times three, / What brought they from the foundered land / Over the flowing sea? / Seven stars and seven stones / And one white tree.*
'What are you saying, Gandalf?' asked Pippin.
'I was just running over some of the Rhymes of Lore in my mind,' answered the wizard. […]
'What is it about? – the seven stars and seven stones?'
'About the palantíri of the Kings of Old,' said Gandalf.
'And what are they?'
'The name meant that which looks far away. *The Orthanc-stone was one.'* (*TTT*, p. 583)

[94] *'What did the Men of old use them for?' asked Pippin, delighted and astonished at getting answers to so many questions, and wondering how long it would last.*
'To see far off, and to converse in thought with one another,' said Gandalf. 'In that way they long guarded and united the realm of Gondor. (*TTT*, p. 583)

[95] *'Easy it is now to guess how quickly the roving eye of Saruman was trapped and held; and how ever since he has been persuaded from afar, and daunted when persuasion would not serve. The biter bit, the hawk under the eagle's foot, the spider in a steel web! How long, I wonder, has he been constrained to come often to his glass for inspection and instruction, and the Orthanc-stone so bent towards Barad-dûr that, if any save a will of adamant now looks into it, it will bear his mind and sight swiftly thither? And how it draws one to itself!'* (*TTT*, p. 584)

Saruman non è l'unico a cadere nel laccio del Palantír. Il Sovrintendente di Minas Tirith è emblema del lento e logorante disfacimento cui la Pietra conduce col suo potere corrosivo.
Théoden è sceso in guerra, Isengard è caduta e il bastone di Saruman è stato spezzato da Gandalf il Bianco: queste le notizie che lo stregone reca con sé per illuminare l'ora buia in cui Gondor è scivolata. Tuttavia Denethor non pare ignaro di simili eventi, e a lungo lui e Mithrandir si scrutano in silenzio, frugando l'uno nella mente dell'altro.

> Ma fu Denethor il primo a distogliere lo sguardo.
> «Sì», disse; «Benché le Pietre, dicono, siano andate perdute, tuttavia i signori di Gondor hanno una vista più acuta degli Uomini comuni, e captano molti messaggi. Ma ora sedete!».[96] (*IRdR*, p. 911)

Denethor dimostra di conoscere fatti che nessun altro messaggero avrebbe potuto riportare a Minas Tirith più velocemente di quanto non abbia fatto Gandalf fidando sulla rapidità di Ombromanto. Il vecchio Sovrintendente accenna alle Pietre antiche, i Palantíri, che scrutano lontano, dichiarando una lungimiranza propria degli Uomini di Gondor e in particolare dei loro signori. Ma se la preveggenza e la lunga vista potrebbero qualificarsi come virtù del sovrano, Denethor non rientra in questa categoria, il suo potere deriva dal Re ormai obliato, pertanto la sua chiaroveggenza non può avere origine da una regalità che non gli compete. Essa è frutto dell'usurpazione di uno strumento di spettanza del Re, che Sauron stesso adopera senza possederlo pienamente, poiché strumento di governo del Sire di Gondor e dei suoi discendenti: la Pietra Veggente.

Mithrandir scorge con chiarezza l'ostilità di Denethor, che si sarebbe dovuto mostrare suo alleato, e avverte lo scoglio di un potere che traligna rispetto alla sua origine, un potere che sembra essere contaminato dall'oscurità di Mordor e rovinato da quella stessa lungimiranza che ha attinto, attraverso la sua visione straordinaria, solo corruzione e tradimento.

> «Egli sa vedere molto lontano e percepire, se lo vuole davvero, molto di quel che accade nella mente degli uomini, perfino di quelli che dimorano lontani. È difficile ingannarlo, ed alquanto pericoloso il tentarlo.»[97] (*IRdR*, p. 914)

Denethor mostra di possedere una conoscenza che deriva da una vista acuta, che trapassa i monti e le città fendendo l'aria. Questa qualità non appartiene agli altri Uomini, ma anzi si definisce come precipua del Sire di Gondor, il quale l'adopera per non essere ingannato, finché lo strumento della sua visione non lo inghiottirà in un'insidiosa trappola di follia e morte.

> «E Sire Denethor è diverso dagli altri uomini. Vede lontano. Alcuni dicono che quando suole sedere da solo di notte nella sua alta stanza nella Torre, scrutando con il pensiero questo e quello, riesca a leggere nel futuro; e che a volte sondi persino la mente del Nemico, lottando accanitamente contro di lui. Per questo è tanto anziano e logoro prima del tempo.»[98] (*IRdR*, p. 921)

---

[96] *But it was Denethor who first withdrew his gaze.*
'Yea,' he said: 'for though the Stones be lost, they say, still the lords of Gondor have keener sight than lesser men, and many messages come to them. But sit now!' (*TRotK*, pp. 740-741)

[97] *'He has long sight. He can perceive, if he bends his will thither, much of what is passing in the minds of men, even of those that dwell far off. It is difficult to deceive him, and dangerous to try.'* (*TRotK*, pp. 742-743)

[98] *'And the Lord Denethor is unlike other men: he sees far. Some say that as he sits alone in his high chamber in the Tower at night, and bends his thought this way and that, he can read somewhat of the future; and that he will at times search even the mind of the Enemy, wrestling with him. And so it is that he is old, worn before his time.'* (*TRotK*, p. 748)

Un soldato della capitale, Beregond, si fa portavoce del suo popolo nel disegno che offre del suo signore, la principale caratteristica del quale risiede proprio nella mirabile visione degli eventi lontani, fino a tracimare nel favoloso, giacché la sentinella tratteggia un sovrano che non è tale, capace non solo di "vedere lontano", ma anche di leggere nella mente del tempo e di contendere per potenza e saggezza con l'oscuro nemico di Barad-dûr. La lotta col nemico per carpirne i disegni spiegherebbe la prematura vecchiezza di Denethor, il suo aspetto consunto da un'arcana fatica, che i suoi sudditi riconducono allo scontro col male che freme ad oriente. Il logoramento fisico, però, è una conseguenza dell'uso del Palantír, che infiacchisce chi vi si accosta senza averne il titolo. Denethor ha scrutato nella Pietra veggente e ha sondato i piani di Sauron, avvizzendo come l'Albero del regno che ha in custodia e corrodendosi in una lenta follia che lo porterà alla rovina.

Egli è già in preda alla cecità che la lungimiranza delle Pietre veggenti gli ha inflitto. Come ogni strumento usato da Sauron, anche il globo di Orthanc unisce gli opposti e genera una caotica fusione dei contrari: se gestito per scopi infidi, e nella contaminazione cui Sauron dà vita, anche il Palantír imprigiona e distrugge. Concede una forma di preveggenza impenetrabile e acuta, ma rende ciechi nelle scelte e nella volontà. Denethor, infatti, non riconosce la situazione critica in cui verte Minas Tirith, presa d'assedio, non vede il male che l'Anello avrebbe portato se condotto da Boromir a Gondor, e neppure il mutamento che avrebbe provocato nel figlio; il vecchio sire non esita a sacrificare Faramir per la sua causa, che ormai non ha più neppure un nome, se non quello di follia.

Il Sovrintendente ha abbandonato il suo seggio, inviluppato dalla rassegnazione prima, e dalla pazzia poi. Guardare troppo a lungo e con troppa avidità nella Pietra Veggente del Re, scorgendo i disegni inarrestabili di Sauron, lo ha condotto lentamente alla pazzia della disperazione. Egli è capace di vedere ormai solo fiamme ergersi profetiche su Minas Tirith, e vagheggia di ardere in un rogo il corpo ancora i vita del figlio superstite.

Venuto a sapere da Pipino della follia del Sovrintendente, Gandalf si precipita nelle Case dei Morti per impedire l'irreparabile, consapevole che quella insensatezza è opera del Nemico, insinuatosi in Denethor in un modo non ancora palese, ma già sospettato dallo Stregone.

> «Persino nel cuore della nostra fortezza il Nemico possiede armi capaci di colpirci: questa infatti è una conseguenza del suo volere».[99] (*IRdR*, p. 1022)

Ecco che, nel culmine del furore, Denethor svela il canale della contaminazione che lo ha raggiunto fin nella Torre Bianca di Minas Tirith, corrompendo il suo cuore e gravando sul suo animo come una nube opprimente.

> Allora d'un tratto Denethor scoppiò a ridere. Si erse di nuovo alto e fiero, e tornato rapidamente accanto al tavolo, alzò il cuscino sul quale aveva poggiato il capo. Poi si avvicinò alla porta e scoprì ciò che teneva in mano: un *palantír*![100] (*IRdR*, p. 1025)

Denethor si è servito del *palantír*, ha affondato i suoi occhi nel globo oscuro fino a scorgere la visione della distruzione e della fine che albergava nella mente di Sauron. Ed egli ora regge la Pietra causa della sua pazzia, perduto e solo, mentre il suo regno crolla e si sgretola la grandezza della sua signoria. Inveisce contro Gandalf, accusandolo di voler regnare sulla Terra di Mezzo e di tramare contro di lui per soppiantarlo con l'aiuto di un

---

[99] *'Even in the heart of our stronghold the Enemy has power to strike us: for his will it is that is at work.'* (*TRotK*, p. 832)

[100] *Then suddenly Denethor laughed. He stood up tall and proud again, and stepping swiftly back to the table he lifted from it the pillow on which his head had lain. Then coming to the doorway he drew aside the covering, and lo! He had between his hands a* palantír. (*TRotK*, p. 835)

Ramingo del Nord, tornato dalle ceneri di una stirpe infranta; quindi sguaina il pugnale per condurre con sé, in una sinistra morte, il figlio che gli è rimasto, ma Beregond, guardia della cittadella, si frappone fra Denethor e il suo Capitano. Faramir si salverà, ma nessuno può impedire alla follia che proviene da Mordor di distruggere colui nel quale si è infusa, e Denethor ormai cerca solo la fine per sé e per il suo tormento nelle fiamme di un rogo che lo arde vivo.

Adesso che la fine è giunta, ogni mistero si chiarisce e Gandalf, costernato, comprende le cause di quella disgrazia e gli strumenti dell'attacco di Sauron al cuore di Minas Tirith.

> «Benché i Sovrintendenti credessero che fosse un segreto noto soltanto a loro, da molto tempo sapevo che qui nella Torre Bianca, come ad Orthanc, era custodita una delle Sette Pietre. Nei suoi giorni di saggezza Denethor non immaginò di adoperarla, né di sfidare Sauron, conoscendo i limiti delle proprie forze. Ma la sua saggezza venne a mancare; e temo che quando crebbe il pericolo per il suo reame, egli guardò nella Pietra e fu ingannato; ciò accadde più di una volta, credo, dopo la partenza di Boromir. Denethor era troppo grande per venire assoggettato al volere dell'Oscuro Potere, ma vide soltanto le cose che questi gli permise di vedere. Ciò che apprese gli fu indubbiamente più volte utile; ma la visione dell'enorme potenza di Mordor che gli veniva ripetutamente mostrata alimentò nel suo cuore la disperazione, a tal punto da sconvolgergli la mente».[101] (*IRdR*, pp. 1028-1029)

È attraverso il *palantír*, strumento di visione contaminatrice, che Sauron colpisce il perno del reame di Gondor, l'ultimo baluardo lasciato in difesa di una città assediata: il suo Sovrintendente, insignito dei poteri del Re, ma privo della sua sovranità assoluta. La saggezza di Denethor gli fa scudo contro il volere oscuro dell'Occhio, eppure la conoscenza della sua potenza lo lacera lentamente, e lo piega verso la follia.[102] Sauron si serve della conoscenza stessa per annientare il nemico, che cede sotto il peso troppo intenso di rivelazioni crudeli e finisce per indebolirsi nel cuore e nel corpo. L'oscuro Signore si dimostra capace di ritorcere contro i suoi avversari perfino la conoscenza e la visione, che possono innalzare gli Uomini, ma anche abbatterli col loro fardello; e Denethor crolla sfinito sotto quel peso cocente.

> «Sono state compiute azioni malvagie in questi luoghi, ma ora accantonate ogni rancore fra di voi, perché il Nemico ne è la causa e tutto ciò serve ai suoi scopi.»[103] (*IRdR*, p. 1027)

Esiste uno solo in diritto e potere di adoperare il Palantír senza correre il rischio del suo esiziale contagio, un Re che sceglie di rivelarsi al suo Avversario tramite quell'oggetto ch'egli ha usurpato, in modo da rivendicare ad un tempo la sua identità sovrana e il dominio sulla Pietra della visione. Questi è Aragorn, erede di Isildur, pronto ormai ad esporsi col titolo

---

[101] *'Though the Stewards deemed that it was a secret kept only by themselves, long ago I guessed that here in the White Tower, one at least of the Seven Seeing Stones was preserved. In the days of his wisdom Denethor would not presume to use it to challenge Sauron, knowing the limits of his own strength. But his wisdom failed; and I fear that as the peril of his realm grew he looked in the Stone and was deceived: far too often, I guess, since Boromir departed. He was too great to be subdued to the will of the Dark Power, he saw nonetheless only those things which that Power permitted him to see. The knowledge which he obtained was, doubtless, often of service to him; yet the vision of the great might of Mordor that was shown to him fed the despair of his heart until it overthrew his mind.'* (*TRotK*, p. 838)

[102] Dopo l'analisi del personaggio regale per antonomasia, NOEL R. S., *op. cit.*, p. 77 passa a quella del Sovrintendente che a quella si oppone: Denethor. Egli tenta di accrescere la sua sapienza scrutando nella Pietra Veggente degli antichi re e ne viene follemente accecato: "By the time of the War of the Ring, Denethor's pride caused him to seek wisdom from the Seeing-stone, although it was controlled by the Dark Lord's will. In the end, the stone showed him only visions which convinced him of inevitable defeat."

[103] *Ill deeds have been done here; but let now all enmity that lies between you be put away, for it was contrived by the Enemy and works his will.* (*TRotK*, p. 837)

che da tempo ha taciuto; per primo sceglie di rivelarsi al suo Nemico, attestando così il ritorno di quella spada che tagliò il dito di Sauron e strappò dalla sua mano l'Unico Anello.

> «Fui colto da un tormento più tetro della battaglia del Trombatorrione», rispose Aragorn «Ho scrutato nella Pietra di Orthanc, amici».[104] (*IRdR*, p. 938)

Per mostrarsi finalmente a Sauron, Aragorn usa la Pietra Veggente e, guardando in essa, viene riconosciuto dall'Occhio, gettando su di lui dubbio e terrore. Gimli è colto da timore al pensiero di quell'incontro, al quale perfino Gandalf pensa corrugando la fronte. Forse Sauron ha carpito i loro piani leggendo nella mente del loro compagno, o l'ha forse irretito e lasciato parlare con uno dei suoi trucchi?

> «Dimentichi con chi stai parlando», rispose severo Aragorn, ed i suoi occhi sfavillarono. «Non ho forse proclamato apertamente il mio titolo innanzi alle porte di Edoras? Che cosa temi che egli abbia detto? No, Gimli», disse con tono più dolce mentre dal suo volto scompariva ogni traccia di severità ed egli rassomigliò a colui che ha trascorso molte notti travagliato dall'insonnia e dal dolore. «No, amici, sono io il legittimo padrone della Pietra, munito sia del diritto sia della forza necessari per adoperarla, o almeno così credevo. Il diritto è incontestabile, la forza è bastata...appena».[105] (*IRdR*, p. 938)

Aragorn si affretta a diradare i dubbi dei suoi amici con cipiglio severo, e in lui appare la nobiltà e la fierezza del sovrano. La pietra di Orthanc, come tutte le Pietre Veggenti che provennero dal mare, è di dominio del Re, ed egli ha il diritto di utilizzarle pienamente nel rispetto della causa per cui nacque. La lungimiranza che essa fornisce è parallela alla funzione di protezione che il monarca riveste: adoperare i Palantíri è compito peculiare del Re, la cui visione è immune da contaminazione, da inganno e da raggiro, come sospinta da una forza purificatrice.

> Trasse un profondo respiro. «È stata un'ardua lotta e la stanchezza è lenta a passare. Io non ho rivolto a lui alcuna parola, e sono infine riuscito ad assoggettare la pietra al mio volere. Già questo sarà per lui assai duro da sopportare. Egli mi guardò. Sì, Messer Gimli, mi vide, ma diverso nell'aspetto da come mi vedete ora voi. Se ciò lo aiuterà, ho fatto male. Ma non credo. Penso che sapere ch'io vivo e cammino per il mondo sia stato per lui un vero colpo: egli lo ignorava sinora. Gli occhi di Orthanc non hanno saputo vedere attraverso l'armatura di Théoden; ma Sauron non ha dimenticato Isildur e la spada di Elendil. E proprio ora, al momento dei suoi grandi progetti, si rivelano a lui l'erede di Isildur e la Spada, di cui gli ho mostrato la lama forgiata a nuovo. Non è ancora talmente potente da ignorare la paura; no, il dubbio lo rode continuamente.»[106] (*IRdR*, pp. 938-939)

Aragorn racconta ai compagni come riuscì a sottomettere al suo pieno controllo il Palantír, la Pietra dei Re, e di come lo sforzo anche a lui sia costato grande fatica,

---

[104] *'A struggle somewhat grimmer for my part than the battle of the Hornburg,' answered Aragorn. 'I have looked in the Stone of Orthanc, my friends.'* (*TRotK*, p. 763)

[105] *'You forget to whom you speak,' said Aragorn sternly, and his eyes glinted. 'What do you fear that I should say to him? Did I not openly proclaim my title before the doors of Edoras? Nay, Gimli,' he said in a softer voice, and the grimness left his face, and he looked like one who has laboured in sleepless pain for many nights. 'Nay, my friends, I am the lawful master of the Stone, and I had both the right and the strength to use it, or so I judged. The right cannot be doubted. The strength was enough - barely.'* (*TRotK*, p. 763)

[106] *He drew a deep breath. 'It was a bitter struggle, and the weariness is slow to pass. I spoke no word to him, and in the end I wrenched the Stone to my own will. That alone he will find hard to endure. And he beheld me. Yes, Master Gimli, he saw me, but in other guise than you see me here. If that will aid him, then I have done ill. But I do not think so. To know that I lived and walked the earth was a blow to his heart, I deem; for he knew it not till now. The eyes in Orthanc did not see through the armour of Théoden; but Sauron has not forgotten Isildur and the sword of Elendil. Now in the very hour of is great designs the heir of Isildur and the Sword are revealed; for I showed the blade re-forged to him. He is not so mighty yet that he is above fear; nay, doubt ever gnaws him.'* (*TRotK*, p. 763)

principalmente a ragione dell'uso sovversivo che Sauron continua a fare della sfera veggente. Ma proprio attraverso il canale che essa rappresenta, Aragorn è stato in grado di spiare i piani del Nemico Oscuro, mostrandosi ad esso in una foggia diversa rispetto a quella nota ai suoi amici. La Pietra di Orthanc rivela all'Occhio infuocato di Sauron il sembiante austero e maestoso non di un semplice Ramingo del Nord, ma dell'erede di Elendil, di cui quello teme il ritorno.

Dama Arwen ha affidato ai fratelli la spada Andúril, forgiata dalla lama in frantumi di Narsil[107] per sconfiggere del tutto il Nemico di Mordor. Egli ne rammenta la tempra, e il dubbio e la paura si insinuano in Sauron per mezzo di una visione inattesa e assai temuta, quella del ritorno del Re. Questo avviene nel momento stesso in cui Aragorn per la prima volta si palesa alla vista del suo avversario, dichiarando il suo titolo e la volontà di combatterlo e accettando in modo irreversibile il compimento del suo destino. In tal modo la rivelazione tramite la Pietra Veggente non indebolisce la compagnia, ma infonde timore e vacillamento nella mente del nemico, che più di ogni cosa teme il passato e la possibilità che quella prima sconfitta si ripeta in maniera ineluttabile.

III.3.4 *Lo Specchio di Galadriel*

Tanto l'Anello quanto il Palantír sono strumenti di visioni straordinarie e sovrumane intaccati o permeati dalla contaminazione di Mordor. Ma vi è anche un soggetto di visione e conoscenza profetica, già analizzato come arma di rivelazione gnoseologica: lo Specchio di Galadriel.[108]

Lo specchio della Dama diviene monito e avvertimento che mette alla prova la saldezza dell'animo e la devozione al compito assegnato dal Consiglio di Imladris. Forse lo Specchio non inganna, forse prepara e corrobora, eppure è spossante sostenere la sua vista.

La superficie liquida che Galadriel offre a Frodo perché vi contempli la propria sorte, o quella delle persone che ama, è uno sguardo in se stessi e nel mondo, uno sguardo che parte da un luogo remoto e senza tempo per solcare gli anni e le terre e mostrare quanto accade, accadrà, o può essere evitato.

> «Molte cose comando allo Specchio di rivelare », rispose ella, « E ad alcuni posso mostrare ciò che desiderano vedere. Ma lo Specchio può anche spontaneamente mostrare delle immagini, che sono spesso più strane e utili di quelle che noi stessi desideriamo vedere. Non vi so dire quel che potrete mirare, lasciando lo Specchio libero di creare. Esso infatti mostra cose che furono, e cose che sono, e cose che ancor devono essere. Ma quali fra queste egli stia vedendo, nemmeno il più saggio può sapere.»[109] (*LCdA*, p. 448)

Come l'Anello, anche lo Specchio di Galadriel è mosso da una volontà propria, ed entrambi sono legati alla dimensione della visione, sebbene in modi diversi: l'Anello rende invisibili, sottrae alla vista ciò che l'occhio altrimenti vedrebbe, ma palesa chi lo indossa alla

---

[107] Si tratta della spada leggendaria che strappò l'Anello dal dito di Sauron.

[108] Lo Specchio di Galadriel assume le fattezze di uno strumento conoscitivo, che tuttavia apre dinanzi a chi vi guarda duplici sentieri, in modo tale da decretare il futuro in base alla volontà e alla scelta del singolo: "The Mirror of Galadriel also suggested a capricious combination of fate and will. It not only showed a predetermined future, but also suggested futures that were to take place only under certain conditions." (NOEL R. S., *op. cit.*, p. 19)

[109] *'Many things I can command the Mirror to reveal,' she answered, 'and to some I can show what they desire to see. But the Mirror will also show things unbidden, and those are often stranger and more profitable than things which we wish to behold. What you will see, if you leave the Mirror free to work, I cannot tell. For it shows things that were, and things that are, and things that yet may be. But which it is that he sees, even the wisest cannot always tell.'* (*TFotR*, p. 352)

coscienza di Sauron, smascherandone le intenzioni; lo Specchio mostra qualcosa che l'occhio da solo non potrebbe vedere, annullando ogni distanza temporale o spaziale e svelando tutte le combinazioni in cui i fatti possono incastrarsi nella trama del destino.

> «Mi consigli tu di guardare?», domandò Frodo.
> «No», rispose lei. « Io non ti consiglio né l'una né l'altra cosa. Non sono un consigliere. Potresti apprendere qualcosa, e le immagini, siano belle o funeste, potrebbero esserti utili, ma anche nefaste. Vedere è al tempo stesso un bene e un pericolo. Eppure io credo, Frodo, che tu abbia coraggio e saggezza sufficienti per rischiare; altrimenti non ti avrei condotto sin qui.»[110] (*LCdA*, p. 450)

Vedere è un bene e un pericolo: salvezza e rovina si nascondo dietro il tenue riflesso della superficie dello specchio, che è dunque in grado di instillare conoscenza, ma anche paura e forza, dubbio e terrore. Questo accade ad esempio a Frodo, portatore dell'Anello, che si affaccia sulla sua superficie e scorge il Nemico che su di lui punta lo sguardo e l'attenzione.

> Nel nero baratro apparve un Occhio, uno solo, che crebbe lentamente, invadendo quasi tutto lo Specchio. Tale era il terrore che da esso sprigionava, che Frodo ne fu paralizzato, incapace di gridare o di distogliere lo sguardo. I contorni dell'Occhio erano di fuoco, mentre nel globo vitreo della cornea gialla e felina, vigile e penetrante, si apriva, nel buio di un abisso, la fessura nera della pupilla come una finestra sul nulla.
> Poi l'Occhio incominciò a vagare frugando qua e là; e Frodo sapeva con orrore e certezza che fra le molte cose che esso cercava vi era anche lui. Sapeva però che l'Occhio non poteva vederlo, non ancora, a meno ch'egli stesso non lo volesse.[111] (*LCdA*, p. 451)

Ciò che Frodo ha scorto tra le increspature dell'acqua è quanto Galadriel stessa vede con timore nella sua mente: l'Occhio dell'Oscuro Signore capace di alimentare una paura pietrificante, quella di essere scoperto, di non sfuggire all'ardente pupilla di Barad-dûr. Lo sguardo senza palpebre di Sauron fruga senza sosta alla ricerca del suo tesoro, poiché la perdita dell'Anello del Potere lo consuma, e questa sua debolezza gli impedisce di perlustrare il cuore della Dama di Lórien, i cui piani gli si dispiegherebbero agilmente se egli tornasse ad indossare l'Unico e potesse asservire a sé tutti gli altri anelli minori. Di uno di essi, Galadriel rivela di essere la custode, e si palesa come tale davanti al portatore dell'Anello di Dominio: la Dama mostra Nenya al suo dito, uno dei Tre Anelli degli Elfi.

> «Gandalf non ti ha forse detto che gli Anelli attribuiscono un potere proporzionato a ciascun possessore? Prima di poter usufruire di quel potere dovresti diventare molto più forte, ed allenare la tua volontà al comando e alla dominazione. Tuttavia anche così, sei il Portatore dell'Anello e l'hai infilato al dito, vedendo ciò ch'è nascosto, la tua vista è divenuta più acuta. Hai inteso il mio pensiero più chiaramente di molti che vengono

---

[110] *'Do you advise me to look?' asked Frodo.*
'No,' she said. 'I do not counsel you one way or the other. I am not a counsellor. You may learn something, and whether what you see be fair or evil, that may be profitable, and yet it may not. Seeing is both good and perilous. Yet I think, Frodo, that you have courage and wisdom enough for the venture, or I would not have brought you here.' (*TFotR*, p. 354)

[111] *In the black abyss there appeared a single Eye that slowly grew, until it filled nearly all the Mirror. So terrible was it that Frodo stood rooted, unable to cry out or to withdraw his gaze. The Eye was rimmed with fire, but was itself glazed, yellow as a cat's, watchful and intent, and the black slit of its pupil opened on a pit, a window into nothing.*
Then the Eye began to rove, searching this way and that; and Frodo knew with certainty and horror that among the many things that it sought he himself was one. But he also knew that it could not see him – not yet, not unless he willed it. (*TFotR*, p. 355)

considerati saggi. Hai veduto l'Occhio di colui che possiede i Sette e i Nove. Ed infine non hai tu forse scorto e riconosciuto l'anello al mio dito? »[112] (*LCdA*, pp. 453-454)

Essere portatore dell'Anello implica l'assunzione di una visione che penetra il mondo delle ombre come quello della luce più limpida: Sam, infatti, scorge solo uno spruzzo di luce abbagliante sulla mano affusolata di Galadriel e non riesce a distinguere nulla, soltanto un bagliore incorporeo (cfr. *LCdA*, Libro Secondo, Cap. VII, *Lo Specchio di Galadriel*, pp. 453-454). Ma Frodo, custode dell'Unico Anello che il Nemico brama e cerca famelico, vede con nitidezza Nenya, mentre persino la mente malvagia che spinse alla sua forgiatura non è in grado di trovarlo.

III.3.5 *La contaminazione delle Paludi Morte*

Fin qui si è potuto sottolineare come alcuni strumenti di visione, quali l'Anello e il Palantír, agiscano infondendo una contaminazione malsana e terribile, che conduce a trasfigurazione e deturpamenti di cui massima espressione sono i Nazgûl, in bilico sulla soglia della morte e dell'invisibile. Ma ne *Il Signore degli Anelli* lo sguardo diventa preda di una nuova trappola, quella che i morti intessono contro i viventi allorché questi osino attraversare le loro Paludi.

Le Paludi Morte, che danno il nome ad un capitolo del romanzo, sono un groviglio di stagni e pantani che nasconde più di quanto si osservi alla semplice vista. All'improvviso fievoli luci biancheggiano pallide contro la nebbia sottile, e Gollum si affretta a mettere in guardia i suoi compagni dal loro malizioso oscillare.

«Luci furbe. Candele di cadaveri, sì sì. Non farci caso! Non guardare! Non seguirle! Dov'è il padrone?»[113] (*LdT*, p. 759)

Tardivo giunge l'avvertimento, ma non troppo. Sam si affanna alla ricerca del suo padrone per evitare che il suo sguardo incroci le candele maligne.[114]

D'un tratto urtò contro Frodo, immobile e perso nei pensieri, con gli occhi fissi sulle pallide luci. Teneva le braccia tese lungo i fianchi; fango e acqua gli gocciolavano dalle mani.
«Venite, signor Frodo!», disse Sam. «Non le guardate! Gollum dice che non dobbiamo».[115] (*LdT*, p. 760)

---

[112] '*Did not Gandalf tell you that the rings give power according to the measure of each possessor? Before you could use that power you would need to become far stronger, and to train your will to the domination of others. Yet even so, as Ring-bearer and as one that has borne it on finger and seen that which is hidden, your sight is grown keener. You have perceived my thought more clearly than many that are accounted wise. You saw the Eye of him that holds the Seven and the Nine. And did you not see and recognize the ring upon my finger?'* (*TFotR*, p. 357)

[113] '*The tricksy lights. Candles of corpses, yes, yes. Don't you heed them! Don't look! Don't follow them! Where's the master?'* (*TTT*, p. 613)

[114] I Morti delle Paludi, come osserva NOEL R. S., *op. cit.*, pp. 95-96 sono solo delle pallide visioni che affiorano sulla torbida superficie dei pantani, recuperando il modello mitico dello *ignis fatuus*, per cui anche queste visioni producono ingannevoli luci: "These faces, submerged beneath the slimy surface, were not those of actual corpses, but were an illusion created by the Enemy. The vision of faces was accompanied by 'candles of corpses', luminous veils and shreds of light that hovered over the water and led astray the few travelers that entered the Marshes."

[115] *Suddenly he stumbled against Frodo, who was standing lost in thought, looking at the pale lights. His hands hung stiff at his sides; water and slime were dripping from them.*
'Come, Mr. Frodo!' said Sam. 'Don't look at them! Gollum says we mustn't.' (*TTT*, p. 613)

Frodo sobbalza a quella voce familiare, *come destandosi da un sogno* (*LdT*, p. 760) che lo aveva intrappolato attraverso la sua stessa vista, ammaliata dalla luce flebile delle fiammelle misteriose, di cui è Sam il primo a scoprire in parte il segreto, cadendo a faccia in giù:

> Estraendo con violenza le mani dalla melma, Sam balzò indietro lanciando un urlo. «Ci sono cose morte, facce morte nell'acqua», disse pieno d'orrore. «Facce morte!».
> Gollum rise. «Le Paludi Morte, sì, sì: così si chiamano», squittì. « Non dovreste guardare quando le candele sono accese».[116] (*LdT*, p. 760)

I tre si trovano nel cuore delle Paludi Morte, un acquitrinoso cimitero di cadaveri sommersi dal fango e forse più lontani di quanto la vista fallace lasci credere loro. Le luci sono le fioche fiamme dei loro invisibili sepolcri, che avvisano della loro presenza e richiamano con il loro bagliore silenzioso gli incauti visitatori. Ma a chi appartengono i *pallidi visi* (*LdT*, p. 760) che anche Frodo confessa d'aver scorto, con voce ancora persa come in un sogno remoto?

> «Sì, sì», disse Gollum. «Tutti morti, tutti putridi. Elfi Uomini, ed Orchetti. Le Paludi Morte. Vi fu una grande battaglia tanto tempo fa, sì, così gli raccontarono quando Sméagol era giovane, quando io ero giovane ed il Tesoro non ancora arrivato. Fu una grande battaglia. Alti Uomini con lunghe spade, Elfi terribili, grida di Orchetti. Combatterono sulla pianura per giorni e mesi avanti ai Neri Cancelli. Ma le Paludi si sono estese da allora, hanno ingoiato le tombe; avanzano sempre, sempre».[117] (*LdT*, p. 760)

La battaglia di cui Gollum parla risale a migliaia di anni prima, le Paludi Morte conservano la terribile memoria di quelle perdite, rigurgitando il pallore dei volti di Uomini, Elfi e Orchetti che caddero lì, nel Dagorlad, alle porte di Mordor. Ma come possono i loro corpi essere sopravvissuti al tempo che tutto corrode e consuma?

> «Ma accadde più di un'era fa tutto ciò», disse Sam. « I Morti non possono essere effettivamente qui! Qualche diavoleria cova forse nell'Oscuro Paese?».
> «Chissà! Sméagol non lo sa», rispose Gollum. «Non puoi raggiungerli, non puoi toccarli. Ci provammo una volta, sì, ci provammo, tesoro. Ci provai una volta, ma non si possono raggiungere. Forse sono solo forme che si vedono e non si toccano. No, tesoro! Tutti morti».[118] (*LdT*, pp. 760-761)

La superficie degli acquitrini offre con il suo cupo specchio un'immagine inconsistente che non si può toccare, ma che rimanda ad una dimensione altra che si mostra agli occhi dei viandanti attraverso la mediazione delle Paludi. I volti dei defunti combattenti sono soltanto *forme che si vedono e non si toccano* (*LdT*, p. 761), ingannevoli visioni dei morti che cercano ancora un approdo nel mondo dei vivi, ma sono condannati a non poter

---

[116] *Wrenching his hands out of the bog, he sprang back with a cry. 'There are dead things, dead faces in the water,' he said with horror. 'Dead faces!'*
Gollum laughed. 'The Dead Marshes, yes, yes: that is their name,' he cackled. 'You should not look in when the candles are lit.' (*TTT*, pp. 613-614)

[117] *'Yes, yes,' said Gollum. 'All dead, all rotten. Elves and Men and Orcs. The Dead Marshes. There was a great battle long ago, yes, so they told him when Sméagol was young, when I was young before the Precious came. It was a great battle. Tall Men with long swords, and terrible Elves, and Orcses shrieking. They fought on the plain for days and months at the Black Gates. But the Marshes have grown since then, swallowed up the graves; always creeping, creeping.'* (*TTT*, p. 614)

[118] *'But that is an age and more ago,' said Sam. 'The Dead can't be really there! Is it some devilry hatched in the Dark Land?'*
'Who knows? Sméagol doesn't know,' answered Gollum. 'You cannot reach them, you cannot touch them. We tried once, yes, precious. I tried once: but you cannot reach them. Only shapes to see, perhaps, not to touch. No precious! All dead.' (*TTT*, p. 614)

fuggire dalla dimensione cui ormai appartengono. Così, l'unico modo per avere un contatto con la vita è tirarla a sé, chiamarla con ogni mezzo, finché non sia quella a raggiungerli.

I morti, infatti, non possono tornare nel mondo, tuttavia la forza di attrazione che esercitano sui vivi si manifesta in modo efficace e vigoroso: le loro luci ipnotizzano i viandanti e li attraggono nella dimensione della morte in cui i volti della Palude sono intrappolati inesorabilmente. Essi sono prigionieri e immobili. L'unico modo che hanno per sedurre i viventi è avvicinarli al loro stato fino a renderli prigionieri a loro volta è sfruttare una delle facoltà di quelli: la visione.

Le luci si offrono alla vista di Frodo e dei suoi compagni e, attraverso il canale dell'occhio, adescano i mortali per condurli oltre il passaggio della Palude nel reame dei defunti.

L'occhio si conferma veicolo di contaminazione capace di rendere l'uomo oggetto di insidie e pericoli. Soltanto guardando, Frodo rischia di essere ammaliato e catturato, per poi inabissarsi nelle Paludi della morte e raggiungere quei volti di ere passate che non possono muoversi, ma solo attendere che qualcun altro si aggiunga al loro tetro corteo.

Se il sogno, nella costruzione mitologica virgiliana, è uno dei filtri che protegge i vivi dalla contaminazione della Morte mentre li mette in condizione di accostarsi alla conoscenza del defunto per ricevere da quello aiuto e consiglio, Tolkien compone un particolare stato di incoscienza simile al sogno per rappresentare una relazione negativa e pericolosa con il popolo delle anime dei trapassati. Frodo ne è colto da sveglio all'immediato contatto con le luci sinistre della Palude; la sensazione del sogno annulla ogni consapevolezza di sé, diventando sintomo visibile della contaminazione dei Morti, e non strumento di difesa da questa.

I caduti non possono alzarsi e infestare la Terra di Mezzo come vomitati da un classico Ade, ma continuano a tornare quali fantasmi collerici o spettri semplicemente tristi. Le loro tracce sono indelebili e dolorose come le profonde ferite che ogni battaglia, anche la più lontana, lascia nel mondo e nei cuori di chi le sopravvive. Tolkien, che aveva vissuto sulla sua pelle gli orrori della guerra, sapeva bene che cosa questo volesse dire.

III.3.6 *Il sogno come modulo compositivo nella poetica tolkieniana*

I Morti delle Paludi si relazionano in modo pernicioso ai viventi infondendo loro uno stato di semi-coscienza quasi onirico. La dimensione del sogno, però, assai presente nell'opera tolkieniana, si accompagna di rado ad ambientazioni funeree e tetre, anzi, diventa scudo contro ogni trapasso e malattia.

> [...] e Yavanna si aggirava tra le ombre, dolendosi perché la crescita e la promessa della Primavera di Arda erano sospese. Ed essa mise sonno su molte cose che erano sorte durante la Primavera, per modo che non invecchiassero ma restassero in attesa di un tempo di risveglio che ancora sarebbe stato.[119] (*Il Silmarillion*, p. 51)

Il sonno, infatti, è lo strumento con cui Yavanna arresta l'invecchiamento di Arda, ponendo il mondo in uno spazio di non-tempo dove esso possa attendere la rinascita promessa nella Primavera dei Valar senza corrodersi o disseccarsi. Il sonno, pertanto, si configura come alternativa alla morte e alla vecchiezza, poiché esso custodisce e preserva.

---

[119] [...] *and Yavanna would walk there in the shadows, grieving because the growth and promise of the Spring of Arda was stayed. And she set a sleep upon many things that had arisen in the Spring, so that they should not age, but should wait for a time of awakening that yet should be.* (*The Silmarillion*, p. 43)

La dimensione onirica, però, appartiene in particolare alla stirpe eletta degli Elfi, e si fa sfondo stilistico e formale della descrizione dei loro reami. Il primo incontro con gli Elfi Luminosi dà prova di quanto affermato:

> In seguito Pipino ricordò assai poco di quello che bevvero e mangiarono, poiché la sua mente era inondata dalla luce che brillava sui volti degli Elfi, ed il suono delle voci, così armonioso e vario, gli dava la sensazione di vivere in un sogno.[120] (*LCdA*, p. 121)

L'alone di luce in cui i Luminosi sono immersi non è del tutto chiaro e cristallino, ma appare come velato nei suoi contorni, simile alla foggia d'un sogno nel quale gli Hobbit sentono di essere dolcemente sprofondati.

Gli Elfi si intrattengono con la musica e il canto, che plasma davanti agli occhi degli ospiti figure di un mondo lontano e misterioso.

> Sulle prime la bellezza delle melodie intrecciate alle parole di lingua elfica lo avvolse come un incantesimo, benché egli *(Frodo)* non capisse molto di ciò che veniva cantato. Ciò nonostante pareva quasi che le parole prendessero corpo e gli rivelassero visioni di terre lontane e cose luminose che non aveva mai in vita sua immaginate; e il salone illuminato dal fuoco non fu più che una nebbia dorata su mari di schiuma che sospiravano ai margini del mondo. Poi il sortilegio si fece sempre più simile ad un sogno ed egli ebbe l'impressione che un fiume interminabile d'oro e d'argento si espandesse, ricoprendolo, troppo immenso per poterne discernere i contorni; diventò parte dell'aria vibrante intorno a lui, lo intrise e lo affogò. Sotto quel peso luminoso affondò nel profondo regno del sogno.[121] (*LCdA*, pp. 297-298)

Il sogno è anche un espediente conoscitivo alquanto enigmatico e sfuggente che tuttavia fornisce soccorso a chi si trova smarrito e come in trappola. È il sogno di Faramir la via attraverso cui raggiungere un luogo che vive immerso in una dimensione onirica, quella Imladris che solo nel sogno si manifesta.[122]

Ma che cosa si cela all'origine dell'intenso legame fra il mondo degli Elfi e la sfera onirica?

Gli Eldar nacquero immersi nel sogno, vennero al mondo assopiti e si destarono alla luce del crepuscolo per volere del padre loro.

Nel sonno che preserva e prepara alla vita vengono avvolti ad opera di Ilúvatar, suoi Primogeniti, destinati a venire nel Mondo fra le tenebre e a destarsi alla luce fioca delle stelle del cielo. Per accogliere la stirpe Elfica legata al firmamento, la Vala Varda, Signora delle

---

[120] *Pippin afterwards recalled little of either food or drink, for his mind was filled with the light upon the elf-faces, and the sound of voices so various and so beautiful that he felt in a waking dream.* (*TFotR*, p. 81)

[121] *At first the beauty of the melodies and of the interwoven words in elven-tongues, even though he understood them little, held him in a spell, as soon as he began to attend to them. Almost it seemed that the words took shape, and visions of far lands and bright things that he had never yet imagined opened out before him; and the firelit hall became like a golden mist above seas of foam that sighed upon the margins of the world. Then the enchantment became more and more dreamlike, until he felt that an endless river of swelling gold and silver was flowing over him, too multitudinous for its pattern to be comprehended; it became part of the throbbing air about him, and it drenched and drowned him. Swiftly he sank under its shining weight into a deep realm of sleep.* (*TFotR*, p. 227)

[122] Sul sogno di Faramir, cfr. NOEL R. S., *op. cit.*, p. 19. Sulla valenza profetiche e sovrannaturale di alcuni sogni anche nelle credenza nordiche cfr. CHIESA ISNARDI G., *op. cit.*, p. 169, la quale sostiene che, per la natura potente e veritiera dei sogni, spesso i comportamenti degli uomini potevano essere indirizzati da essi, e addirittura l'assenza di sogni era considerata una "condizione contro natura". Inoltre viene testimoniata la funzione di canale comunicativo del sogno, presente anche nelle mitologie cosiddette "classiche": "Il sogno è la condizione in cui è concesso a chi non sia dotato di particolari qualità magiche di entrare in contatto con il mondo dell'aldilà. Si manifesta infatti durante il sonno, che è una situazione simile a quella della morte. Nel mondo nordico il sogno ha lo scopo fondamentale di trasmettere un messaggio dell'aldilà; generalmente ha il carattere di una profezia o di una richiesta del morto al vivo." (CHIESA ISNARDI G., *op. cit.*, p. 168)

Stelle, crea le costellazioni più luminose e lascia che il loro sonno si spezzi e che la loro nascita si costituisca come un placido risveglio.

> Si vuole che, proprio mentre Varda terminava le sue fatiche, ed esse furono lunghe, quando per la prima volta Menelmacar[123] salì nel cielo e il fuoco azzurro di Helluin[124] baluginò nelle brume sopra i confini del mondo, in quell'ora appunto si destarono i Figli della Terra, i Primogeniti di Ilúvatar. Presso il lago di Cuiviénen, illuminato appena dalle stelle, il cui nome significa Acqua del Risveglio, si riscossero dal sonno di Ilúvatar; e mentre se ne stavano ancora silenziosi sulla riva, i loro occhi scorsero per prima cosa le stelle del cielo. Per ciò essi hanno sempre amato il lume delle stelle, adorando Varda Elentári[125] più di tutti i Valar.[126] (*Il Silmarillion*, p. 53)

Il ridestarsi degli Elfi dal sonno alla vita implica l'assenza di qualsiasi aspetto della morte, cui i Primogeniti non sono sottoposti. Persino il loro arrivo nel mondo non implica il passaggio dalle Case di Mandos, dimora degli spiriti, ma si presenta come il risveglio da una condizione di pre-vita che esula dalla morte degli Uomini.

Caratteristica precipua della venuta al mondo degli Elfi è la possibilità di vedere, concessa in parte dalla luminosità, benché pallida, delle stelle forgiate da Varda a bella posta, prime creature di Arda cui gli Elfi posero la loro attenzione al risveglio e per via delle quali ricevettero dagli dèi il nome di Eldar, "Popolo delle Stelle" (cfr. *Il Silmarillion*, p. 54).

La visione svolge anche un ruolo distintivo come tratto precipuo delle stirpi elette: per prima cosa gli Elfi, appena nati al mondo, rimirano le stelle.

Anche la stirpe degli Uomini, di cui si racconta l'avvento nelle *Metamorfosi* di Ovidio (*met*. I, 69-88), nasce nella notte e contempla per prima cosa le stelle del firmamento, alla cui osservazione è chiamata come tratto distintivo rispetto alla vita animale non razionale.

> *pronaque cum spectent animalia cetera terram,*
> *os homini sublime dedit caelumque videre*
> *iussit et erectos ad sidera tollere vultus.*
> *Sic, modo quae fuerat rudis et sine imagine, tellus*
> *induit ignotas hominum conversa figuras.*
>
> Mentre gli altri animali stanno curvi e guardano il suolo, all'uomo egli *(Prometeo)* dette un viso rivolto verso l'alto, e ordinò che vedesse il cielo e che fissasse, eretto, il firmamento. Così, quella terra che fino a poco prima era grezza e informe, subì una trasformazione e assunse figure mai viste di uomini.
>
> (Ovidio, *met*. I, 84-88, trad. P. Bernardini Marzolla)

La vista, pertanto, anche nella rappresentazione mitologica classica, sembra configurarsi quale tratto pertinente della nascita della vita, imprescindibile fulcro di relazione con la realtà e simbolica espressione del sorgere della prima conoscenza nel Mondo appena foggiato.

---

[123] Il nome elfico significa *Spadaccino del Cielo*, e si tratta della costellazione di Orione.

[124] La stella Sirio.

[125] Così gli Elfi chiamarono Varda: *Elentári*, che nella loro lingua significa *Regina delle Stelle*.

[126] *It is told that even as Varda ended her labours, and they were long, when first Menelmacar strode up the sky and the blue fire of Helluin flickered in the mists above the borders of the world, in that hour the Children of the Earth awoke, the Firstborn of Ilúvatar. By the starlit mere of Cuiviénen, Water of Awakening, they rose from the sleep of Ilúvatar; and while they dwelt yet silent by Cuiviénen their eyes beheld first of all things the stars of heaven. Therefore they have ever loved the starlight, and have revered Varda Elentári above all the Valar.* (*The Silmarillion*, p. 45)

III.4 *Conclusioni*

Nelle opere oggetto di indagine, benché su livelli letterari e concettuali diversi, la visione si rivela tema narrativo e strutturale capace di inserirsi nella composizione in virtù del suo statuto di canale conoscitivo; essa, in base alla natura dell'oggetto dell'osservazione, si presta a veicolare due spinte antonimiche: quella della contaminazione e quella della salvezza.

Quando la visione viene posta in relazione alla tematica del potere nella rappresentazione mitica che Seneca ne offre, il canale ch'essa costituisce assume una valenza prettamente negativa per colui che vi si accosta, fino a sfociare in una forma iperbolica (e meta-letteraria) di spettacolarizzazione del potere medesimo. Il pieno compimento del *nefas*, spesso finalizzato alla vendetta, dipende dall'ultima e indispensabile fase della visione, con cui si attinge vittoria, soddisfazione e riconoscimento, come accade già in Virgilio, il quale raffigura la visione come momento di agnizione o di riconoscimento sociale di vittoria in guerra e specularmente di sconfitta.

La funzione dell'occhio come veicolo di contagio pare confermata dalla reazione di Edipo al disvelamento della sua colpa: l'accecamento. La cecità di Edipo è la soluzione ch'egli abbraccia per ostruire la via della corruzione una volta compresa l'impossibilità di adoperarla come canale di conoscenza positiva. Non a caso modello di sapienza profetica e rivelatrice dello *Oedipus* è Tiresia, la cui *caecitas* riveste un ruolo oppositivo rispetto a quella del protagonista, assurgendo a simbolo di una "capacità veggente" scevra di corruzione.

Col termine "visione" si è fatto anche riferimento alle apparizioni degli dèi e delle *umbrae*, foriere di messaggi divinatori e di conforto: esse per lo più scelgono il sogno per manifestarsi ed entrare così in relazione ordinata con i viventi, in modo da tenere distinte le due dimensioni in contatto nell'esperienza onirica: quella della morte o della divinità e quella della vita mortale.

In Tolkien la visione, pur nelle sue molteplici sfaccettature, è eletta ad essenza stessa della contaminazione del male, che per l'autore coincide con la componente letteraria dell'ombra.[127]

Il Nemico è un Occhio avvolto nelle fiamme, e gli Anelli con cui irretisce gli Uomini sono porte spalancate sul mondo dell'Invisibile e della tenebra. Tuttavia, anche ne *Il Signore degli Anelli* vedere equivale a conoscere: ne sono esempi neutri lo Specchio di Galadriel e il Palantír, i quali, però, si piegano e deturpano per l'azione sovversiva dell'Oscuro Signore.

La parabola che i due autori latini oggetto d'esame descrivono - e in cui Tolkien può essere inserito per comune presenza di tematiche mitologiche affini - è quella di una rilettura del modulo formale e narrativo della visione: neutro in Virgilio, essa manifesta valenze purificatrici o meno a seconda dell'oggetto osservato; in Seneca diviene fortemente negativa, atto ultimo dell'empietà tragica, eppure nodo drammaturgico della sua poetica; Tolkien, infine, scinde nelle due sue opere maggiori (*Il Silmarillion e Il Signore degli Anelli*) la fisionomia che la visione possiede, e ne dispiega ogni possibile effetto: dalla contemplazione del creato, alla foggia assoluta del male affaccendato in una cerca senza posa.

Visibile e Invisibile convivono in Tolkien, si incontrano nel tentativo reciproco, ma vano, di assimilarsi, e forniscono un ritratto multiforme delle loro raffigurazioni letterarie e mitologiche.

---

[127] Dopo aver sviscerato il concetto del "male" che Tolkien esprime nelle sue opere, SHIPPEY T., *op. cit.*, 2005, p. 214 conclude precisando la veste formale e letteraria che quel concetto acquisisce nei romanzi dell'autore: "La parola che per Tolkien esprimeva questa immagine ben distinta del male era 'ombra'."

Cap. IV

Il Potere e i legami di sangue

Una relazione inadeguata, alterata o sovversiva fra essere umano e potere attira sul popolo e sul potente stesso una forma di contaminazione che si esprime sovente attraverso variegate manifestazioni di corruzione (peste, malattia, insania) tutte diversamente convergenti nella morte o nelle sue sfaccettature mitiche.

All'interno di questo schema compositivo si inserisce una componente di peso rilevante: quella dei legami parentali. Infatti causa, strumento o conseguenza di empietà e di contagio esiziale è spesso la violazione di quei vincoli di sangue che dovrebbero essere instaurati nel rispetto della *pietas* tra i congiunti. Quando, però, la parentela viene profanata per mezzo di azioni cruente o disordinate (come l'assassinio o l'incesto) il sangue del congiunto macchia di indelebile *nefas* il mortale che lo ha versato.[1]

Nel cerchio di perversione e follia che il regno costituisce, il rapporto di sangue si configura assai di frequente come fulcro di rovina e tragedia, occupando una delle fasi della vendetta o dell'empietà che si sta per svolgere.

IV.1 *Le tragedie di Seneca e la violazione dei legami di sangue*

IV.1.1 *L'incesto e il* regnum

La più esauriente e insistita rappresentazione di sovversione sul piano dei legami parentali è operata da Seneca, il quale attinge ad un repertorio tragico di grande tradizione mitologica che fa del rapporto di sangue uno dei nodi essenziali della rielaborazione drammaturgica nonché obiettivo precipuo dell'infrazione che il *furor* si appresta ad eseguire.

La trama mitica che offre la vicenda di Edipo, in tutte le sue composizioni formali, si basa sull'empia violazione del vincolo più intimo, quello vigente tra genitori e figli.

Il personaggio di Giocasta, alla sua entrata in scena nello *Oedipus*, specifica sin da subito il duplice ruolo identitario di Edipo, da lei definito *coniunx* e *rex* (*Oed*. 81, 82).[2] La contaminazione di cui Edipo è oggetto e autore lo colpisce anche in quanto *coniunx* della madre: è questa spia linguistica che introduce la questione dei vincoli di sangue, che occupa una posizione centrale nel racconto mitico e nella rielaborazione senecana indicando implicitamente l'origine della condizione di φαρμακός nella trasgressione del codice comportamentale di rispetto della *pietas* filiale.

Edipo si inserisce su molteplici livelli nel più orribile mescolamento caotico dell'ordine naturale: egli, infatti, come figlio uccide il padre, come figlio compie l'incesto con la madre, e come padre genera i suoi fratelli, in una fusione di ruoli parentali che porta all'irrisolvibile contaminazione di una stirpe intera e del suo destino.

Il personaggio di Edipo, però, non recita solo la parte di padre e di figlio, ma anche quella di sovrano: è proprio il potere ch'egli ha conquistato a esporlo ai pericoli dell'incesto e

---

[1] Le azioni di profanazione di un *ordo* o di sua alterazione, sopra indicate, rientrano in quelle categorie comportamentali di cui parla GUASTELLA G., *La rete del sangue: simbologia delle relazioni e modelli dell'identità nella cultura romana*, "MD" 15, 1985, p. 61, il cui caotico movimento, generato dall'assenza di una distinzione ordinata, determina situazioni pericolose e negative: "E' da questo turbamento delle condizioni 'normali' e sane di oggetti, persone, situazioni etc. che nascono quegli stadi considerati rischiosi come il disordine, la malattia o la contaminazione (...)"

[2] Nell'*Oedipus*, come avverte BORGO A., *op. cit*., 1996, pp. 43 e sgg., i termini del lessico parentale e le nozioni cui essi rimandano vengono adoperati, spesso con ironia tragica, per evidenziare la dissoluzione di quei legami di cui sono i significanti.

alle sue conseguenze, fra le quali spicca la guerra fratricida, tema precipuo delle *Phoenissae*. Il passaggio di ruolo da oggetto della contaminazione a soggetto del contagio si verifica principalmente in relazione allo statuto di *rex* che caratterizza Edipo: in quanto *filius*, ma anche *coniunx* della madre e assassino del padre, Edipo viene imbrattato di un *crimen* che lo contamina irrimediabilmente e che lo attraversa come un filo conduttore per colpire un intero popolo e la sua sede.

L'apparizione dell'ombra di Laio, padre ucciso che si rivela Furia parentale assetata di vendetta, costituisce una novità drammaturgica di grande impatto soprattutto sul versante del ruolo che il padre defunto svolge nel dramma: Laio unisce Dite e violazione del sangue, manifestando il furore della *ultio* reclamata con tutto l'orrido sembiante degli Inferi dai quali affiora.

Il titolo con cui la *umbra* denomina il figlio è quello di *rex cruentus* (*Oed*. 634) che, anche tramite l'*amor maternus* in cui Laio riconosce il *maximum scelus* (*Oed*. 629), si è impossessato di *sceptra* che non gli spettano (cfr. *occupare*, *Oed*. 635) e che ha conquistato come *pretia* di una *saeva nex* (*Oed*. 634).

La sezione successiva (*Oed*. 636-640), infatti, argomenta e specifica i dettagli del delitto di cui Edipo si è macchiato, focalizzandosi sull'incesto e sulla dimensione parentale invertita e perturbata, nella cui trattazione si aggiunge il tema della *feritas* (*Oed*. 639-640): Edipo ha generato figli come neppure le belve feroci li genererebbero. Così dicendo, Laio esclude dalla sfera umana e razionale suo figlio e lo scaglia in un nuovo "altrove", quello del selvaggio e del ferino, dove non vige né il rispetto del *pudor* né il modello della *pietas*.

L'ombra di Laio, pertanto, si riferisce al re di Tebe sottolineando in lui la figura di un potere empio e illegittimo (cfr. *cruenta sceptra qui dextra geris*, *Oed*. 642), ma, pur non denominando mai Edipo con termini quali *filius* o *natus*, che lo collocherebbero su un livello di ordine istituzionale e affettivo che questo personaggio disconosce, il vecchio sovrano presenta se stesso assegnandosi e riconoscendosi il ruolo di *pater inultus* (*Oed*. 643). Laio può e deve fare appello allo statuto parentale e istituzionale del *pater* poiché non ne ha profanato il modello culturale, non si è macchiato della violazione della sua funzione di *genitor*, ma anzi è stato leso nel rivestimento di quel ruolo. La proposizione di vendetta, dunque, si giustifica e motiva proprio nell'indicazione del legame *pater-filius* spezzato e dissacrato dagli *scelera* di Edipo.

La manifestazione della corruzione di cui il personaggio è untore consiste nel prorompere dell'Ade sulla città Tebana, prostrata dalla peste e dalla morte.

> *Rupere Erebi claustra profundi*
> *turba sororum face Tartarea*
> *Phlegetonque sua motam ripa*
> *miscuit undis Styga Sidoniis.*
>
> Le sorelle che brandiscono le fiaccole infernali hanno spezzato le porte dell'Erebo profondo, il Flegetonte, staccandosi dalla sua riva, mescola la sua acqua alle acque tebane.
>
> (*Oed*., 160-163)

Tale mescolamento del *regnum* infero con quello dei viventi è dovuto alla rottura degli *Erebi claustra profundi* (*Oed*. 160) che ancora il coro non sa bene spiegare, ma che sono la conseguenza della violazione dei legami naturali e dei vincoli etici. L'assenza di distinzione che il mescolamento incestuoso di Edipo ha prodotto si riversa sulla sorte della città come sradicamento della *distinctio* tra piano umano e dimensione infera. Questo è il segnale di una grave infrazione in atto, di cui Tebe, e in particolare il suo re, deve trovare il responsabile per salvarsi.

'mitia Cadmeis remeabunt sidera Thebis,
si profugus Dircen Ismenida liquerit hospes
regis caede nocens, Phoebo iam notus et infans.
nec tibi longa manent sceleratae gaudia caedis:
tecum bella geres, natis quoque bella relinques,
turpis maternos iterum revolutus in ortus.'

'Le stelle torneranno miti per Tebe se lascerà la fonte di Dirce l'ospite omicida, fin da bambino già noto ad Apollo. Non per molto ti resta da godere il profitto della strage scellerata; farai guerra a te stesso, e guerra lascerai anche ai tuoi figli, tu che sei vergognosamente ritornato nel grembo materno.'

(*Oed*., 233-238)

La *facies* formale della profezia di Febo pone l'accento sul movimento circolare (cfr. ***re**meare*, *Oed*. 233; ***re**linquere*, *Oed*. 237; *iterum* ***re**volvere*, *Oed*. 238) che richiama il cortocircuito dell'incesto e l'empio ritorno del figlio nel grembo della madre.[3]

Il tema del ritorno qui evocato si sfaccetta in una molteplicità di livelli di senso: il ritorno dei *sidera mitia* (*Oed*. 233) e del *dies lucidus* sulla città, che si traduce nel riassetto dell'*ordo rerum* e dell'*ordo regni*, si fa soluzione alternativa e riparatrice al turpe ritorno del *natus* nel seno materno, che costituisce in primo luogo violazione di un tabù e della *pietas* filiale, ma anche trasgressione del corso naturale del tempo e della vita.

Per tentare di dare un senso più limpido alle parole di Apollo, viene chiamato l'indovino Tiresia, che allestisce un *sacrum* rivelatore di cui la figlia Manto fornisce la descrizione.

***MA.** Non una facies mobilis flammae fuit:*
imbrifera qualis implicat varios sibi
Iris colores, parte quae magna poli
curvata picto nuntiat nimbos sinu
(quis desit illi quive sit dubites color),
caerulea fulvis mixta oberravit notis,
sanguinea rursus; ultima in tenebras abit.

MA. Non uno fu l'aspetto della mutevole fiamma: quale su di sé intreccia vari colori Iride foriera di pioggia, che in quella grande parte del cielo ricurva annuncia tempeste col suo solco dipinto (quale colore manchi e quale vi sia non si sa), cerulea ha vagato mescolata a fulve chiazze, e di nuovo è color del sangue; infine muta in tenebre.

(*Oed*., 314-320)

Iride intreccia e scompiglia i *varii colores* che reca in sé (*sibi*, *Oed*. 315) determinando una *mixtio* paragonabile a quella della fiamma il cui crepitio è variegato dall'alternanza di sfumature cromatiche che, passando per il rosso sanguigno (*sanguinea rursus*, *Oed*. 320), confluiscono e si tramutano in oscurità.[4]

Preme qui sottolineare l'importante valenza dell'accostamento di *sanguineus* a *rursus*. L'aggettivo che denota un legame col sangue è affiancato ad un avverbio etimologicamente

---

[3] Così Seneca descrive l'azione di cui Edipo si è macchiato: *iterum revolutus matris in ortu* (*Oed*. 238). L'incesto, come il verso indica, esprime il movimento del figlio che torna nel ventre della madre, che rinnova la sua nascita: "Non ci sono dubbi: il modo in cui Seneca rappresenta un rapporto incestuoso madre/figlio è precisamente un «ritorno nel ventre della madre», una ripetizione della nascita." (cfr. BETTINI M., *cit*., p. 151)

[4] Il contributo di BETTINI M, *cit*., 1984, pp. 145 e sgg. analizza significati, funzioni e valenze segniche del testo divinatorio (vv. 366 e sgg.), soffermandosi in particolare sulla descrizione del *sacrum* operata da Manto (vv. 291 e sgg.) e sul sacrificio della *bos plena*, e si concentra così sull'incesto e sulla gravidanza come significati dei quali il *sacrum* e la sua interpretazione poetica fungono da significanti. Anche altrove (cfr. *Ibidem*, p. 140) lo studioso evidenzia il rapporto tra Iride e l'incesto edipico individuando nel mescolamento un carattere comune: "Seneca dunque mette in evidenza un tratto molto specifico dell'arcobaleno, quello che, del resto, meglio caratterizza questo fenomeno anche in generale: la perdita delle opposizioni fra i colori, la vittoria del *continuum* sul *discretum*, si potrebbe dire."

connesso a *re-versus* e che indica il ritorno ad uno stato o la sua reiterazione, (va infatti tradotto con "indietro", ma qui si tratta di "indietro nel tempo" e dunque "di nuovo"). Questo sintagma atto ad esprimere il movimento di ritorno di Edipo nel grembo materno e di ritorsione contro quel sangue (paterno) che lo ha generato è simbolicamente legato alla danza delle fiamme e segue il riferimento al mescolamento e all'*error* (cfr. *mixtus* e *oberrare*, *Oed*. 319), altre due fasi percorse da Edipo.

Ciò che segna la differenza e che pertinentizza tale personaggio mitico in quanto re e contaminatore è lo sdoppiamento di una identità dapprincipio univoca o intesa come tale. In realtà, però, la raffigurazione delle due lingue di fuoco che si separano da un'unica fiamma (cfr. *Oed*. 321-323) sembrerebbe rappresentare la futura discordia tra i figli di Edipo e dunque simboleggiare la guerra tra due diversi rami della sua discendenza, ma nella dimensione culturale romana il figlio non viene pensato né percepito come un individuo del tutto separato e distinto dal padre, per cui il tema del doppio come frutto della scissione di un'unità indivisibile serve per convogliare un ritratto identitario tanto di Edipo quanto della sua prole, sulla quale si riverserà la condanna della lacerazione e del *secum bella gerere* (cfr. *Oed*. 237).[5]

All'assalto della comunità dei viventi e a quello delle Furie, entrambi guidati da Laio, seguirà il "rovesciamento" della *incesta domus* (cfr. *Oed*. 645), delegato al verbo *vertere* che controbilancia su un divergente livello di significazione l'atto perturbativo di cui Edipo si è macchiato: anche la sua *culpa* è un *vertere*, nel senso di uno sconvolgimento dei piani parentali e di un rovesciamento caotico di ruoli. Ne rimane immune il solo personaggio di Creonte: la sua *fides sacrata cognati laris* (cfr. *Oed*. 672) lo rende *certum* e lo mantiene *in eius statu* (cfr. *Oed*. 673). Senza la *fides* sancita dal legame di sangue non può esserci sicurezza e stabilità, che va intesa anche come stabilità identitaria. È il rapporto biunivoco di *fides* a mantenere saldo Creonte e a renderlo immune dal *terror* che la fortuna cagiona, alla cui mercé si trova Edipo.

Quest'ultimo appare nel prologo delle *Phoenissae* accompagnato dalla figlia Antigone, frutto dell'incesto eppure unica figura pia appartenente alla famiglia.[6]

> ***OE.*** *Caeci parentis regimen et fessi unicum*
> *patris levamen, nata, quam tanti est mihi*
> *genuisse vel sic, desere infaustum patrem.*
> *in recta quid deflectis errantem gradum?*
> *permitte labi; melius inveniam viam,*
> *quam quaero, solus, quae me ab hac vita extrahat*
> *et hoc nefandi capitis aspectu levet*
> *caelum atque terras.*
>
> **ED.** Unica guida del genitore cieco e stanco, sollievo del padre, figlia, che a tal prezzo ho generato e in tal modo, abbandona l'infausto padre. Perché in direzione retta fai deviare il mio passo errante? Lascia ch'io brancoli; da solo meglio troverò la via che cerco, che mi strappi da questa vita e alleggerisca il cielo e la terra dalla vista di quest'uomo esecrabile.

---

[5] Per lo stesso motivo, non solo la scissione dell'unità, ma anche la contaminazione è un tratto in comune fra Edipo e i suoi figli, che li lega in modo indissolubile: "Uno dei motivi per cui l'incesto si configura come colpa dichiaratamente sociale, comunitaria, e non solo personale, è costituito proprio da questo: che esso fa automaticamente violenza a tutta la stirpe, anche ai discendenti, anche agli antenati. Tutti, inevitabilmente, ricevono dall'incesto un attentato alla loro identità personale: nessuno è più in grado di collocarsi in maniera univoca nell'ambito del gruppo o della lignée. L'incesto scombina le "posizioni relative" di ciascuno." (cfr. BETTINI M., *cit*., 1984, p. 148)

[6] Antigone è espressione isolata di *pietas* filiale all'interno di una famiglia sovvertita. Il suo statuto anomalo, a parere di BORGO A., *op. cit.*, 1993, p. 80, è segnalato dall'uso del termine *virgo* per indicare la fanciulla: "*Virgo*, infatti, qualifica generalmente in Seneca una condizione iniziale di innocenza che, se in origine si mantiene incontaminata rispetto agli *scelera* familiari, è destinata tuttavia a perdersi con il matrimonio, come nel caso di Medea, o comunque nell'impatto con la realtà, anche e soprattutto quella familiare, come in quelli di Antigone e di Elettra, fino alla completa distruzione, fisica o psicologica."

(*Phoen*., 1-8)

La tragedia, che avrebbe dovuto incentrarsi sulla lotta fratricida tra Eteocle e Polinice, si apre con la voce lamentosa di Edipo che avanza in scena come empio principio generatore della guerra e iniziatore del *nefas* che presto si consumerà. Questi si rivolge all'unico *regimen* (*Phoen*. 1) che gli è rimasto, il solo *levamen* (*Phoen*. 2) della sua sventurata vecchiaia: Antigone. È rivolgendosi a lei che Edipo sottolinea le caratteristiche che lo connotano come *caecus parens* (*Phoen*. 1, in *incipit*) e *infaustus pater* (*Phoen*. 3, in *explicit*).[7] Il prologo, quindi, focalizza la sua attenzione su una paternità inferma e maledetta, che si pone come motivo centrale del dramma, specie per le modalità con cui essa si è compiuta.

Agli occhi di Edipo, Antigone si configura come unica componente positiva della sua stirpe infausta. Nei confronti del *genitor*, dunque, la fanciulla mostra tutta la sua tenace devozione, decisa a persistere nel ruolo di *nata* e *comes* (cfr. *Phoen*. 52) del cieco padre errabondo.[8]

> *Vis nulla, genitor, a tuo nostram manum*
> *corpore resolvet, nemo me comitem tibi*
> *eripiet umquam. Labdaci claram domum,*
> *opulenta ferro regna germani petant –*
> *pars summa magno patris e regno mea est,*
> *pater ipse. Non hunc auferet frater mihi*
> *Thebana rapto sceptra qui regno tenet,*
> *non hunc catervas alter Argolicas agens;*
> *non si revulso Iuppiter mundo tonet*
> *mediumque nostros fulmen in nexus cadat,*
> *manum hanc remittam.*
>
> Nessuna forza, padre, scioglierà la stretta della mia mano dal tuo corpo, nessuno mai mi strapperà da te quale compagna. L'illustre casa di Labdaco, il sontuoso regno, lo ricerchino col ferro i miei fratelli. La parte più importante del grande regno di mio padre è mia: mio padre in persona. Non me lo porterà via il fratello che tiene lo scettro tebano dopo aver preso con la forza il potere, né l'altro che guida le truppe argoliche. Se anche Giove, divelto il mondo, tuonasse e un fulmine cadesse in mezzo alla nostra stretta, non ritirerei la mano.

(*Phoen.*, 51-61)

Antigone desidera relazionarsi ad Edipo marcando di lui i tratti del *pater* e di se stessa quelli di un intenso e lodevole affetto filiale, ponendo in secondo piano la dimensione del potere che sembra non riguardarla.

Antigone si pone con *pietas* all'interno della linea parentale di Edipo, divenendo unico anello mite e forte della stirpe maledetta, i cui rappresentanti maschili invece risultano segnati irrimediabilmente dall'*error* e dell'infrazione dei legami di rispetto e devozione nei confronti dei propri congiunti, sino al compimento di mescolamenti raccapriccianti e cruenti, sia sul

---

[7] L'adozione del lessico parentale è ancora più frequente nelle *Phoenissae* rispetto allo *Oedipus*; qui, infatti, al tema dell'incesto si aggiunge quello del *nefas* che la guerra fratricida rappresenta (cfr. BORGO A., *op. cit.*, 1993, pp. 44 e sgg.). A sostegno della sua asserzione, anche altrove BORGO evidenzia la pregnanza significativa e il valore dei lessemi indicanti ruoli parentali, sin dall'*incipit* della tragedia in esame: "Lo stesso esordio del dramma - *Caeci parentis regimen* (v. 1) -, se apparentemente esprime il solo elogio di Antigone, rimasta unico conforto e guida del padre e, come vedremo, ultima rappresentante di un'improbabile *pietas* della casa di Edipo, di fatto contiene, in due parole, anche tutto l'antefatto ed il senso del dramma che si concentrano nell'essere Edipo *parens* di Antigone - il *nefas* - e *caecus*, conseguentemente a quel *nefas*." (*Ibidem*, p. 277)

[8] Il termine *comes* designa etimologicamente colui o colei che accompagna qualcuno lungo un cammino, e spesso il "soggetto accompagnato" si colloca su un livello di superiorità sociale o relazionale rispetto al *comes*. Antigone, utilizzando questo termine per segnalare il suo ruolo nei confronti del padre ramingo, assume una posizione subordinata adeguata alla *pietas* filiale, che delinea generalmente un rapporto tra diseguali. Dunque, in quanto *nata*, Antigone rispetta e rinsalda i ruoli pertinenti di tipo familiare anche attraverso le scelte lessicali che Seneca opera per lei. Sul valore semantico di *comes* cfr. ERNOUT A., MEILLET A., *cit*., s. v.

versante dell'incesto che su quello della guerra, cioè su due differenti espressioni di sovversione che mettono in gioco un cortocircuito del sangue: nell'incesto il *sanguis* dal quale dipende la corretta trasmissione di una stirpe compie un percorso di rifrazione e di regresso che infrange e contamina la possibilità di propagare in maniera ordinata e distinta la propria linea di discendenza;[9] nella guerra fratricida il *cruor* del proprio congiunto macchia o rischia di imbrattare la mano del fratello.

Due soggetti legati per nascita dalla condivisione della stessa ascendenza e dello stesso *sanguis* ereditato si trovano l'uno di fronte all'altro, pronti a darsi reciprocamente la morte e a vincolarsi vicendevolmente alla dimensione esiziale, spezzando con empietà qualsiasi legame parentale e naturale fra loro esistente. Eteocle e Polinice, infatti, reclamano il regno sollevando se stessi da qualsiasi dovere di pietà, sia essa filiale o fraterna.

Si vengono a delineare così due modelli di comportamento opposti, decifrabili a seconda del rapporto di vicinanza o distanza dal *genitor* e dal *regnum*: Antigone si pone nell'orbita del primo per il rispetto che a lui la lega, pur rimanendo estranea all'eredità della sua contaminazione; i suoi fratelli in quella del secondo, ma non possono sfuggire al fardello della paternità che li riguarda e che macchia loro stessi e il potere che agognano. Infatti la lucida Antigone intravede proprio in Edipo la *pars summa magno patris e regno* (*Phoen*. 55), e così identifica in lui, nel vecchio *rex*, il fulcro del potere per il quale i suoi *germani* si fanno guerra. La *pars summa regni* (che è Edipo, con tutta la contaminazione che il personaggio comporta) non può essere bandita dal resto del potere ereditario, mentre sembra possibile il contrario, e cioè che la paternità sia slegata dal potere che ha conosciuto malauguratamente.

La devozione filiale di Antigone fa di lei una *comes* che, per quanto spontaneamente subordinata alla volontà paterna, si mostra disponibile più che a seguire il padre, a precederlo nella ricerca spasmodica della morte, suo ultimo *votum*:[10]

> *extingui cupis*
> *votumque, genitor, maximum mors est tibi?*
> *si moreris, antecedo, si vivis, sequor.*
>
> Vuoi cessare di vivere e il tuo più grande desiderio è la morte? Se muori, ti precedo, se vivi, ti seguo.
>
> (*Phoen.*, 74-76)

La fermezza della fanciulla sovrasta e turba persino Edipo, al cui destino Antigone si dichiara vincolata. Se è la morte l'ultimo voto intrecciato agli dèi che Edipo desidera

---

[9] Appare appropriata, per la definizione di un simile contesto, la definizione dell'incesto in termini di mescolamento, per la quale cfr. GUASTELLA G., *cit*., p. 57: "*Miscere* e i suoi composti (...) sono verbi che indicano l'azione di unire due o più elementi in modo da originare una nuova entità, dai tratti talvolta ambigui, all'interno della quale i discrimina fra gli elementi di partenza si sfumano fino a perdersi. L'*admixtum*, così, si oppone a ciò che è *simplex*, *sincerum*, *integrum* etc. come un'entità composita (dei cui componenti originari non è più possibile individuare i contorni): si oppone a ciò che, rimanendo intatto, si mantiene identico a se stesso." La modalità di contaminazione che il mescolamento esegue, dunque, è un'alterazione dell'integrità, e dunque dell'identità, dell'elemento contaminato: "Il contagio infatti, per sua stessa definizione, comprende la condizione e l'identità dell'elemento sul quale agisce, alterandone l'*integritas*: più specificamente, esso si esercita come l'azione dannosa di un elemento guasto pericolosamente accostato ad un elemento sano." (*Ibidem*, p. 60)

[10] Una simile aspirazione ad accettare di buon grado, anzi a precedere i *fata*, anche quando sembrerebbero crudeli agli occhi dei mortali, è espressa con fervore nel *de providentia* dove viene indicata come condotta precipua del *vir fortis*, in grado non solo di sopportare qualsiasi sorte gli si presenti, ma capace anche di scegliere per sé un cammino più periglioso e di precedere la *Fortuna* negli ardui percorsi che progetta per lui. In particolare cfr. *de prov*. 5, 5-9.
La vergine Antigone viene dunque presentata coi tratti del *vir fortis*, cioè capace di quella stoica resistenza propria non solo di chi è saldo e risoluto, ma soprattutto di un *vir* degno di questo nome. La sua *virtus* è tipicamente maschile e questa scelta appare adeguata alla tessitura della tragedia che, in linea con la struttura dello *Oedipus*, si costituisce come una tragedia della sovversione dei ruoli, della doppiezza e dello scambio delle identità.

sciogliere, se è questo l'ultimo oggetto del desiderio di un padre cieco e spossato, allora sarà anche l'ultimo tragitto di Antigone.[11] Tuttavia, la decisione di seguire il padre ovunque egli voglia inoltrarsi non impedisce alla giovane di rivolgergli un ultimo accorato consiglio:

> *Sed flecte mentem, pectus antiquum advoca*
> *victasque magno robore aerumnas doma;*
> *resiste: tantis in malis vinci mori est.*
>
> Ma piega il tuo animo, richiama il tuo antico cuore, e doma con grande vigore le angosce vinte; opponi resistenza: in mali tanto grandi morire è essere vinti.
>
> (*Phoen.*, 77-79)

Le esortazioni al padre si muovono all'interno del codice comportamentale della moderazione e della saldezza. Antigone invita Edipo a piegare le intenzioni e le disposizioni delle proprie facoltà razionali (*flecte mentem*, *Phoen*. 77), ad invocare l'antico *pectus* (*Phoen*. 77), a vincere gli affanni e a domarli con forza e vigore (*magno robore*, *Phoen*. 78).

La giovane esorta suo padre a mantenersi saldo e ad opporre il suo petto alla sciagura che lo minaccia (*resiste*, *Phoen*. 79). L'apostrofe della fanciulla si chiude con una sentenza breve ma pregnante: la morte è una resa definitiva dinanzi al feroce nemico che i mali rappresentano, e che accoglierebbero quella scelta come una vittoria. Non si deve cedere, ma resistere all'assalto delle avversità con lucido coraggio. Antigone si offre pertanto da esempio ad Edipo, nelle sue parole non vi è titubanza né indugio. La sua forza e saggezza invertono i ruoli tra i due personaggi e il padre trova nella figlia il modello da imitare.

> *si fida es comes,*
> *ensem parenti trade, sed notum nece*
> *ensem paterna. tradis? an gnati tenent*
> *cum regno et illum? Faciet, ubicumque est, opus.*
> *ibi sit; relinquo. natus hunc habeat meus,*
> *sed uterque.*
>
> Se sei una compagna fedele, consegna a tuo padre la spada, ma la spada conosciuta per l'uccisione paterna. La consegni? O forse i miei figli insieme al regno tengono anche quella? Compirà l'opera, dovunque si trovi. Se ne stia lì; la lascio. L'abbia pure mio figlio, anzi l'uno e l'altro dei due.
>
> (*Phoen.*, 105-110)

La *fides* della figlia in qualità di accompagnatrice (*comes*, *Phoen*. 105) nel sentiero dei *fata* che Edipo percorre viene misurata da suo padre nella disponibilità a favorirne il giusto e doveroso trapasso. La spada, altrove simbolo di autorità regale, è qui emblema di una famiglia segnata dal sangue, strumento di ricongiungimento alla morte nel segno della quale la stirpe di Edipo opera e accresce i suoi *scelera*. Come Edipo, accecandosi, sceglie il *vulnus* rappresentativo dell'origine dei suoi mali e delle sue colpe, anche Giocasta, nello *Oedipus,* colpisce, con la spada che uccise Laio, la sede della sua contaminazione e della trasmissione di quella stirpe infetta e sovvertita cui ha contribuito, quel luogo del mescolamento del *vir* e dei *nati*.

> *rapiatur ensis; hoc iacet ferro meus*
> *coniunx – quid illum nomine haud vero vocas?*
> *socer est. utrumne pectori infigam meo*
> *telum an patenti conditum iugulo imprimam?*

---

[11] Edipo invita ripetutamente la figlia a non impedirgli la morte, nonché a scostarsi da lui per evitarne il contagio. Antigone, infatti, malgrado fino a quel momento sia sorprendentemente risparmiata dalla colpa, rischia di continuo di essere macchiata anche lei dal solo contatto col padre. Al riguardo cfr. BORGO A., *op. cit.*, 1993, p. 80. Inoltre, sulla paura di Edipo di contaminare la *virgo* con il suo *pestifer amor* cfr. BORGO A., *cit*., 1988, p. 278.

eligere nescis vulnus: hunc, dextra, hunc pete
uterum capacem, qui virum et gnatos tulit.

Gli sia sottratta la spada; a causa di questo ferro mio marito giace morto – perché non lo chiami col suo vero nome? È mio suocero. Pianterò l'arma nel mio petto o l'affonderò premendola contro la gola nuda? Non sai scegliere la ferita? Questo assali, mia destra, questo utero capiente, che portò in sé il marito e i figli.

(*Oed*., 1034-1041)

La spada custodisce in sé ogni elemento della tragedia di questa famiglia, ogni tassello dei suoi *scelera* e dei vincoli di sangue invertiti. E, nella mente di Edipo, diventa lo strumento della vendetta dell'ombra di Laio.

Se Antigone fosse una *fida comes*, allora porgerebbe lo *ensis* della contaminazione al padre, ma quell'arma non viene consegnata a chi la richiede, e Edipo allora intuisce la verità: la contaminazione simboleggiata dalla spada grondante il sangue di Laio è strettamente legata al *regnum* (cfr. *Phoen*. 107-108), e i suoi *gnati* si sono impossessati di entrambe le cose: il potere e la contaminazione che lo origina e da esso deriva.

Laio per primo, per bocca di Edipo, lamenta lo scettro che gli è stato sottratto (cfr. *Phoen*. 41), e suo figlio riconosce di aver compiuto un misfatto che rischia di essere reiterato in modo ancora peggiore dalla sua discendenza maschile: infatti è uno dei *frater* a tenere gli *sceptra* dopo aver rubato (cfr. *rapere*, *Phoen*. 57) il *regnum*. Il simbolo del potere (lo scettro) e il potere medesimo sono attributi essenziali della rappresentazione della progenie virile di Laio, e pertanto anche le modalità attraverso le quali sono stati assunti divengono distintive della loro identità e della natura stessa del potere. A Tebe il trono non si eredita più semplicemente, ma si strappa via dai propri consanguinei con la forza e col sangue.

nullum crimen hoc maius potest
natura ferre. Si quod etiamnum est tamen,
qui facere possent dedimus. abieci necis
pretium paternae sceptrum et hoc iterum manus
armavit alias; optime regni mei
fatum ipse novi: nemo sine sacro feret
illud cruore.

La natura non può sopportare un delitto maggiore di questo. Se tuttavia ve ne è uno ulteriore, gli ho affidato chi possa portarlo a termine. Ho gettato lo scettro, il prezzo dell'assassinio di mio padre, e con esso ho armato altre mani. Io stesso conosco perfettamente il destino del mio regno: nessuno lo otterrà senza versare sangue maledetto.

(*Phoen.*, 272-278)

L'intricata storia di violazione e morte che Edipo ha appassionatamente narrato, rievocandola con i tratti di un inestricabile enigma di maledizione, è il *crimen naturae* (cfr. *Phoen*. 272-273) che il personaggio sa di aver compiuto. Edipo sa bene che la rinuncia al potere e l'abbandono dello scettro a favore dei figli realizzano una vera e propria *traditio* della contaminazione nella misura in cui il potere si fa *pretium* della *nex paterna* (cfr. *Phoen*. 274-275), compenso da pagare in cambio del *regnum*, ma anche castigo e maledizione da portare come fardello inscindibile da esso.

Alla base della tragedia raccontata in *Agamemnon*, diversamente dal modello greco, Seneca pone l'incesto di Tieste con la figlia e l'empia nascita di Egisto.[12]

Il compito che l'ombra di Tieste è inviato ad espletare sulla terra è espresso in modo implicito ai vv. 5 e sgg.:

---

[12] Sulla rappresentazione senecana della figura di Egisto come figlio straordinario che rovescia il modulo positivo di relazione parentale in quanto figlio dell'incesto ed eroe vendicatore imperfetto e incompiuto cfr. MARCHESE R. R., *op. cit.*, pp. 109-174.

En horret animus et pavor membra excutit:
video paternos, immo fraternos lares.

Ecco il mio animo inorridisce e la paura scuote le mie membra: vedo la dimora del padre, anzi del fratello.

(*Ag*., 5-6)

L'odio e il dubbio fanno largo al *pavor* (*Ag*. 5) che scardina le membra dinanzi ad una vista (*video*, *Ag*. 6, in posizione incipitaria) che fa rabbrividire (*horrere*, *Ag*. 5). L'ombra trema davanti alla casa del padre, spazio scenico della catena di delitti scellerati e della *contentio pravissima* di una stirpe delittuosa. È bene notare che il termine che Seneca sceglie per indicare l'oggetto del timore di Tieste è *lares*, (*Ag*. 6), con cui indica nel contempo il terrore dinanzi allo spazio concreto della *domus* dove si prepararono immondi inganni, e quello dinanzi ai numi tutelari del focolare domestico, sconvolto da una *climax* di infiniti *scelera* di cui egli condivide la responsabilità.

Tieste, infatti, si contamina del *nefas* (*Ag*. 31, in posizione enfatica) che consiste nella turpe unione del *pater* alla *gnata*, l'uno in *explicit* al v. 28, l'altra in *incipit* al v. 30, quasi a marcare la necessaria distanza che Tieste infrange attraverso il mescolamento.[13]

Il *pavor* che lo investe dinanzi ai *lares paterni* gli era ancora estraneo quando *non pavidus* raccoglieva i *dicta* delle divinità oracolari.[14]

ergo ut per omnis liberos irem parens
coacta fatis gnata fert utero gravi
me patre dignum. versa natura est retro:
avo parentem, pro nefas, patri virum,
gnatis nepotes miscui – nocti diem.

Dunque, affinché io passassi attraverso tutti i miei figli, costretta dal fato, mia figlia porta nel greve utero prole degna di avermi come padre. La natura è stata rovesciata all'indietro: ho mescolato al nonno il padre - ahimè, che empietà! - al padre il marito, ai figli i nipoti- alla notte il giorno.

(*Ag*., 32-36)

Il mescolamento del sangue richiama la trasgressione religiosa di un codice naturale di cui le divinità sono garanti, e che è fortemente rappresentata dalla provvisoria *mixtio* del

---

[13] Per un'analisi del racconto della nascita di Egisto in Sofocle, Euripide e Igino e sull'incesto di Tieste con la figlia Pelopia, cfr. MARCHESE R. R., *op. cit.*, pp. 137 e sgg.

[14] Igino offre due versioni del mito in questione: nella prima l'oracolo compare come elemento divino volto ad appianare la gravità dell'incesto, nel secondo esso è assente e l'incesto con la figlia è voluto e cercato da un Tieste che auspica un figlio vendicatore "perfettamente" modello del padre, sangue del suo sangue senza dubbio né contaminazione. D'altronde l'incesto diviene meno esecrabile e quasi accettabile se indicato dal superiore volere divino tramite l'espediente oracolare (cfr. MARCHESE R. R., *op. cit.*, pp. 142-143).
"Nella versione senecana invece Tieste sottolinea di non aver passivamente subito l'ordine dell'oracolo: egli utilizza infatti l'espressione *non hausi*, letteralmente "non attinsi", con riferimento alla meccanicità espressa metaforicamente dall'azione del "bere qualcosa". Il padre contaminato ha in effetti stravolto fino in fonda la sua identità: accogliendo come suo il suggerimento dell'oracolo, ha deliberatamente cercato l'unione sessuale con la figlia Pelopia, chiudendo il processo di snaturamento della propria genitorialità con un atto che, dal punto di vista simbolico, si offre come speculare al cannibalismo consumato sui propri figli." (*Ibidem*, p. 162)

giorno alla notte.[15] L'*ordo rerum* e quello dei ruoli parentali non solo è violato ignominiosamente, ma addirittura regresso, quasi invertito per volere di un fato arcigno che costringe la *gnata* all'unione incestuosa (*coacta fatis*, *Ag*. 33).

Il ruolo paradigmatico dell'ombra, inoltre, è sottolineato dall'esortazione rivolta ad Egisto perché questi si volga indietro ad osservare le gesta paterne e non indugi dinanzi al nuovo *scelus* da compiere: *respice ad patrem* (*Ag*. 52).[16] Il modello da emulare, quello paterno, è in primo luogo un punto di riferimento da osservare, l'oggetto di una visione attraverso la quale l'animo venga spronato e apprenda ad assumere la condotta virtuosa del suo predecessore; ma Tieste non è un *exemplum* positivo, bensì l'esempio negativo di una schiatta perduta nei recessi di un potere sovversivo e accecante.

> *Quid, segnis anime, tuta consilia expetis?*
> *quid fluctuaris? clausa iam melior via est.*
> *licuit pudicos coniugis quondam toros*
> *et sceptra casta vidua tutari fide;*
> *periere mores ius decus pietas fides*
> *et qui redire cum perit nescit pudor;*
> *da frena et omnem prona nequitiam incita:*
> *per scelera semper sceleribus tutum est iter.*
>
> Perché, animo fiacco, cerchi disegni sicuri? Perché tentenni? La via migliore è chiusa. Un tempo si poté custodire pudico il talamo e lo scettro vacante con casta fedeltà; sono perduti i buoni costumi, il diritto, il decoro, la pietà, la fedeltà e il pudore che quando si perde non può più ritornare; allenta i freni e incita tutta la depravazione: la via sicura ai delitti è sempre attraverso i delitti.
>
> (*Ag*., 108-115)

La *fides* viene meno nella casa deturpata dalla colpa dell'adulterio, e assieme ad essa fugge ogni altro elemento di virtuosa condotta: si susseguono così in una *climax* asindetica *mores*, *ius*, *decus, pietas* e infine il *pudor*, che una volta perduto svanisce e toglie ogni freno ai delitti, lasciando che chi lo perda si dimentichi della moderazione che ordina e contiene.

IV.1.2 *La maternità sovvertita di Giocasta*

Se nel cieco re di Tebe si fondono il ruolo di padre e monarca, in Giocasta convergono quello di regina e di madre. In particolare la maternità incrinata ed empia della sovrana non va sottovalutata, specie nella sua funzione di apportatrice di contaminazione e rovina.[17] Non a caso, nel lungo catalogo di *exempla* mitici tebani di sovversione ed empietà che Edipo

---

[15] Sulla base dei termini utilizzati per indicare l'azione incestuosa e le sue conseguenze (*maculare*, *miscere*), MARCHESE R. R., *op. cit.*, pp. 162 e sgg. sottolinea come Tieste si collochi quale attore del disfacimento di un ordine riconosciuto confondendone i tratti e mescolando elementi che avrebbero dovuto rimanere distinti. Pertanto Egisto, frutto dell'incesto, è il Caos: non più eroe-vendicatore, ma strumento di quella confusione caotica che entra nel *regnum* per scardinarlo, per ottenerlo, per contaminarlo. Egisto è un personaggio ambiguo, duplice, corroso dal dubbio e segnato sin dalla nascita dal rovesciamento di natura operato dal padre e nonno (cfr. *versa natura est retro*, *Ag*. 34), che "passa attraverso" la propria discendenza per procreare un figlio degno del padre suo: "È proprio in relazione a questa strategia che prende forma il ruolo di Egisto. È il figlio nato dal *maculare* e dal *miscere*: nasce da un incesto che è il punto di arrivo di un'azione di "passaggio" nella propria discendenza che Tieste ha posto sistematicamente in atto." (*Ibidem*, p. 164)

[16] Sul richiamo di Tieste al figlio perché segua il modello di paternità sovvertita che l'*umbra* incarna, cfr. MARCHESE R. R., *op. cit.*, pp. 159 e sgg.

[17] Giocasta, spinta da un amore altrettanto furente, si presenta quale figura complementare rispetto al personaggio di Edipo, espressione di una paternità contaminata e rovesciata: "L'amore verso i figli di Giocasta è il contrario dell'odio che nutre Edipo, eppure i due personaggi, spesso in rapporto positivo/negativo, sono affini, per esempio, nell'ansia di precipitarsi nel luogo che più li rappresenta, il Citerone per Edipo, il campo di battaglia per Giocasta (...)." (PETRONE G., *cit*., 1988-1989, p. 257)

enumera nel prologo, la maternità è il tratto da rovesciare e imbrattare, nella cui infrazione Tebe sembra aver vissuto.

Il principale tra gli episodi enumerati sembra essere quello di Agave e Penteo, atroce mito di uccisione furiosa di un figlio per opera della madre invasata, che viene infatti collocato in posizione centrale e che si configura come anello di congiunzione degli altri quattro miti tra loro e con la storia dei figli di Edipo.

Gli episodi mitologici che Seneca passa in rassegna hanno dei punti di contatto non solo nella loro comune appartenenza alla città di Tebe, ma anche nell'oggetto delle infrazioni delittuose che ruotano sostanzialmente intorno alla violazione e al sovvertimento dei legami parentali.

Quello che Edipo si trova a prefigurare nel suo elenco è il destino di delitti legati ai vincoli di sangue di cui Tebe si fa palcoscenico privilegiato e che troverà il suo apice nella guerra fratricida tra Eteocle e Polinice.

> *felices quibus*
> *Fortuna melior tam bonas matres dedit.*
>
> Fortunati coloro ai quali una Sorte migliore concesse madri tanto buone.
>
> (*Phoen.*, 25-26)

La causa dei tragici epiloghi dei miti citati viene ricondotta al *genus* dei singoli personaggi e in particolare all'ironica osservazione di una maternità sovvertita, preda della follia o della spietata crudeltà. Ma anche all'origine della maternità contaminata ritroviamo la figura onnicomprensiva di Edipo, che si rivela implicitamente promotore persino di quella infrazione parentale.

> *ego hoc solum, frugifera quo surgit Ceres,*
> *premo? has ego auras ore pestifero traho?*
> *ego laticis haustu satior aut ullo fruor*
> *almae parentis munere?*
>
> Io calpesto questo suolo da cui sorge Cerere portatrice di frutti? Io respiro quest'aria con la mia bocca appestatrice? Io mi disseto attingendo l'acqua o godo del dono dell'alma madre?
>
> (*Phoen.*, 219-222)

Non è da sottovalutare l'importanza ideologica della modalità di rappresentazione della terra attraverso la metafora materna, esplicita nella sua designazione di *alma parens* ed implicita nella celebre figura mitologica di Cerere, emblema di madre amorevole e di prosperità. La maternità della Terra viene fatta risaltare perché costitutiva di uno dei cardini dell'ordine naturale che Edipo sradica e sovverte: egli non solo arreca danno alle messi e le isterilisce, ma diventa anche responsabile della rovinosa maternità che la tragedia racconta, quella di Giocasta, madre del marito e dei suoi nipoti.

Le nozze, infatti, sono una delle istituzioni in cui Edipo si inserisce secondo modalità eversive ed empie. Esse suggellano normalmente un'unione sancita da un impegno formale e volta alla corretta trasmissione del sangue e alla continuità della stirpe secondo un movimento di "progresso", attraverso il quale si dia origine ad una *progenies* pronta a prendere il posto di chi l'ha preceduta sul piano temporale e le ha dato la vita. Ma Edipo sposa Giocasta, sua madre, determinando un cortocircuito di sangue che segna una deviazione dal consueto percorso nuziale: la *progenies* è turpemente segnata da un movimento di ritorno e di regresso che impedisce la continuità, ma impone la rottura e il rovesciamento. L'incesto con la madre è un sacrilego ritorno del figlio nell'utero che lo ha accolto e nutrito, e dunque causa un annullamento di qualsiasi prospettiva futurale e un contaminante rivolgimento di natura.

Felix Agave: facinus horrendum manu,
qua fecerat, gestavit et spolium tulit
cruenta nati maenas in partes dati;
fecit scelus, sed misera non ultra suo
sceleri occucurrit.

Fortunata Agave: provocò un orribile misfatto con la mano con cui l'aveva eseguito, e portò le spoglie del figlio fatto a pezzi come una menade cruenta. Compì un delitto, ma, sciagurata, non si imbatté più nel suo delitto.

(*Phoen.*, 363-367)

Con un amaro μακαρισμός Giocasta rievoca il mito di Agave, già citato da Edipo (cfr. *Phoen*. 15-18), in qualità del suo valore di modello analogico di una maternità maledetta e rovinosa, tuttavia rivendica il suo primato in negativo sulla madre di Penteo a causa dell'irrefrenabile parabola delittuosa che da lei si diparte: se Agave ha compiuto un crimine efferato, ma irripetibile, Giocasta si scontra con una catena di *scelera* l'uno peggiore dell'altro e pronto a succedere a quello precedente senza soluzione di continuità.

Ella, infatti, non si limita ad essere una "madre colpevole", ma è anche "madre di colpevoli" (*peperi nocentes*, *Phoen*. 369), colei che ha dato alla luce dei figli nel segno del *nefas* imprimendo su di loro il marchio dell'empietà e della contaminazione.[18]

Se per Agave anche l'atrocità dell'assassinio del figlio ha un termine ultimo e una sua fine con la morte stessa di Penteo, la reiterazione della colpa nel segno dell'eccesso è un inconfondibile marchio della casa di Laio e della stessa Giocasta, che si trova aggrovigliata nella spirale di delitti cui la sua discendenza è condannata.[19] La compiutezza è del tutto impedita a Giocasta e al suo empio marito.

La maternità della regina è messa alla prova dalla guerra che i due figli si muovono e dal bando che ha colpito Polinice. L'esilio di questi angustia l'animo di Giocasta, che si trova scissa nell'amore per entrambi i figli schierati l'uno contro l'altro.

quid optem quidve decernam haut scio.
regnum reposcit: causa repetentis bona est,
mala sic petentis. vota quae faciam parens?
utrimque natum video: nil possum pie
pietate salva facere: quodcumque alteri
optabo nato fiet alterius malo.

Non so che cosa io debba desiderare o decidere. Reclama il regno. Il motivo della rivendicazione è buono, ma cattivo così come lo richiede. Io, da madre, quali preghiere dovrei rivolgere? Da entrambe le parti vedo un figlio. Anche volendo salvaguardare l'affetto materno, non posso fare nulla nel rispetto della pietà. Qualsiasi cosa desidererò per un figlio, accadrà a rovina dell'altro.

(*Phoen.*, 377-382)

Un sofferto sdoppiamento corrode l'animo della regina, che si trova tragicamente nell'impossibilità di operare una scelta pia e rispettosa dei legami di sangue. I due figli in guerra l'uno contro l'altro diventano la lacerazione interna alla loro madre, il cui animo ondeggia indeciso nell'ambiguità e nell'incertezza.

Il pattuito avvicendamento dei due fratelli al potere condanna la madre Giocasta alla lacerazione e all'ansia perpetua, mentre un sentimento incostante di dubbio e oscillazione la

---

[18] Il fratricidio di cui Eteocle e Polinice si macchieranno non è disgiunto dall'eredità che i genitori tramandano loro: esso si qualifica come naturale prolungamento dell'incesto. Cfr. PETRONE G., *cit*., 1988-1989, pp. 257 e sgg.

[19] Sulla coazione a ripetere, tipica della stirpe di Edipo e del mescolamento che il suo *genus* ha conosciuto, cfr. PETRONE G., *cit*., 1988-1989, p. 258.

trascina ora verso l'una, ora verso l'altra schiera, mossa da un *affectus par* (cfr. *Phoen*. 461) che la dilania nell'impossibilità di riconciliare le due parti in conflitto.

La reiterazione e l'incompiutezza, profondamente connesse al personaggio, si riconfermano nell'alternanza dei due guerreggianti al trono regale, alternanza che, se rispettata, rinnoverebbe nel tempo la sofferenza della madre per l'esule di turno.

Pur favorendo nel suo cuore colui che sperimenta la sorte peggiore e propone la causa più valida (cfr. *Phoen*. 383-386), le è impedita qualunque possibilità di *decernere* (*Phoen*. 377) in piena coscienza e nel rispetto della *pietas* materna una stabile posizione da mantenere. Ma, a ben ragionare, tanto la *pietas* quanto la certezza della scelta e l'unicità della condotta sono del tutto estromesse dal *genus* cui Giocasta appartiene, pur essendo valori fondanti della comunità e del retto codice comportamentale del *rex*, che deve riportare il doppio e il confuso molteplice all'unità.

Il *satelles*, che vede nella sua signora la madre dei due nemici di Tebe, ma anche una sovrana responsabile del suo regno, si rivolge nuovamente a Giocasta per spronarla a ricomporre l'armonia tra i fratelli e a risolvere le ostilità all'origine della guerra.

> *I, redde amorem fratribus, pacem omnibus,*
> *et impia arma matris oppositu impedi.*
>
> Va', restituisci l'amore ai fratelli, la pace a tutti, e frena le empie armi contrapponendoti in qualità di madre.
>
> (*Phoen.*, 401-402)

Non diversamente si esprime Antigone in un breve intervento sulla stessa linea di quello della guardia:

> *Perge, o parens, et concita celerem gradum,*
> *compesce tela, fratribus ferrum excute,*
> *nudum inter enses pectus infestos tene:*
> *aut solve bellum, mater, aut prima excipe.*
>
> Va' avanti, madre, affretta il passo, trattieni i dardi, scuoti via il ferro dalle mani dei fratelli, porta il tuo petto nudo tra le spade nemiche: dirimi la guerra, madre, oppure accoglila per prima.
>
> (*Phoen.*, 403-406)

Entrambe le posizioni, quella del *satelles* e quella di Antigone, sono di incitamento all'assunzione di un determinato modello, nel caso di Giocasta, non solo regale, ma soprattutto parentale.

La donna è chiamata a ricomporre tra i fratelli in lotta una relazione armoniosa e pacifica, dissolvendo le ostilità e appianando le contese. Proprio in quanto madre, in nome di quella *pietas* che la lega ai figli e che dovrebbe imporre loro di rispettare e onorare il suo volere, il *satelles* la sprona a ostacolare gli *impia arma* (*Phoen*. 402) che si contrappongono per Tebe. Antigone con maggiore severità le suggerisce di frapporsi con tutto il corpo per frenare l'assalto dall'una e dall'altra parte, in maniera da sciogliere del tutto la guerra, o riceverla nel suo petto per prima, attribuendole così implicitamente la responsabilità del conflitto.

Il *satelles*, il *nuntius* e, in modo più complesso e ampio, Antigone si trovano a indicare con forza e veemenza la strada da seguire per affrontare in modo retto ed equilibrato la funzione spesso molteplice che sia Edipo che Giocasta rivestono, senza però fare i conti con uno statuto identitario che impedisce a questi due personaggi di assolvere pienamente al loro compito di moderatori e pacificatori, nel rispetto delle leggi naturali e parentali.

Si viene dunque a evidenziare un'insolubile contraddizione identitaria tra ruolo e natura del personaggio, che si risolve nel rovesciamento di un modello positivo e condiviso

(espresso nel dramma dalle figura attanziali) fino alla creazione di uno nuovo, ma di segno negativo, i cui tratti pertinenti, una volta rovesciati, ci permettono di individuare le caratteristiche peculiari della figura del sovrano: la capacità di pacificare e di porre un limite o un freno agli eccessi.

Giocasta irrompe come una Furia nel campo di battaglia ponendosi come ostacolo della guerra, pronta ad incassare i colpi di una lotta partorita dal suo ventre, nefasto (cfr. *hunc petite ventrem, qui dedit fratres viro*, *Phoen*. 447) al pari del marito e dei due fratelli avuti da questo, ostili tra di loro come verso la patria per il cui governo si battono.

> *dexteras matri date,*
> *date dum piae sunt. error invitos adhuc*
> *fecit nocentes, omne Fortunae fuit*
> *peccantis in nos crimen: hoc primus nefas*
> *inter scientes geritur. in vestra manu est,*
> *utrum velitis: sancta si pietas placet,*
> *donate matri bella; si placuit scelus,*
> *maius paratum est: media se opponit parens.*
> *proinde bellum tollite aut belli moram.*
>
> Date le destre a vostra madre, datele, finché sono pie. Un errore finora ci ha resi colpevoli nostro malgrado. Tutta la colpa è stata della Fortuna che commette una mancanza contro di noi. Questa è la prima empietà che si compie tra persone consapevoli. Quale delle due possibilità vogliate, sta a voi deciderlo: se avete a cuore l'inviolabile devozione, consegnate le armi a vostra madre; se vi è piaciuto il delitto, uno maggiore è stato preparato: la madre si oppone nel mezzo. Quindi annullate la guerra o della guerra l'impedimento.
>
> (*Phoen.*, 450-458)

L'esortazione della donna, poco prima sconvolta da un furore improvviso, si poggia su un'argomentazione di stampo razionale. Fino a quel momento la casa di Laio si è macchiata di tremendi *nefas* per mera ignoranza, al punto che quelle azioni delittuose, sebbene empie e disordinate, non possono essere valutate come *crimina*, ma come *errores*. La consapevolezza della colpa diviene quindi elemento distintivo tra *crimen* e *error* e tratto pertinente del primo rispetto al secondo.

Edipo e Giocasta, detto altrimenti, sono sì *nocentes* (cfr. *Phoen*. 452) ma nolenti (cfr. *inviti*, *Phoen*. 451) e inconsapevoli della loro colpevolezza fino al disvelamento della verità, poiché ingannati da un errore cognitivo. La vera responsabile del *crimen* (*Phoen*. 452-453) è la sorte, che ha teso loro un'orribile insidia.

Eteocle e Polinice, però, con il *bellum* fratricida da loro minacciato, rischiano di sporcarsi del primo *nefas inter scientes* (cfr. *Phoen*. 453-454), ancora più grave e odioso di quelli che l'hanno preceduto.[20]

La lucida consapevolezza dello *scelus* e la ferrea volontà di trasgressione dei legami di sangue non lascia spazio ad equivoci: quello che si accingono ad intraprendere è un *crimen*, non un errore valutativo o la conseguenza involontaria di uno spaventoso inganno.

La via si biforca dinanzi a loro in una duplice scelta: la *sancta pietas* (*Phoen*. 455) o lo *scelus* (*Phoen*. 456), il proseguimento della guerra o l'accettazione della tregua. Tra di essi e l'animo loro titubante si frappone Giocasta, ergendosi ad ostacolo dell'empietà e detentrice della *pietas*, proprio lei, contaminata dal *nefas* dal quale mette in guardia e violatrice di quella devozione cui fa appello.

---

[20] Sul timore di Giocasta nei confronti del delitto che i suoi figli si apprestano a compiere, un delitto peggiore dei precedenti della stirpe, cfr. BORGO A., *cit*., 1988, pp. 279 e sgg.

Il suo tentativo di impedire che l'empietà si compia avviene nel presentimento del suo fallimento; pertanto la regina lascia trapelare un'amara considerazione: il suo frapporsi tra le schiere fraterne non risolverà la questione, potrà soltanto aggravarla, poiché Giocasta si fa portatrice della reiterazione dei delitti della stirpe:

> *nullum me teste fiet nefas;*
> *aut si aliquod et me teste committi potest,*
> *non fiet unum.*
>
> Nessuna empietà si verificherà con me testimone, oppure, se qualche empietà anche con me testimone può essere commessa, non sarà la sola.
>
> (*Phoen.*, 412-414)

L'asserzione suona come un velato anatema, ma è più che altro una funesta previsione fondata sul destino di accrescimento del male che pesa sulla *gens* di Laio. Giocasta sa che l'unicità, così come la compiutezza, non le pertiene. La sua intromissione nel conflitto equivale ad una condanna alla perpetuità.

> *qualibet gaude mora:*
> *id gerere bellum cupitis, in quo est optimum*
> *vinci. vereris fratris infesti dolos?*
> *quotiens necesse est fallere aut falli a suis,*
> *patiare potius ipse quam facias scelus.*
> *sed ne verere: mater insidias et hinc*
> *et rursus illinc abiget.*
>
> Rallegrati di qualsiasi indugio: quello che desiderate è condurre una guerra nella quale la miglior cosa è l'essere vinti. Hai paura degli inganni del fratello ostile? Ogni qual volta è necessario ingannare o essere ingannati dai propri cari, è preferibile sopportare un delitto che commetterlo. Ma non avere paura: la madre da una parte e poi dall'altra allontanerà le insidie.
>
> (*Phoen.*, 490-496)

Per frenare gli *scelera* di una siffatta guerra empia e fratricida, dove la migliore delle possibilità e l'essere sconfitto per non commettere un delitto maggiore, Giocasta tenta di recuperare il ruolo di madre nella funzione di moderatrice foriera della tregua. Ma fino a che punto una regina segnata dall'ambiguità e dalla doppiezza, madre e nonna dei suoi figli, dalla *pietas* infranta e contaminata per un *crimen* inconsapevole e sempre rinnovato, può garantire la pace e separare gli eserciti che bramano di mescolarsi confusamente nella lotta (cfr. *miscere cupientes manus*, *Phoen*. 436)? Perfino lei dubita della sua adeguatezza all'alto ruolo che si è assunta:

> ***IOC:***. *veni ut arcerem nefas*
> *an ut viderem propius?*
>
> **GIO.** Sono venuta a stornare un'empietà o forse a guardarla più da vicino?
>
> (*Phoen.*, 497-498)

IV.1.3 *Infrazione della* pietas *fraterna e modelli parentali*

Prima ancora che Polinice ed Eteocle appaiano sulla scena del dramma, la loro scellerata belligeranza viene velatamente riflessa dai miti tebani che Edipo rammenta. Nella rassegna senecana del prologo (*Phoen*. 12-25), infatti, al mito di Penteo e Agave segue il terribile supplizio che Zeto e suo fratello Anfione fecero scontare a Dirce, la moglie del loro zio Lico, la quale, insieme al marito, tenne prigioniera Antiope, madre dei due gemelli. Seneca sceglie di rappresentare i due futuri signori di Tebe durante il compimento del loro

scelus ai danni di Dirce, legata ad un toro ancora viva e abbandonata alla sua sorte: in tal modo i due fondatori delle mura dalle sette porte, presso le quali i figli di Edipo verranno a contesa, vengono qui ritratti nell'episodio più feroce del mito che li riguarda, quasi prefigurando l'azione sanguinaria oggetto della tragedia.

Zeto e Anfione, spinti dal desiderio di vendetta, hanno mostrato di essere capaci di un orribile *scelus*, ma ai danni di terzi. Eteocle e Polinice, invece, si muoveranno guerra l'uno contro l'altro. Essi assumeranno su di loro solo alcuni dei tratti che qui Edipo, in qualità di "personaggio prologante", ha riportato (primo fra tutti la violazione della *pietas* tra congiunti) e si inseriranno così nella catena di empietà secondo il movimento che conduce alla dismisura e all'eccesso, partecipando alla *contentio pravissima* della loro stirpe.

La loro è un'identità rivisitata nel segno della negazione e dell'infrazione, rovesciata e immessa nell'alterità: *alia* è la loro *pietas* perché *alia* è la *pietas* di Edipo, loro padre e modello (cfr. *Phoen*. 261), "altro" è il tratto del suo essere. L'incesto con la madre e l'assassinio del padre insozzano il talamo di Laio del suo stesso sangue e corrompono l'intera discendenza.

La rappresentazione della tensione che precede la guerra tra i due fratelli è puntellata dagli elementi corrosivi dell'ordine armonico e della concordia: la *fides* è disprezzata (*spernitur pacti fides*, *Phoen*. 280), il *pactum* infranto, lo *ius* e il *foedus ictum* vanamente invocati; tacciono gli dèi chiamati a testimoni da un *exul* (*Phoen*. 283), come in attesa che i *semina cladis futurae* (*Phoen*. 279-280) gettati dal padre germoglino nella forma di gramigna corruttrice.

Edipo sa di non poter nulla contro la sfrenatezza dei suoi figli, essendo al contrario in grado di promuoverla e istigarne la crescita smodata. Egli non è più un re, è una Furia sulla terra. Eteocle e Polinice avanzano sotto il segno funesto della sua paternità (cfr. *mei*, *Phoen*. 297), ed Edipo in persona li definisce *avidi cruoris imperi armorum doli* (cfr. *Phoen*. 296). L'*aviditas* marca la sfrenatezza sul piano del desiderio smodato di possesso, ma l'oggetto di un'ingorda brama è malsano e infausto: il *cruor*, in primo luogo, e il comando militare che possa versarne copioso. L'inganno (*dolus*, *Phoen*. 296), inoltre, non può mancare ad un *regnum* infero e contaminato come quello della casa di Edipo, costruita nella sua nefandezza sull'enigma irrisolto del caotico mescolamento parentale.

La furia con cui persino Antigone dipinge i suoi fratelli non può non celare un'ira che li guida "a precipizio" verso la rovina (*illos ira praecipites agit*,[21] *Phoen*. 299).

> *nefasque nullum per nefas nati putant.*
> *non patris illos tangit afflicti pudor,*
> *non patria: regno pectus attonitum furit.*
> *scio quo ferantur, quanta moliri parent,*
> *ideoque leti quaero maturi viam*
> *morique propero, dum in domo nemo est mea*
> *nocentior me.*
>
> Non c'è nulla che considerano empietà, nati come sono attraverso l'empietà. Non li tocca il rispetto per il padre afflitto, né la patria: infuria il loro animo invasato dal regno. So dove possono essere portati, quanto grandi cose si accingono a provocare, perciò cerco la via per una morte anticipata e mi affretto a perire, mentre nessuno nella mia casa è più colpevole di me.
>
> (*Phoen.*, 300-306)

Nel *nefas* e dal *nefas* sono nati i figli di Edipo, e portano su di loro le sue grevi insegne. Il *furor* (*Phoen*. 302) li distingue e caratterizza, degni figli del padre loro; negati e

[21] "l'ira li spinge alla rovina."

disprezzati sono il *pudor patris* e qualsiasi considerazione per la *patria* parimenti sofferente (cfr. l'anafora del *non* e il parallelismo *patris-patria*, *Phoen*. 300-301). Soltanto il *regnum* li stordisce e invasa come un dio fascinoso e cruento, sfrenato e insaziabile.

Anche Antigone, sebbene indirettamente, coopera alla raffigurazione di un modello di rapporti parentali rovesciato ed empio: la giovane, ponendosi come esempio di pietà dinanzi al padre, sovverte la naturale gerarchia diacronica che impone il *genitor* come *exemplar* del *filius*, e inoltre intacca la tacita regola in base alla quale è il figlio maschio a doversi porre in relazione "agonistica" col proprio padre.[22] Infatti, la figlia entra in relazione col genitore, ma ponendosi come modello di condotta da tenere nelle avversità. La linea "debole" della stirpe mostra tutta la sua robustezza e rischia di scalzare il predominio virile. La prosecuzione delle gesta paterne, però, si immette nella linea maschile, come di consueto: Eteocle e Polinice si presentano come degni emulatori degli *scelera* paterni. Il *nefas*, non la *virtus*, sopravvive e si accresce come tratto distintivo della *gens* di Edipo, segnata da una virilità malata e da un potere maledetto e dilaniante.

I fratelli di Antigone, pertanto, si inseriscono nel solco della tradizione di una *clara domus* (cfr. *Phoen*. 53) come eredi belligeranti e avidi del *regnum* che Edipo tramanda loro in quanto padre, ma soprattutto in quanto re contaminatore. Considerato questo titolo, l'eredità che essi accolgono è fortemente inficiata dal tratto persistente del *nefas* e della violazione dei vincoli parentali che li rende attori di una guerra fratricida. I *bella* che conducono si propongono come una sacrilega mattanza per la conquista degli *opulenta regna* il cui governo si deciderà ricorrendo al *ferrum* (cfr. *Phoen*. 54).

Edipo sa che Eteocle e Polinice gareggeranno con lui in delitti e *facinora* (cfr. *Phoen*. 298) impareggiabili, e per questo invoca una morte che lo avvolga nella dimenticanza e nell'oblio (cfr. *letum*, *Phoen*. 304) di questa terribile eredità che lascia alla sua discendenza maschile.

Tale nuova consapevolezza (*scio*, *Phoen*. 303) della maledizione che incombe sui suoi *nati*, e che lui stesso scaglia e alimenta, spinge Edipo al vagheggiato trapasso: d'altronde, dopo il Potere, è questo l'unico sbocco delle varie forme della *sapientia* di Edipo, uno sbocco che porta alla Contaminazione e alla Morte.

Eppure il cieco signore di Tebe è senz'altro un *exemplum ingens* (*Phoen*. 320), ma negativo e funesto per quella stirpe di cui Eteocle e Polinice rappresentano la naturale continuità nel segno del delitto che ripiega contro il suo stesso sangue.[23]

> *Nam regna repetens frater et pactas vices*
> *in bella cunctos Graeciae populos agit;*
> *septena muros castra Thebanos premunt.*
>
> Infatti il fratello che rivendica il regno e l'avvicendamento concordato conduce alla guerra tutti i popoli della Grecia. Sette accampamenti premono contro le mura di Tebe.
>
> (*Phoen.*, 324-326)

Il motivo scatenante della lotta tra i due fratelli è la brama di potere (*regna repetens*, *Phoen*. 324) che li spinge ad una guerra nociva per la patria stessa. Il vecchio *rex* viene implorato di modo che si opponga a questo movimento smoderato e guerrafondaio provocato dalla sua stessa prole, e risponda ad esso con un movimento uguale e contrario di risoluzione

---

[22] Sul rapporto emulativo tra figlio e padre cfr. BELTRAMI L., *op. cit.*, pp. 23 e sgg.

[23] La somiglianza fisica al padre, un tratto essenziale per il riconoscimento della legittima paternità, deve essere supportata da una tensione emulativa delle gesta e del buon nome del *pater* da parte del *filius*: "Dunque assomigliare al padre nell'aspetto e nel comportamento significherà, automaticamente, perpetuare - e nel modo migliore - la stirpe: che, per così dire, si conserverà sempre uguale a se stessa, sopravvivendo teoricamente invariata al passare del tempo e delle generazioni." (BELTRAMI L., *op. cit.*, p. 25)

del disordine e della collera, in grado di dirimere le contese e appianare le discordie; in altre parole, a Edipo viene chiesto di ridurre ad unità e concordia la molteplicità confusa e minacciosa di uno stesso sangue e di una stessa patria che si scinde per muovere guerra a se stessa. Ma come può Edipo, in cui sdoppiamento, scissione e mescolamento convivono e si combattono rovinosamente, farsi portatore dell'unità e dell'ordine? La doverosa tutela dell'armonia dei rapporti parentali e familiari (cfr. *magister iuris et amoris pii, Phoen*. 330), delegata al sovrano come padre della patria e modello di *pietas*, viene disattesa.

Il movimento dei fratelli belligeranti è svolto ferocemente in un'unica direzione, quella centrifuga di assalto e distruzione che prende forma nella guerra e infrange l'equilibrio di base. Tuttavia, anche questa forza centrifuga determina un centripeto ripiegamento verso se stessa, come di un unico corpo che infierisce un fendente poderoso contro il suo stesso petto. Anche per Eteocle e Polinice l'ambiguità e il paradosso segnano il cammino verso lo *scelus*.

> ***OE.*** *meorum facinorum exempla appetunt,*
> *me nunc secuntur; laudo et agnosco libens,*
> *exhortor, aliquid ut patre hoc dignum gerant.*
>
> **ED.** Cercano di avvicinarsi all'esempio dei miei misfatti, seguono me adesso, li elogio e li riconosco volentieri, li esorto a condurre un'impresa degna di questo padre.
>
> (*Phoen.*, 331-333)

Il vero esempio che Edipo offre è quello rovesciato dei suoi *facinora* (*Phoen*. 331), in grado di spronare i suoi figli a gareggiare nel delitto più efferato come a confermare la paternità di quel *monstrum* sotto la cui maledizione avanzano nel *nefas*.

Anche nell'invertita stirpe di Laio il modello parentale acquista un autorevole rilievo, ma nel senso inverso rispetto alla virtuosa e onorevole *aemulatio* romana.

Proprio per l'attitudine al *facinus* e la tendenza alla sovversione Edipo loda e riconosce (*agnosco*, *Phoen*. 332) Eteocle e Polinice come appartenenti alla sua schiatta: il delitto e la trasgressione dell'ordine sono le prove ineccepibili della sua paternità.

> *agite, o propago clara, generosam indolem*
> *probate factis, gloriam ac laudes meas*
> *superate et aliquid facite propter quod patrem*
> *adhuc iuvet vixisse. facietis, scio:*
> *sic estis orti. scelere defungi haut levi,*
> *haut usitato tanta nobilitas potest.*
>
> Suvvia, o rinomata discendenza, provate la vostra nobile indole coi fatti, superate la mia gloria e i miei lodevoli meriti e fate qualcosa per cui vostro padre sia lieto di aver vissuto fino ad ora. Lo farete, lo so: così siete nati. Una tanto grande nobiltà non può soddisfarsi nell'adempimento di un delitto lieve e ordinario.
>
> (*Phoen.*, 334-339)

La sezione riportata introduce una vera e propria "apostrofe infernale" di Edipo alla sua prole, l'esortazione sfrenata di una "Furia parentale" che stimola alla sregolatezza e istiga alla ricerca dell'eccesso. La nobiltà di nascita e di carattere viene misurata, nella casa di Edipo, dall'adeguatezza agli *scelera* della propria tradizione familiare. La prova della paternità si effettua sul versante del misfatto inusitato e non di poco conto. In questa gara di scelleratezza è bene che i figli superino e vincano i loro padri. La relazione padre-figlio si rovescia nel segno della perversione criminosa e dell'infamia. Forte di un unico convincimento, la certezza della maledizione della sua stirpe, Edipo può finalmente esclamare: *facietis,* ***scio*** (*Phoen*. 337).

Quello della casa di Edipo, però, non è l'unico mito senecano riconducibile all'incesto e all'infrazione dei vincoli parentali. Il mescolamento del sangue e la violazione della *pietas*

fraterna, infatti, rientrano nel novero delle colpe di cui Tieste si è macchiato. I delitti del personaggio fomentano la *ira* di Atreo e la sua *ultio* sfrenata, raccontata nel *Thyestes*.

> ***SAT.*** *Nefas nocere vel malo fratri puta.*
> ***AT.*** *Fas est in illo quidquid in fratre est nefas.*
> *quid enim reliquit crimine intactum aut ubi*
> *sceleri pepercit? coniugem stupro abstulit*
> *regnumque furto: specimen antiquum imperi*
> *fraude est adeptus, fraude turbavit domum.*
>
> **SAT.** Valuta illecito recar danno ad un fratello, anche se malvagio. **AT.** Contro di lui è lecita qualsiasi cosa sia illecita contro un fratello. Infatti che cosa ha lasciato intatto dal crimine o dove ha risparmiato il delitto? Con l'adulterio ha portato via mia moglie e il regno con il furto: si è impossessato con la frode dell'antico emblema del potere, con la frode ha sconvolto la casa.
>
> (*Th*., 219-224)

La battuta di congiunzione del *satelles* inserisce nel discorso il problema di senso su che cosa sia *fas* e che cosa sia *nefas*. A tal proposito la sezione di recupero degli *scelera* di Tieste offre una concisa descrizione dell'antefatto mitico: l'adulterio con la moglie di Atreo e il furto dell'ariete dal vello d'oro, il possesso del quale assicura il controllo del regno (cfr. *Th*. 230-231). Secondo il modulo compositivo dell'intero dialogo, le risposte di Atreo vengono costruite rovesciando le battute della guardia o estrapolando da esse un significato sovversivo e inatteso che giustifichi la condotta del tiranno. In questo caso, infatti, il precetto etico di rispetto della *pietas* tra congiunti, che rende *nefas* oltraggiare o danneggiare un fratello, viene confutata da Atreo, che ritiene *fas* qualsiasi azione delittuosa possa essere compiuta contro Tieste, che con le sue stesse gesta ha reso lecito ogni *scelus* all'interno della casa di Pelope.

> *hunc facinus ingens ausus assumpta in scelus*
> *consorte nostri perfidus thalami avehit.*
> *Hinc omne cladis mutuae fluxit malum:*
> *per regna trepidus exul erravi mea,*
> *pars nulla nostri tuta ab insidiis vacat,*
> *corrupta coniunx, imperi quassa est fides,*
> *domum aegra, dubius sanguis et certi nihil*
> *nisi frater hostis. quid stupes? tandem incipe*
> *animosque sume: Tantalum et Pelopem aspice;*
> *ad haec manus exempla poscuntur meae.*
>
> L'ariete lo portò via quel perfido osando un grande delitto dopo aver preso con sé nel delitto la mia compagna di talamo. Da qui sgorgò ogni misfatto della reciproca strage: io errai per il mio regno come esule impaurito, nessuna parte di me rimane sicura dalle insidie, la moglie è stata corrotta, le lealtà del potere è stata abbattuta, la casa è infettata, il sangue è dubbio, e non c'è nulla di certo tranne che il fratello è un nemico. Perché rimani allibito? Inizia, infine, e prenditi di coraggio: guarda a Tantalo e a Pelope; le mie mani sono richiamate al loro esempio.
>
> (*Th*., 234-243)

Tieste viene definito dal fratello *perfidus* (*Th*. 235, in posizione centrale di verso), poiché autore dell'infrazione della *fides imperi* (cfr. *Th*. 239) dovuta non solo al re al potere, ma anche al fratello di sangue. Il *facinus ingens* consiste dunque nell'azione combinata del furto dell'ariete e della corruzione della moglie (*corrupta coniunx*, *Th*. 239), che indica non solo la capacità di Tieste di associare al delitto la consorte di Atreo, ma anche la contaminazione compiuta su di lei attraverso la *turbatio sanguinis* che rende il tiranno incerto

perfino sulla sua prole.[24] Questa turpe azione scatena il flusso reciproco di delitti fra i due rami di un'unica famiglia, all'interno della quale nessun membro è esente dal contagio della colpa e dalle insidie del potere intorno al quale la tragedia ruota. Lo stesso Atreo conferma il danno persistente ricevuto nel pieno della sua identità di marito, sovrano e padre (cfr. *pars nulla nostri tuta ab insidiis vacat*, *Th*. 238).

Dinanzi alla volontà del reggente di coinvolgere i suoi due figli nella *ultio* contro Tieste per saggiare la sua paternità, il *satelles* ribadisce la natura pericolosa e incontrollabile del male, che sovente si ribalta contro chi lo compie:

> ***SAT.*** *in patre facient quidquid in patruo doces:*
> *saepe in magistrum scelera redierunt sua.*
> ***AT.*** *Ut nemo doceat fraudis et sceleris vias,*
> *regnum docebit. ne mali fiant times?*
> *nascuntur.*
>
> **GUARDIA.** Contro il padre compieranno qualsiasi cosa insegni loro contro lo zio: spesso si ritorcono contro il maestro i suoi stessi delitti. **AT.** Ammettendo anche che nessuno insegni loro la via della frode e del delitto, gliela insegnerà il regno. Temi forse che diventino malvagi? Lo nascono.
>
> (*Th.*, 310-314)

Il personaggio attanziale diventa voce di una morale del giusto mezzo e della prudenza che esula dal codice comportamentale che il tiranno ha scelto di seguire. Egli è consapevole del cortocircuito del *vitium* e dello *scelus*, che torna sempre indietro contro chi lo ha innescato in un perverso ingranaggio che irretisce chiunque vi cada dentro. Ma Atreo sembra non temere una simile probabilità, il suo atteggiamento è disincantato, irremovibile e impassibile dinanzi al destino della sua casa: *fraus* e *scelus* sono gli insegnamenti principali che il potere impartisce (cfr. *Th*. 312-313), e a questa esperienza Atreo non può né vuole sottrarre la sua prole, che vi è consacrata dal momento della nascita, una nascita che li ha partoriti già infetti di tutto il male che alberga e si riversa nella stirpe cui appartengono.[25]

IV.2 *Vincoli parentali nell'*Eneide *virgiliana: modelli etici e infrazioni*

In Seneca i vincoli di sangue vengono continuamente esposti alla sovversione e alla corruzione fino a diventare nuclei essenziali del *nefas* che la tragedia si accinge a rappresentare.

Nell'*Eneide*, invece, come anche nei casi di altri temi compositivi e formali, il rapporto fra congiunti è suscettibile di essere descritto, sul livello poetico, in linea con due diversi modelli di parentela, quello positivo e condiviso dalla comunità e la sua violazione, che si carica di tutti i connotati negativi di cui è portatore. Il secondo paradigma parentale,

---

[24] L'unione di tal fatta comporta l'introduzione di un elemento di confusione nel *genus* che ne altera la purezza e l'autenticità, contaminandolo, sicché la donna che commetteva adulterio era detta *venefica*, poiché era la responsabile morale dell'iniezione di un *venenum* nella stirpe: "Il significato ultimo di *venenum* sembra dunque essere quello di 'qualcosa che modifica ciò (persona o cosa) con cui entra in contatto, come pare potersi ricavare anche dalla testimonianza di Gaio: *qui 'venenum' dicit: adicere debet, utrum malum an bonum: nam et medicamenta venena sunt, quia eo nomine omne continetur, quod adhibitum naturam eius, cui adhibitum esset, mutat."* (*Dig*. 50, 16, 236: «Chi dice 'veleno' deve aggiungere se cattivo o buono: invero anche i medicamenti son veleni, poiché con tale nome si comprende tutto quello che, applicato, modifica la natura di ciò cui lo si applica», trad. di Nardi, 1971, p. 355). (cfr. BELTRAMI L., *op. cit.*, p. 56)

[25] Come afferma PICONE G., *op. cit.*, 1984, p. 63, la *pestis* e la contaminazione che scorre attraverso le generazioni è frutto della catena costituita da *regnum*, *nefas* e inganno: "Il *regnum*, in quanto negazione dell'ordine naturale, si fonda sul *nefas* e si esplica mediante l'inganno e il delitto. Esso è la *pestis*, la *lues* che, con la sua presenza, contamina il genere umano, la macchia inespiabile che deturpa inesorabilmente la vicenda dell'uomo e si trasmette di generazione in generazione come eredità di *scelera*."

infatti, è un modello votato al fallimento o fortemente biasimato, in ogni caso mai centrale o vittorioso come accade nei drammi senecani.

Si osservi, ad esempio, il personaggio, appena sfiorato da Virgilio, di Pigmalione, fratello della regina Didone, descritto coi tratti di efferato tiranno e uomo sacrilego per indole naturale, sfrenato in ogni ambito, pubblico e privato. Questi, sprezzante dell'amore della sorella e accecato dal desiderio di oro, si scaglia contro il marito di lei, Sicheo.

> *'quos inter medium venit furor. ille Sychaeum*
> *impius ante aras atque auri caecus amore*
> *clam ferro incautum superat, securus amorum*
> *germanae; factumque diu celavit et aegram*
> *multa malus simulans vana spe lusit amantem.'*
>
> "Tra di essi s'intromise il furore. Quell'empio, davanti alle are e accecato dalla bramosia d'oro, di nascosto sopraffà l'incauto Sicheo col ferro, noncurante dei sentimenti della sorella; a lungo celò il misfatto e quel malvagio, molto simulando, ingannò con vane speranze l'innamorata afflitta."
>
> (*Ae.* I, 348-352)

La condotta di Pigmalione si muove sul versante dell'infrazione della *pietas* fraterna, ricorrendo all'inganno e al delitto davanti agli altari, che lo qualificano come *impius* (*Ae*. I 349). L'ombra di Sicheo appare in sogno a Didone e svela i dettagli del *caecum domus scelus* (*Ae*. I 356): è sul termine *domus* che va ora posto l'accento, giacché l'efferato misfatto è inficiato proprio dalla violazione del legame tra fratelli, ragion per cui la storia si tinge di una tragica atrocità.

Quello di Pigmalione è forse uno dei ritratti, seppur brevi, più cupi e scellerati della composizione epica virgiliana, soprattutto sul piano dei vincoli di sangue violati, ma non è l'unico. Se infatti volgiamo lo sguardo al personaggio di Mezenzio, potremo notare la sua rappresentazione dare vita ad una figura non meno empia e crudele, tuttavia il padre Mezenzio recupera, pur nella natura sacrilega e sprezzante degli dèi, una *pietas* parentale che gli permette di riscattarsi, sebbene non sia mai indicato come personaggio esemplare.[26] Virgilio sembra quasi voler segnalare l'imprescindibile forza del sangue e dell'amore paterno anche fra le schiere nemiche.[27] La sua reazione alla morte del figlio non è né composta né priva di un feroce rancore verso il nemico, malgrado trapeli un profondo senso di prostrazione nel suo animo trafitto.

> *'tantane me tenuit vvendi, nate, voluptas,*
> *ut pro me hostili paterer succedere dextrae,*
> *quem genui? tuane haec genitor per vulnera servor*
> *mortu tua vivens? heu, nunc misero mihi demum*
> *exilium infelix nunc alte vulnus adactum!*
> *idem ego, nate, tuum maculavi crimine nomen,*
> *pulsus ob invidiam solio sceptrisque paternis.*
> *debueram patriae poenas odiisque meorum:*
> *omnis per mortis animam sontem ipse dedissem!*
> *nunc vivo neque adhuc homines lucemque relinquo.*
> *sed linquam.'*
>
> "Una così grande bramosia di vivere mi avvinse, figlio, da permettere che al mio posto subentrasse colui che generai? Attraverso queste tue ferite, io, il padre, sono salvato,

---

[26] Per un'analisi della figura di Mezenzio all'interno del poema virgiliano, capace di fornirne un'esaustiva descrizione della storia, dei modelli e della sua caratterizzazione, cfr. BURKE P. F., *cit*., pp. 202-209., il quale sottolinea come tratti emergenti del personaggio quello dell'empietà e dell'amore paterno.

[27] Il motivo dell'amore paterno costituisce il fulcro dello spessore tragico del personaggio e si presenta in una efficace *climax*. È proprio con la perdita del figlio, infatti, che Mezenzio conosce una "rigenerazione spirituale" (cfr. SULLIVAN F. A., *cit*., p. 223).

vivente grazie alla tua morte? Ah, soltanto adesso per me, misero, l'esilio è sciagurato, adesso in profondo è penetrata la ferita! Io stesso, figlio, ho macchiato di colpa il tuo nome, per malevolenza scacciato dal trono e dallo scettro paterno. Avrei dovuto pagare il fio alla patria e all'odio dei miei: per tutti quei morti avessi dato io stesso la mia vita colpevole! Ora vivo e non ancora lascio gli uomini e la luce, ma li lascerò."

(*Ae.* X, 846-856)

Quel che è accaduto è un'inversione del normale corso degli eventi: un figlio si sostituisce al padre, Lauso salva la vita del genitore e offre la sua, ancora immatura. A causa di colui che *ha* generato muore colui che *è stato* generato.

La perdita del figlio, speranza di continuità della stirpe, suscita in Mezenzio un intenso *dolor*: questa è la verace ferita inferta al tiranno, che tuttavia, prima di essere tale, è padre; questo è l'unico possibile *exilium infelix* (*Ae*. X 850)[28] di cui Mezenzio sente il bruciore nell'animo. D'un tratto, dinanzi alla perdita più cocente, il tiranno riesce a vedere i suoi delitti, a riconoscere la sua colpevolezza e a recriminare la contaminazione del *nomen* di Lauso attraverso le sue stragi e gli efferati misfatti di un potere crudelmente esercitato (*tuum maculavi crimine nomen*, *Ae*. X 851).

Il *crimen* del padre ricade sul figlio macchiandone la sorte e forse cagionandone anche la prematura dipartita. Infatti, se l'esilio e la conseguente guerra furono causati dall'ostilità popolare (*pulsus ob invidiam*, *Ae*. X 852), sfinita dalle nefandezze della tirannia, anche la morte in battaglia di Lauso ne è un funesto corollario. Una vita giovane e meritevole si spegne al posto della *anima sons* (cfr. *Ae*. X 854) di un padre colpevole di tanti assassinii disumani, che vive tuttavia dopo aver assistito alla morte del figlio, innaturale sconvolgimento dei ruoli parentali e filiali.

Mezenzio mostra una *pietas patris* sfrenata e irruente, dimentica degli dèi e di ogni limite, tale che il desiderio di vendicarsi su Enea lo pungola verso una furia devastante, verso il desiderio di una vendetta personale, cieca e cruenta, che infine si spegne nella rassegnazione e nel desiderio di raggiungere Lauso nella morte.[29]

Ma il personaggio nel quale Virgilio rappresenta il modello etico parentale per eccellenza è Anchise; non per nulla è alle parole di questi che il poeta affida la rassegna degli eroi Romani che discenderanno da Enea, ritagliando al personaggio un ruolo didascalico e profetico di grande rilevanza.

'Nunc age, Dardaniam prolem quae deinde sequatur
gloria, qui maneant Itala de gente nepotes,
inlustris animas nostrumque in nomen ituras,
expediam dictis, et te tua fata docebo.'

"Orbene adesso ti rivelerò a parole quale gloria in seguito derivi alla prole Dardania, quali discendenti dell'Itala gente attendano di venire, anime illustri destinate ad accrescere la nostra rinomanza, e ti mostrerò i tuoi fati."

(*Ae.* VI, 756-759)

---

[28] MYNORS sceglie di non seguire la lezione nota anche a Servio, che riporta *exilium infelix*, tramandata anche dal codice P^1 (*Vaticanus Palatinus lat.* 1631 e dal codice *a* (*Bernensis* 172 *cum Parisino lat.* 7929). Tuttavia il senso che il sintagma *exilium infelix* conferisce al passo sembra giustificare con più chiarezza l'affermazione di Mezenzio ed è dunque preferibile, ragion per cui è inserita nel testo al posto del pur tradito *exitium*.

[29] La morte di Lauso introduce un nuovo aspetto del personaggio in esame, che si strugge per il dolore e per il rimorso: la vita di Lauso, per Mezenzio, era infatti l'incarnazione della vita stessa. La sua fine, dunque, spiega il suo conseguente disprezzo per la morte e il desiderio di incontrarla (cfr. BASSON W. P., *cit*., p. 65).

Anchise si propone di rivelare (cfr. *expedire*, *Ae*. VI 759) ad Enea le future glorie cui giungerà la prole Dardania e la gente Italica che da lui avrà origine, e di ammaestrarlo riguardo ai suoi *fata* (cfr. *tua fata docere*, *Ae*. VI 759).[30]

L'ombra del padre, pertanto, adempie il suo compito di guida e insegnamento nel cammino di conoscenza e consapevolezza dell'eroe, e lo fa scavalcando le frontiere del tempo e assumendo una nuova triplice funzione: di rievocazione memoriale, di rivelazione profetica e di esortazione alla fondazione. Anchise è un genitore che, anche grazie alla *pietas* del figlio, supera le barriere della morte e prosegue nel suo ruolo di padre anche nei recessi dell'Averno, senza che quella collocazione lo carichi di valenze eversive o contaminatrici.

Nondimeno, Virgilio mostra di essere consapevole del valore funesto di un'unione incrinata dal mescolamento e dalla *contaminatio*, dandone prova attraverso il personaggio divino di Giunone. La dea, infatti, concepisce una maledizione atta a colpire la purezza delle nozze che Enea contrarrà con Lavinia.

> *'hac gener atque socer coeant mercede suorum:*
> *sanguine Troiano et Rutulo dotabere, virgo,*
> *et Bellona manet te pronuba. nec face tantum*
> *Cisseis praegnas ignis enixa iugalis;*
> *quin idem Veneri partus suus et Paris alter,*
> *funestaeque iterum recidiva in Pergama taedae.'*
>
> "Genero e suocero si uniscano a prezzo dei loro: vergine, avrai in dote il sangue Troiano e Rutulo, e Bellona ti sarà pronuba. Non solo la Cisseide gravida di una face partorì dei fuochi nuziali, ma anche Venere abbia lo stesso parto, un secondo Paride, e di nuovo fiaccole funeste si volgano contro la rinascente Pergamo."
>
> (*Ae.* VII, 317-322)

La Saturnia vagheggia un vincolo matrimoniale inteso non come fonte di vita e fertilità, ma di morte e guerra, sovvertendo così l'ordine vigente. Le nozze di Lavinia, nei suoi disegni, verranno iniettate di sangue Troiano e Rutulo, che si spargerà come contaminazione del rito nuziale: l'unione fra Teucri e Latini sarà suggellata non da feste e riti propiziatori, bensì dal mescolamento cruento del sangue della strage. Non a Giunone né ad Imene si offriranno sacrifici, ma a Bellona (cfr. *Bellona manet te pronuba*, *Ae*. VII 319), cosicché la dea della guerra presieda alle nozze imbrattandole della sua sfera di pertinenza. Le fiaccole nuziali di cui fu gravida Ecuba (cfr. *ignes iugales*, *Ae*. VII 320) si riverberano nel futuro matrimonio della figlia di Latino, tramutandosi in *funestae taedes* per la seconda Pergamo.

Giunone può dirsi soddisfatta delle *fraudes* e dei *terrores* sparsi sulla terra (cfr. *Ae.* VII 552): *sanguis novus* (cfr. *Ae*. 554) si riversa sulle armi, di modo che tra i rivoli di sangue si celebrino gli imenei voluti da Latino e da Enea:

> *talia coniugia et talis celebrent hymenaeos*
> *egregium Veneris genus et rex ipse Latinus.*
>
> Tali connubi e tali imenei celebrino l'egregia discendenza di Venere e il re Latino in persona.
>
> (*Ae.* VII, 555-556)

---

[30] Cfr. con la stessa funzione è riferito ad Anchise *docere* (*Ae*. VI 891) ancora una volta in accostata vicinanza a *memorare*, (*Ae*. VI 890). Il binomio sembra suggerire il nesso inscindibile tra ricordo e insegnamento, tra memoria e conoscenza, anche nel monito a tenere saldi nella mente le visioni appena osservate. Sulla natura del ruolo di Anchise, espressa dal lemma verbale *docere*, e sulla sua funzione centrale e di svolta sottolineata dall'adesione a schemi e stilemi del genere didascalico cfr. ROMANO E., *cit.,* pp. 98-99.

Le nozze che dovrebbero rifondare la stirpe dei Dardanidi secondo il volere dei fati sono minacciate di essere sovvertite dalla dea, nel segno del sangue e della strage, della guerra e della morte.

IV.3 *La madre del re: Venere, Giocasta e Gilraen*

All'interno del *corpus* di rielaborazioni mitologiche esaminato, abbiamo riscontrato la presenza di tre figure di *rex* futuri o mancati, provati da un destino di esilio o di allontanamento forzato dalla patria: Polinice, Enea e Aragorn.[31]

Ognuno di questi personaggi, oltre a peculiari caratteristiche che rendono uniche le loro storie mitiche e le diversificano per moduli narrativi, tempi e contesti, si trova a confrontarsi e ad usufruire della straordinarietà di una figura materna (nel caso di Polinice, anche e soprattutto di quella paterna).

La nascita particolare o fuori dal comune, come noto, costruisce e fonda un personaggio del mito e ne prepara attese e vicende enucleando alcuni aspetti degli eventi che lo riguarderanno. In questo contesto, non si porrà l'accento sulle circostanze precedenti o immediatamente successive alla nascita, ma sul ruolo e l'importanza della figura della madre del *rex*.

A Roma il modello parentale della madre è generalmente un modello di indulgenza e debolezza. Il figlio è chiamato a confrontarsi con la figura paterna e con gli antenati in linea maschile per corroborare la sua *virtus* e superare in onore e riconoscimento comunitario il ricordo e la gloria di chi lo ha preceduto. Ma tanto nei personaggi di Seneca tragico quanto nell'Enea virgiliano, il peso dell'eredità materna assume un ruolo eccezionale, che di certo non inficia quella paterna, ma la eguaglia con esiti talmente decisi che sembra opportuno segnalarli brevemente.

All'apice dell'esilio e dei *labores*, la madre rimane l'unica disposta o adeguata a intervenire favorevolmente per il figlio o a soccorrerlo nelle sue tribolazioni, spesso poiché il padre è oramai defunto (come avviene per Enea dopo la perdita di Anchise e per Aragorn nella storia della sua giovinezza a Gran Burrone) oppure si ritrova mostruosamente sulla soglia della morte (come nel caso di Edipo).

Il soccorso che Venere offre al figlio e la nascita di quest'ultimo dalla dea è fondamentale nella composizione epica di Virgilio, che sigilla così il legame privilegiato tra i Romani e la sfera del divino. Sono il sangue e la stirpe che uniscono Roma con Venere e Giove, i quali, dunque, vegliano su di essa e la favoriscono. L'insigne *origo* di questa progenie discesa dagli dèi è rievocata e rivendicata per esaltare e ritrarre in maniera condivisa un popolo, la sua storia e il potere che esso ha acquisito.

Nella drammaturgia senecana, invece, la maternità si delinea sul versante del *nefas* per sottolineare l'empietà e la contaminazione di una casa o di una discendenza, fornendo un modello di parentela segnato dall'inversione e dalla nefandezza che il regno reca seco.

Nel caso di Polinice, questi segue sì il funesto esempio del padre e fratello, tuttavia la condizione di una maternità alterata, nelle *Phoenissae* in special modo, ha un ruolo dominante, in particolare sul versante delle problematiche di governo. È infatti Giocasta che cerca di sedare rancori e dissapori e che, anche nello *Oedipus*, dissemina consigli di buon governo e saggezza nonostante sia preclusa da qualsivoglia condotta moderata per via della contaminazione piombata su di lei.

---

[31] All'esilio e alla figura mitologica dell'eroe fondatore verrà dedicato il Cap. V, *L'esilio, il ritorno e la fondazione*, pp. 243 e sgg.

Ne *Il Signore degli Anelli* non emergono figure materne di grande spessore, se non nello spazio posposto delle *Appendici* al romanzo.

La madre di Aragorn, che si incontra in quelle sezioni marginali, eppure essenziali per la comprensione piena della narrazione e della sua struttura mitico-storica, si avvicina ad un modello materno di "straordinarietà" positiva.[32]

Gilraen (questo è il suo nome), discendente di uno dei Capitani dei Dúnedain e recante in sé la lungimiranza della sua razza, sposa Arathorn, pur sapendo che questi l'avrebbe lasciata presto rispetto alla lunga vita di cui gode un Uomo dell'Ovest: egli infatti muore all'età di sessanta anni, quando il figlio avuto da Gilraen ne ha appena compiuto uno.

Così, come tutti i discendenti dei Capitani dei Dúnedain, anche Aragorn cresce a Imladris con la madre e viene chiamato Estel, che in elfico significa "Speranza". Nel momento della morte, Gilraen si congeda dall'amato figlio con queste profetiche parole:

> *Onen i-Estel Edain, ú-chebin estel anim*
>
> Ho dato la Speranza ai Dúnedain, non ne ho conservata per me.[33]

La speranza è una delle doti di cui sono portatori i profughi eletti ad un alto compito prescritto dal destino. Anche in Enea, chiamato a rinvigorirla nei suoi compagni, è riposta la *spes* di un'intera stirpe e di un futuro glorioso per la discendenza di Venere. Essa, pertanto, è sinonimo di fiducia nella continuità del *genus* e della sua autorità, di affidamento ai *fata* che governano l'*ordo rerum* e ai suoi eletti forieri di salvezza.

In Polinice, che, come vedremo, rovescia il modello positivo dell' "esule fondatore" facendosi esempio di "esule distruttore", la speranza viene sostituita dalla diffidenza e dall'ira, che sfocia nella volontà di abbattere completamente quel *regnum* che non si può ottenere.

In conclusione, la straordinarietà della figura del re, "esule fondatore" o "distruttore", riguarda anche il rapporto alterato con la paternità, che è assente o perduta, pertanto questi si trova ad essere provato dalla mancanza di un modello etico e virtuoso di padre da emulare. A supplire a questo vuoto parentale interviene una figura "anomala" di madre, la quale colma la carenza paterna con uno statuto d'eccezione che la rende capace di sostituire il ruolo paterno e di ripensare quello che le compete tramite l'assunzione di caratteri sorprendenti: la divinità di Venere, la preveggenza di Gilraen, e, in negativo, la contaminazione di Giocasta.

IV.4 *Paternità, fratricidio e incesto nella mitologia di Tolkien*

La parentela, nell'universo tolkieniano, che si sviluppa in genealogie di stirpi e di famiglie la cui complessità tocca forse l'apice ne *Il Silmarillion*, è una delle componenti narrative che sorreggono scelte, eredità e avvenimenti riguardanti i personaggi e la loro storia.

Sul versante dei codici etici concernenti la paternità, si staglia con alto tenore tragico il personaggio di Denethor, corroso da un potere che non gli pertiene nella forma assoluta in cui lo esercita e provato dalla perdita del maggiore dei suoi figli. Quando anche Faramir, il minore di essi, sembra essere caduto per mano dei nemici di Gondor, il Sovrintendente mostra la sua umana fragilità, pronta ad esplodere nella follia arrecata dal Palantír.

---

[32] L'elemento compositivo e narrativo della maternità di Gilraen, vergine regale che diverrà poi madre del futuro re, risulta essenziale nella storia di Aragorn, come nota NOEL R. S., *op. cit.*, pp. 70 e sgg. Nella costruzione di questa figura di eroe mitico, una maternità d'elezione e l'eredità di un grande reame ricondurrebbero *Elessar* alla figura di Re Artù (cfr. *Ibidem*, p. 71) e a quella di Carlo Magno (cfr. NOEL R. S., *op. cit.*, p. 72).

[33] Cfr. J. R. R. Tolkien, *Il Signore degli Anelli*, *Appendice A*, *Annali dei Re e Governatori*, p. 1266.

Nell'accecamento di un potere sull'orlo del precipizio, Denethor ha quasi soffocato l'amore per Faramir. Ma, all'apparire del figlio ferito ricondotto in lettiga, egli torna in sé per emettere l'ultimo grido di dolore di un popolo sfinito.

> Degli uomini vennero alla porta a implorare il Signore della Città. «No, non scenderò da qui», egli rispose. «devo rimanere accanto a mio figlio. Potrebbe ancora parlare prima della sua fine, nonostante sia ormai assai vicina. Seguite chi volete, persino il Grigio Stolto, benché la sua speranza sia fallita. Io rimango qui.»[34] (*IRdR*, p. 990)

Alla vista di Faramir esanime e moribondo, Denethor sente scaturire in sé tutto il rimorso e il dolore di padre. La sua stirpe è spezzata con la morte del figlio minore, che ancora respira, ma del quale la sua insania non riesce a vedere la fievole vita. Ed ecco che il Sire di Gondor si depone, cede il suo basso seggio di Sovrintendente, e lo lascia vacante nel momento di maggior pericolo, dimenticando il suo ruolo e il suo compito.

Dinanzi al pallido corpo di Faramir in agonia, Denethor si spoglia del suo titolo: mentre Minas Tirith brucia, sceglie di curarsi di un altro rogo prematuro. Abbandona il suo compito, il suo popolo, persino il figlio che crede di seguire nella morte. La follia del Palantír lo domina del tutto, e il governatore non governa più neppure se stesso.

Se il potere del Palantír obnubila e grava col suo peso conducendo alla pazzia, quello dei Silmaril creati da Fëanor non sortisce un esito troppo divergente.

> Egli infatti cominciava ad amare i Silmaril di un avido amore, e mal tollerava che altri li ammirassero al di fuori di suo padre e dei suoi sette figli; e di rado ormai si sovveniva che la luce in essi contenuta non era loro propria.[35] (*Il Silmarillion*, p. 78)

Gelosia e odio si insinuano fra Fëanor e i suoi fratellastri, Fingolfin e Finarfin, in lite per l'eredità del regno di Finwë, loro padre. L'amore incoercibile per quei talismani di potere spinge il loro creatore alla circospezione e alla diffidenza verso i due figli di Indis,[36] che egli crede complottino per sottrargli il trono a lui spettante per diritto di nascita.

Tali false dicerie, è Melkor a spargerle fra gli Elfi, di modo che si spezzi l'unità della famiglia regale e si indebolisca la difesa degli Elfi stessi e dei Valar sugli agognati Silmaril. La paura e l'odio, insieme ai sussurri fraudolenti di Morgoth, conducono i Primogeniti alla prima forgiatura di armi d'acciaio, ch'essi plasmano in segreto nelle loro fucine.

> Così, con menzogne, voci maligne e perfidi consigli, Melkor accese alla discordia i cuori dei Noldor; e dalle loro dispute alla lunga derivò la fine dei bei giorni di Valinor, la cui antica gloria giunse al tramonto.[37] (*Il Silmarillion*, p. 79)

E così si perviene alla rottura fra i due rami dei Noldor: Fëanor, dinanzi alla corte riunita, minaccia suo fratello Fingolfin con la punta della spada ben affilata, e la sua superbia raggiunge la vetta in quei giorni. In seguito a quegli eventi i Valar convocano Fëanor a Valmar, città di Valinor e loro dimora, affinché riveli loro la verità che tiene nascosta nel suo animo. Così, nell'Anello della Sorte di Mandos, il giudice degli spiriti e degli dèi, l'artefice dei Silmaril svela ogni inganno di Melkor.

---

[34] *Men came to the door crying for the Lord of the City. 'Nay, I will not come down,' he said. 'I must stay beside my son. He might still speak before the end. But that is near. Follow whom you will, even the Grey Fool, though his hope has failed. Here I stay.'* (*TRotK*, p. 806)

[35] *For Fëanor began to love the Silmarils with a greedy love, and grudged the sight of them to all save to his father and his seven sons; he seldom remembered now that the light within them was not his own.* (*The Silmarillion*, p. 70)

[36] Finarfin e Fingolfin sono figli di Finwë, come detto, e di Indis, una donna Elfo della stirpe dei Vanyar.

[37] *Thus with lie and evil whisperings and false counsel Melkor kindled the hearts of the Noldor to strife; and of Valinor and the evening of its ancient glory.* (*The Silmarillion*, p. 71)

> Ma neppure Fëanor fu assolto, poiché aveva infranto la pace di Valinor e minacciato con la spada un consanguineo; e Mandos gli disse: «Hai parlato di servaggio. Se servaggio deve essere, orbene, tu non puoi sottrarti ad esso; ché Manwë è Re di Arda, e non della sola Aman. E questo tuo atto è stato contro la legge, in Aman come altrove. Ragion per cui, questo è il verdetto: per dodici anni te ne andrai da Tirion dove la tua minaccia è stata pronunciata. In questo periodo consigliati con te stesso, e rammentati chi e che cosa sei.»[38] (*The Silmarillion*, p. 81)

L'infrazione del legame fra consanguinei attraverso la minaccia implica per Fëanor la condanna all'esilio; egli è soggetto al giudizio di Mandos poiché dimorante nella terra su cui i Valar hanno massima autorità, più che in ogni altro luogo del mondo ch'essi crearono. Il castigo per questo Elfo sommo artigiano è il bando da Aman e l'allontanamento dal reame che ha imbrattato con l'empietà della sua colpa.

Bandito e pronto alla ricerca dei Silmaril e del loro ladro, Fëanor decide di condurre il suo popolo all'estremo nord, ma il Grande Mare ostacola l'inseguimento separando la terra di Aman da Arda, dove Melkor ha ripiegato.

Pertanto Fëanor si reca in Alqualondë per chiedere aiuto al re Olwë, signore degli Elfi Teleri, abili costruttori di navi fra i Primogeniti. Questi, però, tenta di dissuadere la pazzia dei Noldor dalla partenza e di placare il loro feroce rancore. Quindi rifiuta le sue navi ai fratelli Elfi, che le domandano con arroganza, poiché esse sono care al cuore dei Teleri come i Silmaril a quello di Fëanor. Da lì sorge nel figlio di Finwë uno smodato furore che lo spinge a prendere con la forza quello che ha chiesto e che gli è stato negato. I Teleri combattono per difendere le preziose imbarcazioni, e una battaglia inattesa ed empia scoppia fra due rami di una stessa stirpe, una battaglia dal nome parlante: il Fratricidio di Alqualondë (cfr. *Il Silmarillion*, p. 102).

I Valar, dalle loro dimore, scorgono anche questa ennesima infrazione dei Noldor e inviano un araldo a pronunziare contro di loro un monito che risuona quale una verace e severa maledizione: esso prospetta l'ira dei Valar e innumerevoli lacrime per gli Elfi Noldor, uccisori di consanguinei, le cui opere volgeranno a infausta fine senza mai conoscere successo a causa del tradimento di cui si sono macchiati (cfr. *Il Silmarillion*, p. 103).

> «Voi avete sparso ingiustamente il sangue dei vostri fratelli e avete insozzato la terra di Aman. Sconterete il sangue col sangue, e fuori da Aman dimorerete nell'ombra di Morte. Ché, sebbene Eru[39] vi abbia destinati a non morire in Eä e sebbene le malattie non vi assalgano, pure potete essere uccisi, e uccisi sarete: da armi e tormento e dolore; e i vostri spiriti raminghi verranno poi a Mandos.»[40] (*Il Silmarillion*, p. 103)

La guerra e il fratricidio vengono dunque severamente puniti dai Valar secondo una misura di giustizia che procede come equo contrappasso: con morte e dolore i Noldor pagheranno il prezzo del sangue versato, e con la condanna all'oscurità della Morte espieranno gli assassinii di cui si sono imbrattati. La loro colpa è la contaminazione della sacra terra di Aman col sangue degli Elfi immortali, destinati a non conoscere il trapasso di natura; ma l'empietà di Fëanor ha ribaltato il destino dei Primogeniti così com'era stato

---

[38] *But Fëanor was not held guiltless, for he it was that had broken the peace of Valinor and drawn his sword upon his kinsman; and Mandos said to him: 'Thou speakest of thraldom. If thraldom it be, thou canst not escape it: for Manwë is King of Arda, and not of Aman only. And this deed was unlawful, whether in Aman or not in Aman. Therefore this doom is now made: for twelve years thou shalt leave Tirion where this threat was uttered. In that time take counsel with thyself, and remember who and what thou art.* (*The Silmarillion*, pp. 72-73)

[39] Altro nome di Ilúvatar.

[40] *'Ye have spilled the blood of your kindred unrighteously and have stained the land of Aman. For blood ye shall render blood, and beyond Aman ye shall dwell in Death's shadow. For though Eru appointed to you to die not in Eä, and no sickness may assail you, yet slain ye may be, and slain ye shall be: by weapon and by torment and by grief; and your houseless spirits shall come then to Mandos.'* (*The Silmarillion*, p. 95)

decretato da Ilúvatar, e ha guastato la pace del Mondo. Il Fratricidio di Alqualondë si configura come una cruenta violazione dei legami parentali, che Fëanor già aveva infranto minacciando il fratello Fingolfin, azione che gli era costata il primo esilio.

Adesso i Valar scagliano maledizioni funeste sugli Elfi Spodestati, insieme ad un destino di afflizione e decadenza che essi si sono amaramente conquistati.

Anche un altro Vala, rinnegato e maledetto col nome di Morgoth, scaglia il suo anatema su un Uomo, Húrin, e sulla sua famiglia. A causa di ciò, i figli di Húrin sono destinati ad unirsi in nozze incestuose, vittime di ignoranza e raggiro.

Mentre Túrin è sotto l'incantesimo ottenebrante del drago Glaurung, sua madre e la sorella, di cui ella era gravida alla partenza del marito per la Battaglia delle Innumerevoli Lacrime, raggiungono il Nargothrond[41] seguendo le tracce del figlio, ma, a causa della guerra, vengono allontanate e condotte in salvo dagli Elfi; pur passando vicino a Túrin, questi non se ne avvede, poiché cieco e immoto alla mercé del drago. Il mostro, infine, distoglie lo sguardo e Túrin torna in sé. In modo inatteso, la creatura di Morgoth offre la libertà al suo avversario e lo incalza affinché questi raggiunga la madre e la sorella in patria prima dell'arrivo degli Orchi.

Abbandonata in uno stato di regresso mentale all'infanzia più tenera e priva della conoscenza di alcunché, Nienor, sorella di Túrin, viene da quest'ultimo rinvenuta, ma nessuno dei due, sconosciuto all'altro, è in grado di riconoscere il fratello.

Túrin, che si è ormai proclamato Turambar, "Padrone della Sorte", nome che con tragica ironia verrà disatteso, prende con sé la giovane denominandola Níniel, "Fanciulla in Lacrime", giacché proruppe in pianto quando, interrogata, si avvide di non ricordare nulla del proprio passato.

Col tempo Turambar viene colto d'amore per Niniel e la chiede in moglie, sicché, ignorando chi ella realmente sia, Túrin contrae nozze con sua sorella e consuma l'incesto, ultima empietà derivante dalla maledizione di Morgoth e dagli inganni del suo servo dragone.[42]

Nell'atroce momento della rivelazione nessuno dei due fratelli è in grado di sopportare la vergogna e il dolore di quell'unione contro natura: entrambi scelgono come ultimo atto disperato il suicidio, e Morgoth assiste soddisfatto al compimento della sua nera profezia.

IV.5 *Conclusioni*

La raffigurazione dei rapporti parentali, all'interno del repertorio di origine mitologica in esame, si offre come una lente capace di illustrare ideologie e concezioni peculiari non solo della natura di quegli stessi vincoli, ma anche delle tematiche compositive che ad essi si allacciano, come quella triforme del potere e dei suoi corollari, la contaminazione e la morte.

---

[41] Reame elfico che offre asilo a Túrin.

[42] Quando CARPENTER H., *op. cit.*, p. 137 affronta il momento della composizione della storia di Túrin, che poi confluì ne *I Figli di Húrin*, segnala il suo profondo legame con il *Beowulf* e con il *Kalevala*, raccolta di poemi che riporta i principali episodi mitologici della cultura finnica: "(...) la battaglia dell'eroe con un drago richiama senz'altro la storia di Sigurd e Beowulf, mentre il suo involontario incesto con la sorella e il conseguente suicidio del protagonista derivano consapevolmente dalla storia di Kullervo nel *Kalevala*; ma ancora una volta, queste influenze sono solo superficiali."
Tolkien, infatti, dà vita ad un genere letterario che riesuma il mito e lo rilegge con un occhio moderno, che ha ben presente anche la mitologia classica ch'egli conobbe per prima. Questo particolare racconto, tragedia greca all'occhio abituato del filologo classico, è una composizione mitologica consapevole dell'eredità dei miti islandesi e finlandesi: "«The Children of Húrin» è una fusione di tradizioni islandesi e finlandesi, ma si spinge molto più in là di queste, fino a raggiungere un grado di complessità drammatica e una caratterizzazione dei personaggi che non si ritrovano in quelle antiche leggende." (*Ibidem*)

L'*Eneide* virgiliana fornisce due categorie paradigmatiche di relazioni parentali: quella positiva, consistente nel pieno rispetto della *pietas* e rappresentata in special modo dal rapporto vigente fra Enea ed Anchise, e il suo rovesciamento nefasto, che viene veicolato dal fuggevole esempio di Pigmalione. Un modello "di mezzo", che si muove tra intenso amore paterno e feroce nefandezza, è incarnato da Mezenzio, il cui *furor* scoppia in virtù dell'unica *pietas* che muove il tiranno, quella nei confronti del figlio Lauso.

Virgilio mostra forte attenzione verso il ritratto della purezza di Enea e della civiltà che da lui verrà fondata, rivelando grande consapevolezza del carattere pernicioso e distruttivo della contaminazione. Questo dato emerge anche se presentato in negativo, allorché Giunone, tesa a corrompere la stirpe Romana di cui Enea sarà il padre iniziatore, si propone di inquinare con la guerra e il sangue le nozze fra l'eroe e Lavinia. L'episodio, sebbene *e contrario*, rivela ancora una volta come la *contaminatio* sia nociva nei riguardi non solo del singolo, ma dell'intera comunità in quanto modalità esiziale di alterazione dell'identità.

Nell'ordito poetico della drammaturgia di Seneca, il legame parentale profanato si configura come uno dei fili compositivi di una storia raccapricciante e funesta, volta ad indicare la profonda valenza perturbativa del potere e di ogni elemento che abbia la ventura di trovarsi in esso inserito. L'incesto, l'adulterio e la guerra fratricida sono le tre tipologie drammaturgiche di infrazione della *pietas* e della *fides*, di cui Seneca raffigura i macabri risvolti. Esse non corrompono in modo singolo e isolato, ma trascinano l'intero *genus*, e spesso la comunità tutta, nella rovina e nell'empietà.[43]

Uno dei pochi modelli etici positivi e rispettosi dei legami di sangue è Antigone, che tuttavia si fa portatrice di istanze anomale e pertanto sovversive: la figlia diviene modello morale per l'empio padre, rovesciandone il ruolo, e benché mossa da sincera devozione, si propone implicitamente di perpetuare il *nefas* vivente che Edipo, nelle *Phoenissae*, è diventato.

Mescolamento caotico degli opposti, assenza di distinzione, reiterazione del delitto e molteplicità di funzioni parentali sono le marche poetiche, prima ancora che narrative, delle tragedie senecane.

La problematicità dell'infrazione dei rapporti di sangue non è assente ne *Il Silmarillion*, dove al contrario emerge quale anticamera della rovina e della caduta; nella narrazione mitologica dell'opera, la convergenza fra potere e vincolo parentale si traduce in forme sfaccettate di contaminazione esiziale: discordia e guerra, vendetta e fratricidio, e infine incesto e morte.

Sono questi ultimi i nuclei tematici ricorrenti nelle diverse ricomposizioni mitologiche: essi prorompono quando l'incontro fra contaminazione e vincolo di sangue si svolge nell'ambito oscuro ed accecante del potere.

---

[43] Valga per tutte le tre tipologie di contaminazione indicate quanto afferma BELTRAMI L., *op. cit.*, p. 82 nel definire la figura dell'adultero in relazione alla struttura ordinata della società in cui vive: "L'adultero si configura quindi come individuo socialmente pericoloso, che non rispetta le norme più elementari a salvaguardia dell'identità dei singoli e dei gruppi, e che è perciò necessariamente fatto oggetto del biasimo collettivo, mirante al mantenimento di una solida struttura sociale."

Cap. V

L'esilio, il ritorno e la fondazione

All'interno di uno studio volto ad indagare le modalità di rappresentazione letteraria e drammaturgica del potere nei suoi rapporti con la contaminazione e la morte, l'esilio diventa oggetto di trattazione allorché costituisca un momento, più o meno durevole, di allontanamento del *rex* o di un potente dalla sfera del regno.

In altre parole, il quesito che muove la presente sezione della ricerca è il seguente: che cosa accade quando chi è invischiato nella rete del potere o ne detiene le sorti viene bandito dalla patria oppure è costretto alla fuga? E in che modo e con quali connotazioni la rilettura compositiva dei miti di esilio e peregrinazione rappresenta l'esclusione del *potens* dal regno?

L'esilio, però, è solo una fase, spesso la prima e di rado l'ultima, di un percorso narrativo e mitologico che parte dal cuore, puro o malato, del potere per ripiegare in esso attraverso il ritorno alla condizione precedente o ad una parallela, il cui raggiungimento viene sancito in negativo dall'irrimediabile disfatta dei personaggi incappati nel *regnum*, e in positivo dalla fondazione di una nuova sede, che si qualifica generalmente come riproposizione di quella d'origine.

V.1 *L'esule di ritorno* e *il* regnum

V.1.1 *L'esilio e la trappola del* regnum*: il rovesciamento senecano*

Seneca fornisce un esempio del primo modello esposto nel *Thyestes*, in cui all'esilio del personaggio omonimo del dramma segue un sospirato ritorno che si traduce, però, in trappola infernale fino a condurlo nel baratro del *nefas* e della più truce sconfitta.

Tieste raffigura nella tragedia l'esule che infine torna nella patria tanto agognata.[1] La felicità per il ritorno, tuttavia, è fortemente incrinata da un oscuro presentimento che lo tormenta sin dall'inizio.

> ***TH.*** *occurret Argos, populus occurret frequens -*
> *sed nempe et Atreus. Repete silvestres fugas*
> *saltusque densos potius et mixtam feris*
> *similemque vitam; clarus hic regni nitor*
> *fulgore non est quod oculos falso auferat:*
> *cum quod datur spectabis, et dantem aspice.*
> *modo inter illa, quae putant cuncti aspera,*
> *fortis fui laetusque; nunc contra in metus*
> *revolvor: animus haeret ac retro cupit*
> *corpus referre, moveo nolentem gradum.*
>
> **TI.** Accorrerà Argo, numeroso accorrerà il popolo - ma di certo anche Atreo. Ritorna agli esili silvestri, piuttosto, ai fitti boschi e alla vita mista alle fiere e simile alla loro; questo chiaro splendore del regno col suo falso scintillio non è tale da rapire i tuoi occhi: quando osserverai ciò che ti si offre, guarda anche colui che te lo offre. Di recente, in quello stato che tutti considerano aspro, sono stato saldo e lieto, adesso invece ripiombo nella paura: il mio animo è dubbioso, il corpo desidera tornare indietro, e nolente muovo il passo.
>
> (*Th.*, 411-420)

[1] TROMBINO R., *cit*., pp. 138 e sgg. svolge l'esame del ritorno di Tieste confrontandolo col modello odissiaco, di cui rovescia la polarità: l'effetto finale del ritorno, infatti, è la rovina e il fallimento dell'eroe, non il suo successo. In primo luogo, Tieste è timoroso e tentennante sin dall'inizio, e anche la fase del ringraziamento agli dèi è incrinata da un significativo scetticismo (cfr. *si sunt tamen di*, *Th*. 407).

Il personaggio di Tieste porta con sé la forte opposizione tra la propria condizione all'interno del *regnum* e la vita esperita nel luogo d'esilio, costituendo così due poli antitetici, di cui quello negativo è rappresentato dalla reggia dove Tieste fa ritorno quasi suo malgrado.[2] Pertanto si delineano due possibili ritorni: uno nel cuore del regno infido, già in svolgimento; l'altro verso i passi boscosi che hanno costituito per Tieste l'alternativa positiva alla dimensione del potere (cfr. *repetere*, *Th*. 412; *retro cupit* / *corpus referre*, *Th*. 419-420).[3]

Secondo un rovesciamento di prospettiva non lieve, la dimensione ferina dell'esilio, in una vita commista alle belve e simile ad esse (cfr. *mixta feris* / *similisque vita*, *Th*. 413-414), diventa il luogo della salvezza da cui Tieste sente di essere ingenuamente uscito per tuffarsi ancora una volta nell'insidioso baratro del regno, di cui sospetta le insidie e gli inganni.[4]

I pascoli boschivi dell'esilio e l'asprezza del bando hanno mantenuto il personaggio in uno stato d'animo sereno e saldo (cfr. *fortis fui laetusque*, *Th*. 418), ma adesso che rivede la patria tanto desiderata, Tieste si sente come rivolto indietro nel *metus*, condizione pertinente di chi si trova impastoiato nel regno (cfr. *Th*. 418-419). Il dubbio trattiene il suo passo e frena il suo cuore, sebbene si trovi di fronte all'oggetto ambito dei suoi desideri. Il perdono del fratello, infatti, lungi da confortarlo, suscita in lui timore e diffidenza.

> *rebus incertissimis,*
> *fratri atque regno, credis ac metuis mala*
> *iam victa, iam mansueta et aerumnas fugis*
> *bene collocatas? esse iam miserum iuvat.*
> *reflecte gressum, dum licet, teque eripe.*
>
> A ciò che è più malsicuro, il fratello e il regno, presti fiducia e temi invece i mali già vinti, già domati, e fuggi le tribolazioni opportunamente disposte? Ormai mi piace essere misero. Torna indietro, finché puoi, e salvati.
>
> (*Th.*, 424-428)

Tieste tentenna nel riporre la sua *fides* in Atreo e nel *regnum*, entrambi espressioni di *incertissima res* (*cfr. Th.* 424). Perché egli dovrebbe temere l'esilio, un male già sperimentato e superato con accettazione, quando il vero pericolo giace nel potere che tuttavia concupisce? La vita di stenti è un involucro salvifico per Tieste, come lo è l'esilio: egli ammonisce se

---

[2] Per un'analisi della valenza positiva dell'esilio in opposizione a quella negativa e contaminante del *regnum*, come mostrano specialmente il *Thyestes* e lo *Oedipus*, cfr. DEGL'INNOCENTI PIERINI R., *Il tema dell'esilio nelle tragedie di Seneca: autobiografia, meditazione filosofica, modelli letterari nel «*Thyestes*» e nell'«*Oedipus*»*, "QCTC" 8, 1990, pp. 71-85.

[3] Sul movimento di inversione che il ritorno, nelle sue diverse configurazioni, delinea, e sul suo riflesso sull'andamento dell'ordine cosmico, cfr. TROMBINO R., *cit*., p. 141: "Seneca ripropone le costanti dello schema relativo al *nostos* di cui opera però una riscrittura, nell'obiettivo di comunicare il proprio originale discorso sul potere. Ritornare coincide per l'eroe con un istinto di retrocessione, che lo spinge lontano dalla reggia. E accade per di più che, in sintonia con l'eroe, anche tutto il cosmo partecipi del suo impulso all'inversione."

[4] DEGL'INNOCENTI PIERINI R., *cit*., p. 76 segnala la grande innovazione drammaturgica e concettuale della doppia lettura che nel *Thyestes* Seneca dà dell'esilio, la quale va ricondotta in parte alla concezione stoica sul tema medesimo: l'esilio, per lo stoico, è un'occasione per dar prova della sua *virtus* e mostrare il distacco dal mondo, anche dalle situazioni di miseria e sofferenza: "Al Polinice euripideo, che considerava la massima disgrazia dell'esilio la perdita della libertà di parola (*Phoen*. 391), si contrappone Seneca uomo dell'età imperiale, che fa coincidere la libertà politica con la libertà di coscienza e che nella dinamica opposizione esilio/ regno opera un'opzione a favore dell'esilio, dal momento che permette all'uomo, libero da false ed inutili preoccupazioni, di dedicarsi a se stesso, cioè alla *sapientia*, la vera libertà. Tutto il male per contro è nel *regnum*, che è da annoverare tra i beni esterni ed indifferenti, in aperta contrapposizione con la *sapientia*: il vero *rex* è il *sapiens*, come leggiamo in un famoso coro del *Thyestes* (v. 344 ss.), secondo il noto paradosso stoico: *solos sapientes esse ... si mendicissimi divites, si servitutem serviant, reges* (Cic. *Mur*. 61). "
Alla contrapposizione greca della εὐτυχία alla δυστυχία si sostituisce quella senecana di sapore stoico, che oppone il *sapiens* allo *stultus*: quest'ultimo ritiene un male l'esilio, che invece fornisce al saggio l'occasione di esercitare la sua *virtus* in piena *autarkeia* (cfr. *Ibidem*, p. 77).

stesso a tornare indietro nelle selve, strappandosi all'inganno del fratello e mettendosi così in salvo (*teque eripe*, *Th*. 428).[5] Il verbo *eripere* viene qui adoperato per marcare un'azione di sottrazione violenta di sé dalla salda e feroce morsa del *regnum*, sottrazione che equivale alla salvezza e che rappresenta Tieste nell'atto di scampare alla sua fine ormai decretata.

> ***TA.*** *Quae causa cogit, genitor, a patria gradum*
> *referre visa? cur bonis tantis sinum*
> *subducis? ira frater abiecta redit*
> *partemque regni reddit et lacerae domus*
> *componit artus teque restituit tibi.*
> ***TH***. *Causa timoris ipse quam ignoro exigis.*
> *nihil timendum video, sed timeo tamen.*
>
> **TA.** Quale ragione ti spinge, padre, a volgere indietro il passo dalla patria che hai rivisto? perché sottrai la piega della veste a beni tanto grandi? Tuo fratello, abbandonata l'ira, torna indietro e ti rende una parte del regno, ricompone le membra della casa straziata e ti restituisce a te stesso. **TI.** La ragione del timore che tu esigi sapere, io stesso la ignoro. Non vedo nulla che debba essere temuto, eppure ho paura ugualmente.
>
> (*Th.*, 429-435)

La condizione dell'esule di ritorno nel regno è soggetta a un *timor* ininterrotto, forse irrazionale, ciononostante giustificabile per via della natura stessa, feroce e insana, del potere presso il quale quello si rifugia.[6] Tieste non distingue nessun motivo di paura con gli occhi, eppure si trova in un perenne stato di timore (*nihil timendum video, sed timeo tamen*, *Th*. 435), frutto della contaminazione del regno, infido e cruento e dunque degno di essere paventato.

Il figlio Tantalo, ignaro della frode dello zio, sprona il padre a fidarsi della riconciliazione con Atreo, che sembra essere tornato indietro sui suoi passi, pronto a perdonare e a condividere con Tieste quella parte del regno che gli era stata negata dal bando. Le parole di Tantalo sono suscettibili di essere lette alla luce del seguito della tragedia e dell'orrido *nefas* che si compirà: Atreo è pronto a restituire Tieste a se stesso, e lo farà secondo un macabro banchetto cannibalico nel quale imbandirà al fratello le carni dei suoi ignari figli, sangue del suo sangue, sicché davvero Atreo potrà dire di aver reso al fratello una parte di lui (cfr. *teque restituit tibi*, cfr. *Th*. 433).

> ***TA***. *pater, potes regnare.* ***TH***. *Cum possim mori.*
> ***TA***. *Summa est potestas* - ***TH***. *Nulla, si cupias nihil.*
> ***TA***. *Gnatis relinques.* ***TH***. *Non capit regnum duos.*
> ***TA***. *Miser esse mavult esse qui felix potest?*
> ***TH***. *Mihi crede, falsis magna nominibus placent,*
> *frustra timentur dura. dum excelsus steti,*
> *numquam pavere destiti atque ipsum mei*
> *ferrum timere lateris. o quantum bonum est*
> *obstare nulli, capere securas dapes*
> *humi iacentem!*
>
> **TA**. Padre, tu puoi regnare. **TI**. Dal momento che posso morire. **TA**. È il massimo potere - **TI**. È niente, se non desideri nulla. **TA**. Lo lascerai ai figli. **TI**. Il regno non può contenere due signori. **TA**. Preferisce essere misero colui che può essere ricco? **TI**. Credimi, le grandi cose piacciono per le loro false apparenze, e le situazioni ardue si

---

[5] Il proposito di Tieste, tuttavia, rimarrà incompiuto: l'attrazione del *regnum*, infatti, pur nella paura e nella diffidenza, finirà per farlo capitolare, sebbene egli decanti la superiorità della vita serena nelle *silvae* rispetto allo scettro del potere. Al riguardo cfr. TROMBINO R., *cit*., pp. 140 e sgg.

[6] Per affrontare il tema dell'*exilium*, DEGL'INNOCENTI PIERINI R., *cit*., p. 73 fornisce le linee guida della raffigurazione dell'esilio nella drammaturgica attica, che lo descrive come il "repentino passaggio dalla felicità all'infelicità, dalla εὐτυχία alla δυστυχία" che finisce per coincidere "con la perdita del *regnum* e con la conseguente condizione di misero e di esiliato."

temono vanamente. Finché sono stato al sommo apice, non ho mai cessato di aver paura e di temere la spada stessa che portavo al mio fianco. O quanto è bene non ostacolare nessuno, consumare un banchetto senza affanni mentre si giace a terra!

(*Th.*, 442-451)

Le ἀντιλαβαί dei vv. 442-444 evidenziano il contrasto valutativo esistente fra Tieste e il figlio Tantalo riguardo all'atteggiamento tenuto da Atreo. Il giovane, infatti, scorge nel ripensamento dello zio una via agevole per tornare nel regno dal quale sono stati scacciati, ma Tieste non si piega facilmente dinanzi all'illusione del giovane: egli conosce la nefandezza in cui alberga il potere stesso, per tale ragione lo teme, senza aver tuttavia la forza per scostarsi definitivamente da esso.[7]

La possibilità di regnare viene subito messa in rapporto con quella di morire (cfr. *Th*. 442), sicché l'esercizio del potere e la vulnerabilità di chi lo detiene sono unite dal filo invisibile della morte, la quale incombe sul tiranno come elemento pertinente del suo regno, che pare non avere alcuna reale attrattiva agli occhi di Tieste, mutato profondamente dall'esilio. Questo, infatti, ha in qualche modo temprato il personaggio ponendolo in una condizione di lucidità cognitiva che permette di guardare con occhi disincantati all'infera essenza del potere, ma la consapevolezza della sua natura ingannevole si fa tanto più offuscata quanto più Tieste si sofferma nel regno di Atreo. Lì torna con maggiore prepotenza la paura di una condizione troppo elevata e il continuo timore di agguati e tradimenti (cfr. *timere*, *Th*. 447, 449; *pavere*, *Th*. 448). Il potere è contaminazione e rovina, neppure l'idea di lasciarlo come eredità ai figli può essere una positiva consolazione, poiché è proprio la condivisione dello scettro, unico e indivisibile, a dividere i fratelli e a gettarli nell'odio reciproco, come Tieste e Atreo hanno sperimentato (cfr. *non capit regnum duos*, *Th.* 444).

Alla condizione di precarietà e timore Tieste oppone quella placida e modesta delle selve esperita durante l'esilio, aspro eppure mai pernicioso quanto il regno: lì, lungi dalla reggia, è davvero possibile banchettare in pace e senza preoccupazioni (cfr. *capere securas dapes*, *Th.* 250, espressione il cui senso sarà riscritto con tragica ironia dalle orrende *dapes* che Atreo sta per allestire per il fratello, reduce dalle fatiche della vita da profugo).

TH. *immane regnum est posse sine regno pati.*
TA. *Nec abuendum est, si dat imperium deus.*
nec appetendum est: frater ut regnes rogat.
TH. *Rogat? timendum est. errat hic aliquis dolus.*

TI. È un potere straordinario essere in grado di resistere senza potere. **TA.** Se un dio concede il comando non lo si deve rifiutare. Né si deve agognarlo: tuo fratello ti prega di regnare. **TI.** Prega? Allora c'è da temere. Qui si nasconde un inganno.

(*Th.*, 470-473)

Tieste, in questa sezione del dialogo col figlio Tantalo, si fa portavoce di una morale di modestia e vita appartata, capace di rifiutare il *regnum* e anzi di elogiare uno stile di vita fondato sulla rinuncia del potere e sull'assenza della sua *contaminatio*.[8] Tantalo, invece, è già caduto nella rete dello zio, non dubita delle intenzioni di Atreo e scorge, dietro alle proposte allettanti del tiranno, l'opera munifica di un dio. Proprio la volontà del fratello di dividere con Tieste il regno mette in guardia il personaggio, consapevole di doversi aspettare da quello solo

[7] Come già osservato, Tieste, che tanto ha sofferto, si lascia alla fine vincere dall'insidia di Atreo, trascinato anche dai figli, che viceversa egli dovrebbe dirigere, nel vortice del regno, dove scaverà la tomba per la sua prole e costituirà la trappola per lui stesso. Cfr. LA PENNA A., *cit*., 1979, pp. 138 e sgg.

[8] Il ritratto della vita tranquilla esprime sicurezza e indica la via per la libertà dalla paura. Così viene invertita la polarità che la Furia e Atreo consegnavano al potere rispetto all'esilio (cfr. ROSE A. R., *cit*., p. 121): "While the Chorus redefines kingship in order to characterize Stoic wisdom, Thyestes redefines powerlessness in order to offer a new perspective on his exile."

azioni degne di essere temute: se Atreo si mostra disposto al perdono fino al punto di richiamarlo in patria, allora un *dolus* è apparecchiato a suo danno (cfr. *Th*. 473).

> ***TA.*** *Quam tamen fraudem times?*
> ***TH.*** *Omnem: timori quem meo statuam modum?*
> *tantum potest quantum odit.*
>
> **TA.** Ma quale frode temi? **TI.** Tutte: quale misura stabilirà per il mio timore? Può tanto quanto odia.
>
> (*Th.*, 482-484)

Il timore di Tieste è commisurato alla potenzialità scellerata di Atreo, che non conosce misura nel delitto contro il fratello, né moderazione (cfr. *modus*, *Th*. 483). L'assenza di un freno alla sua condotta fraudolenta costituisce una costante del potere smodato e del rovesciamento del paradigma del *rex bonus*. Il tiranno stimola il *timor* ed esercita una sovranità sfrenata e ingiusta, che segue soltanto i dettami del suo odio personale.

La rappresentazione drammaturgica che Seneca dà all'esilio ne evidenzia la natura di unica via di salvezza dalla contaminazione del potere. L'esule che viene riaccolto in patria, quindi, non fa altro che reinserirsi nella spirale di corruzione e morte che il *regnum* attorciglia, finendo per esperire e riconoscere il carattere rovinoso e tragico della fase del ritorno.[9] Esso è più precisamente ritorno alla prima contaminazione e riconferma di quella attraverso una nuova, esecrabile empietà.

Anche Atreo, che richiama il fratello dall'esilio e ordisce la più bieca delle vendette, ha sperimentato il bando.[10]

> *hunc facinus ingens ausus assumpta in scelus*
> *consorte nostri perfidus thalami avehit.*
> *Hinc omne cladis mutuae fluxit malum:*
> *per regna trepidus exul erravi mea,*
> *pars nulla nostri tuta ab insidiis vacat,*
> *corrupta coniunx, imperi quassa est fides,*
> *domum aegra, dubius sanguis et certi nihil*
> *nisi frater hostis.*
>
> L'ariete lo portò via quel perfido osando un grande delitto dopo aver preso con sé nel delitto la mia compagna di talamo. Da qui sgorgò ogni misfatto della reciproca strage: io errai per il mio regno come esule impaurito, nessuna parte di me rimane sicura dalle insidie, la moglie è stata corrotta, le lealtà del potere è stata abbattuta, la casa è infettata, il sangue è dubbio, e non c'è nulla di certo tranne che il fratello è un nemico. Perché rimani allibito? Inizia, infine, e prenditi di coraggio: guarda a Tantalo e a Pelope; le mie mani sono richiamate al loro esempio.
>
> (*Th*., 234-241)

Quando Tieste ruba il vello dell'ariete, simbolo del potere regale che assegna a chi lo possiede lo scettro aureo ricavato dal suo manto (cfr. *Th*. 225-229), Atreo viene improvvisamente scagliato fuori dalla dimensione del potere, *trepidus exul* (*Th*. 237) vagante

---

[9] Se Tieste al suo primo apparire mostra un atteggiamento positivo verso i luoghi dell'esilio e di diffidenza e timore verso il regno, nel V atto, come DEGL'INNOCENTI PIERINI R., *cit*., p. 81 segnala, il suo pensiero sembra mutato. Appaiono, ai vv. 920-926, le tipiche rappresentazioni di penuria e sventura che tratteggiano l'esilio: "Tornano in questi versi del *Thyestes* i 'fantasmi' che sempre si accompagnano alla figura dell'esule, il corteggio del *maeror*, del *pavor*, dell'*egestas*, del *pudor*, inquietanti presenze che ricordano il triste corteo di personificazioni che guidano Edipo cieco mentre lascia Tebe nell'epilogo della tragedia senecana, sul modello, è appena il caso di ricordarlo, del vestibolo dell'Ade virgiliano."
Pertanto la figura di Tieste appare sdoppiata e complessa, giacché fornisce due volti al fruitore: quella del *sapiens* stoico indifferente ai mali e quella tradizionale dell'uomo sofferente perché lontano dalla patria (cfr. *Ibidem,* p. 82).

[10] Sull'esilio esperito da Atreo si sofferma, seppur brevemente, ROSE A. R., *cit*., p. 120.

per le sue stesse terre. Ecco che la contaminazione (cfr. *domus aegra*, *Th*. 240) e il furto che Tieste ordisce gli sottraggono la sua identità di reggente al punto da decretarne l'esilio per via dell'indivisibilità dello scettro. La vendetta che si consuma nel dramma è anche il prezzo di un esilio forzato, di un allontanamento dal potere che nessuno dei due fratelli può accogliere con benevolenza.

Ma dell'esilio di Atreo il poeta non fornisce ulteriori indizi, mentre assai più concentrata è la sua attenzione su quello di Tieste. Nel suo caso, il distacco dal potere è una presa di coscienza del pericolo e della contaminazione del *regnum*, l'assunzione di una difesa contro le insidie del fratello e del suo scettro mendace.

Il *satelles*, infatti, mette in guardia il suo signore dalla probabile diffidenza di Tieste, il quale potrebbe essere stato temprato nello spirito dai travagli subiti in esilio e dunque fortificato contro i doli e le trappole del potere dal quale è stato tanto a lungo lontano.[11] Ma Atreo non ha dubbi: egli conosce l'indole scellerata e perversa di suo fratello, che non arretrerà dinanzi alla reggia e all'oggetto delle sue brame.

> ***AT.*** *hinc vetus regni furor*
> *illinc egestas tristis ac durus labor*
> *quamvis rigentem tot malis subigent virum.*
> ***SAT.*** *Iam tempus illi fecit aerumnas leves.*
> ***AT.*** *Erras: malorum sensus accrescit die.*
> *leve est miserias ferre, perferre est grave.*
>
> **AT.** Da un lato l'antico furore del regno, dall'altro la dolorosa indigenza e il duro travaglio sottometteranno l'uomo, anche se irrigidito da tanti mali. **GUARDIA.** Ormai il tempo gli ha reso lievi le tribolazioni. **AT.** Ti sbagli: la percezione della sofferenza cresce di giorno in giorno. È lieve sopportare le sventure, è pesante sostenerle fino in fondo.
>
> (*Th.*, 302-307)

A far scattare la trappola che Atreo allestisce sarà proprio il *vetus regni furor* (*Th*. 320), l'antico e folle furore che il contatto con il potere infonde in modo indelebile: persino l'esilio non può cancellarne la contaminazione, infatti Tieste, sebbene scacciato dalla patria e dalla reggenza, nella visione di Atreo mantiene quella furia che il potere ha suscitato in lui per mezzo del suo contagio. Al *furor regni* che Tieste ha già esperito - per questo *vetus* - si mescolano le sofferenze del bando subito, la povertà e la fatica, capaci di flettere anche l'animo più diffidente e severo e di dimostrarsi forse più che rilevanti nella finale catastrofe del personaggio.

Anche le *Phoenissae,* sebbene in contesti mitici diversi, raccontano il contrasto sorto fra due fratelli per il mantenimento del potere.

L'avvicendamento alla soglia regale di Tebe viene d'un tratto spezzato da Eteocle, che si impossessa in modo duraturo del regno opponendosi al ritorno del fratello sul trono. Quest'ultimo, allora, muove guerra contro la sua stessa città e vi entra da esule nemico, rivendicando ciò che di diritto gli spettava e che il fratello gli ha negato, e infrangendo i patti.

Le parole che Giocasta rivolge a Polinice al suo rientro in patria (*Phoen*. 464-466) descrivono la condizione che questi è stato costretto a patire e anticipano i tratti precipui della rappresentazione del profugo, più approfonditamente descritta in una sezione successiva (cfr. *Phoen*. 502-515).

---

[11] MARTINA A., *cit*., 1981, p. 190 riconosce alla figura di Tieste, caratterizzato dall'esperienza sofferta dell'esilio, una dignità tragica pari a quella di Atreo: "Contrapposto ad Atreo è Tieste, l'uomo non immune da colpe, come egli stesso dirà nel finale della tragedia, ma che attraverso un'esperienza dolorosa come quella dell'esilio, ha potuto riflettere sulla condizione umana: non la figura del saggio stoico, ma quella di un uomo che la dottrina stoica dell'autore caratterizza in modo opposto a quella del tiranno."

La spossatezza e la sopportazione degli stenti sono il nodo principale su cui la regina insiste nella sua riflessione sui travagli sofferti dal figlio. I tanti *labores* (*Phoen*. 466) fiaccano l'esule privandolo della protezione e del riparo garantiti dalla patria fino a condurlo allo stremo delle forze, mentre grava su di lui il peso di *mala* ai quali resistere con coraggio (cfr. *totque perpessus mala*, *Phoen*. 465) e della fatica per l'ampia durata del bando (cfr. *longo fessus exilio*, *Phoen*. 466).

Giocasta, quindi, tenta di accostarsi al figlio per lungo tempo esiliato, ma questi esita a deporre le armi e non cede all'abbraccio materno.

> ***IOC.*** *quid dubius haeres? an times matris fidem?*
> ***POL.*** *Timeo; nihil iam iura naturae valent.*
> *post ista fratrum exempla ne matri quidem*
> *fides habenda est.*
>
> **GIO**. Perché dubbioso resti immobile? Forse temi la lealtà di tua madre?
> **POL**. Sì, la temo. Oramai non valgono a nulla le leggi di natura. Dopo questo esempio di fratelli neppure nella propria madre bisogna riporre fiducia.
>
> (*Phoen.*, 477-480)

Se la fatica e la sfinimento sono le caratteristiche dell'esule lontano dalla patria, paura e dubbio sono quelle dell'esule di ritorno, il cui riavvicinamento al *regnum* e al potere ambìto impediscono la corretta relazione con gli altri sulla base della *fides* e nell'osservanza degli *iura naturae*.[12] Questi ultimi non hanno più alcun valore, poiché sono stati continuamente trasgrediti e profanati: prova del loro svilimento è la condotta che il fratello ha tenuto nei confronti del fratello, e che porta Polinice a dubitare persino della *fides* materna. La prima parola da lui emessa non a caso è *timeo* (*Phoen*. 478, in *incipit*), che indica quella stessa paura cui partecipa Eteocle non meno di Edipo, e alla quale neppure Giocasta si sottrae:

> ***IOC.*** *ille te, tu illum times?*
> *ego utrumque, sed pro utroque.*
>
> **GIO.** Lui teme te, tu temi lui? Io ambedue, ma a difesa di entrambi.
>
> (*Phoen.*, 488-489)

L'unico sentimento che è dato provare in maniera condivisibile e reciproca all'interno della *gens* di Edipo è il timore, e se grande è quello dell'esule che torna per vendicarsi, ancora maggiore è quello del potente che sa di essere l'oggetto della vendetta. La paura del fratello, dunque, corrisponde alla paura nei riguardi del nemico, paura che si instaura in relazione al *regnum* e intorno ad esso. È per il regno e nel regno che il timore viene come amplificato.

> *te profugum solo*
> *patrio penates regis externi tegunt,*
> *te maria tot diversa, tot casus vagum*
> *egere, non te duxit in thalamos parens*
> *comitata primos nec sua festas manu*
> *ornavit aedes nec sacra laetas faces*
> *vitta revinxit; dona non auro graves*
> *gazas socer, non arva, non urbes dedit:*
> *dotale bellum est.*

[12] Sulla natura del timore esperito degli esuli di ritorno, in particolare da Tieste e da Polinice, cfr. TROMBINO R., *cit*., pp. 139-140: "Ma laddove il reduce euripideo era spinto a tale contegno da una ragione pienamente motivata e razionale, l'*adveniens* senecano registra inconsapevolmente alcune sensazioni di timore, di cui però non riesce a intravedere la causa scatenante. Tieste possiede invece una lucidità tale, da sconfinare addirittura nella preveggenza: l'eroe, grazie alla posizione di estraneità al *regnum* di cui ancora gode, vede in anticipo quelle che possono essere le conseguenze del suo processo di avvicinamento alla sede del potere."

> Te, profugo dal suolo patrio, proteggono i Penati di un re straniero, te tanti mari lontani, tante vicissitudini spingono ad andare vagando, ma non ti condusse al primo talamo la madre accompagnandoti, né con le sue mani adornò la dimora festosa, né avvolse di sacre bende le fiaccole propizie. Come doni il suocero non diede tesori traboccanti d'oro, non diede terreni coltivabili né città. In dote ricevesti la guerra.
>
> (*Phoen.*, 502-510)

La struttura del discorso di Giocasta sulla condizione di esule esperita da Polinice si muove, nei primi versi (*Phoen*. 502-510), su una bipartizione polare condotta dall'anafora del pronome personale *te* (*Phoen*. 502, 504, 505) la cui la *variatio* con inserimento della negazione al v. 505 crea un forte impatto oppositivo rispetto alla prima parte affermativa della sezione.[13]

L'esule è segnato dall'esperienza del distacco dalla patria che lo ha nutrito (*profugum solo / patrio*, *Phoen*. 502-503). L'esclusione e la distanza dalla terra natia lo portano al cambiamento e all'incontro con un'alterità alla quale finisce per adeguarsi e unirsi. Non sono più i Penati della propria *gens* a proteggerlo (cfr. *patrio penates*, in allitterazione all'*incipit* del v. 503), ma quelli di un *rex externus* (cfr. *Phoen*. 503). La dimensione del "fuori", fortemente marcata in opposizione a quella interna del *regnum* di provenienza, nella rappresentazione offerta da un punto di vista pur sempre "interno" al regno di origine (quello di Giocasta), sembra fagocitare Polinice, il cui movimento di allontanamento dalla patria si tramuta in adesione ad un nuovo regno. Il cambiamento di luogo diventa un elemento fondante dell'identità del profugo, che, a contatto con il mondo esterno alla città, comincia a partecipare di quell'alterità e a condividerne alcuni tratti, spesso negativi e minacciosi per la sicurezza di chi si trova nella dimensione "interna".

Una fase preliminare al cambiamento che conduce l'esiliato allo statuto di personaggio esterno alla comunità e portatore di valori ad essa stranieri è quella del vagabondo. In prima istanza, infatti, l'esule si trova nella *condicio* dell'errante, che vive una situazione di instabilità e incertezza, di movimento continuo e ininterrotto. Egli è governato dal *casus* (cfr. *Phoen*. 504) e trascinato dalla sua incoercibile forza, tanto che il suo spostarsi vacillante, senza una meta prestabilita e un cammino retto e sicuro, diviene facilmente metafora dell'*error*, inteso anche come errore di valutazione o di scelta.

I vv. 505-509 sono deputati alla raffigurazione delle nozze contratte in terra straniera lontano dai genitori, in particolare dalla madre. La sezione è scandita dall'anafora della negazione che, nel suo schema litotico, ribadisce un modello nuziale che al profugo viene negato, ma che in qualche modo egli stesso ha rifiutato accogliendo lo sposalizio in terra forestiera.

Un simile sovvertimento dell'usuale rito nuziale trova la sua rappresentazione più efficace nella fulminea battuta "*dotale bellum est"* (*Phoen*. 510), con cui al matrimonio si congiunge la dimensione cruenta e nefasta della guerra. Nel segno dei *bella* e del terribile *nefas* che ad essi si accompagna, Polinice ha sposato la sua consorte, contraendo, al pari del padre, nozze empie e malaugurate.

> *ne quid e fatis tibi*
> *desset paternis, hoc quoque ex illis habes,*
> *errasse thalamis.*
>
> E perché nulla ti mancasse del fato di tuo padre, anche questo hai in eredità da lui, di aver sbagliato le nozze.

---

[13] Giocasta descrive la condizione di esule che Polinice esperisce in un "accumulo di epiteti" che sembra inserirsi nel solco della tradizione della tragedia latina arcaica e offre un esempio di raffigurazione dell'esule provato dagli stenti e dalle sofferenze (cfr. DEGL'INNOCENTI PIERINI R., *cit*, p. 75).

(*Phoen.*, 513-515)

L'errare del profugo vagabondo si traduce anche nelle parole di Giocasta in errore valutativo, un errore ereditato dal destino paterno, che pesa su Polinice con la sua maledizione.

Nella seconda parte del brano in esame (*Phoen*. 510-513) Giocasta propone una caratterizzazione affermativa, ma antitetica, del figlio cacciato da Tebe.

> *hostium es factus gener,*
> *patria remotus, hospes alieni laris,*
> *externa consecutus, expulsus tuis,*
> *sine crimine exul.*
>
> Sei diventato genero di nemici, allontanato dalla patria, ospite di una casa altrui, hai acquisito beni stranieri, bandito dai tuoi, esule senza colpa.
>
> (*Phoen.*, 510-513)

La nuova identità di Polinice è letta in tutta la sua sovversione e alterità. Questi, cacciato dalla patria (*patria remotus*, *Phoen*. 511) è ormai divenuto *hostium gener* (cfr. *Phoen*. 510), dopo esser stato *hospes alieni laris* (*Phoen*. 511). La dimensione dell'alterità è individuata come nemica e il distacco dell'esule è sancito del tutto con il suo inserimento nella famiglia del *rex externus*. Col cambiamento dei *lares* e dei *penates* mutano inevitabilmente anche i tratti tipici dell'uomo.

L'estraneità di Polinice alla stirpe dalla quale discende e il conseguimento di beni stranieri ed esterni confermano la contraddizione del suo statuto identitario, giacché, come la madre stessa riconosce, egli è stato *exul sine crimine* (cfr. *Phoen*. 513).[14]

> *Nate post multos mihi*
> *remisse soles, nate suspensae metus*
> *et spes parentis, cuius aspectum deos*
> *semper rogavi, cum tuus reditus mihi*
> *tantum esset erepturus, adventu tuo*
> *quantum daturus: "quando pro te desinam"*
> *dixi "timere?"; dixit inridens deus:*
> *"ipsum timebis."*
>
> O figlio, a me restituito dopo molti soli, figlio, timore e speranza della madre ansiosa, che ho sempre pregato gli dèi di rivedere, malgrado il tuo ritorno fosse destinato a strapparmi tanto quanto mi avrebbe donato al tuo arrivo: "quando cesserò di aver timore per te?" ho detto; facendosi beffe di me un dio rispose: "avrai timore di lui."
>
> (*Phoen.*, 515-522)

La contraddizione si riflette anche nell'animo di Giocasta, combattuto tra l'amore per il figlio e la paura dinanzi al nemico nel quale questi si è trasformato. Qui lo iato fra questi due stati d'animo raggiunge l'apice nell'alternanza tra *spes* per il ritorno di Polinice e *metus* per la guerra che reca con sé. Il doppio movimento di sottrazione (*erepturus*, *Phoen*. 519) e concessione (*daturus*, *Phoen*. 520) prodotto dal suo *reditus* (cfr. *Phoen*. 518-520) ne annulla ogni effetto e impedisce a Giocasta non solo qualsiasi scelta, ma la possibilità stessa di una razionale valutazione. La paura *per* il figlio, la cui identità è irrimediabilmente alterata, si traduce ormai in paura *del* figlio, come è naturale che sia dinanzi ad un nemico della città.

Solo successivamente Giocasta offre una lettura più severa della condotta e delle intenzioni che hanno spinto Polinice a muovere guerra contro Tebe. Lo scopo, come più volte segnalato, è quello di ottenere lo scettro che gli spetta per diritto di nascita e secondo

---

[14] Sul piano formale la ripetizione del preverbio *ex-* coopera a evidenziare del personaggio in questione allontanamento e distacco (cfr. *externa*, *expulsus*, *Phoen*. 512; *exul*, *Phoen*. 513).

l'accordo sancito con Eteocle. Ma le modalità con cui il giovane ha scelto di condurre il conflitto sono smodate e irrazionali, volte all'annientamento di quel medesimo regno che Polinice ha in animo di conquistare.

> *quis tenet mentem furor?*
> *petendo patriam perdis? ut fiat tua,*
> *vis esse nullam? quin tuae causae nocet*
> *ipsum hoc quod armis uris infestis solum*
> *segetesque adultas sternis et totos fugam*
> *edis per agros: nemo sic vastat sua;*
> *quae corripi igne, quae meti gladio iubes*
> *aliena credis. rex sit ex vobis uter,*
> *manente regno quaerite.*
>
> Quale furore tiene la tua mente? Cercando di ottenere la patria, la mandi in rovina? Perché diventi tua, vuoi che sia annientata? Anzi, nuoce alle tue motivazioni proprio il fatto che tu bruci con armi minacciose il suolo, spiani le messi mature, e provochi la fuga lungo tanti campi; nessuno devasta in questo modo ciò che gli appartiene; quelle cose che ordini di prendere col fuoco e di mietere con la spada, le credi altrui. Cercate quale di voi due sia il re lasciando che il regno perduri.
>
> (*Phoen.*, 557-565)

Progetti e intenzioni del figlio di Giocasta sembrano suscitati da un *furor* (*Phoen*. 557) accecante che indirizza le sue azioni rovesciando ogni principio di convenienza e giustizia: Polinice sceglie la via della distruzione della terra che desidera ottenere (cfr. *Phoen*. 558), come se il suo annientamento (cfr. *Phoen*. 558-559) possa agevolarne l'occupazione. La guerra stessa, nella ricorrente raffigurazione dei campi e delle messi date alle fiamme e brulicanti di armi funeste (cfr. *Phoen*. 559-561), non può che essere una scelta furiosa e spregevole, se rivolta contro quella patria alla quale si deve il nutrimento e il riparo ricevuto.

Nel suo discorso parenetico Giocasta può abilmente sfruttare la doppia natura che ormai costituisce l'identità di Polinice: nemico, ma concittadino, in bilico tra l'esterno e l'interno, tra la parentela e l'estraneità.

La guerra per la conquista è una modalità di acquisizione del potere per chi giunge da fuori, per un *rex* straniero e nemico che solo con le armi può aspirare a quelle terre che gli sono aliene per diritto di nascita; ma Polinice è figlio dei regnanti, tutto quanto ordina di assalire e mettere a ferro e fuoco gli appartiene già. Il disordine cui Polinice dà origine risiede nella scelta di una tipologia di conseguimento del potere estranea alla condizione di legittimità di chi lo richiede.

In tal modo si viene a creare uno scarto tra legittimità della causa che lo spinge ed empietà della forma con cui procede. Il contrasto è insanabile perché Polinice non usufruisce più di una condizione di perfetta legittimità da quando è stato esiliato. L'esilio lo ha reso forestiero sebbene cittadino, lo ha posto al di fuori della comunità di origine investendolo di una doppiezza che in parte lo costringe alla scelta della guerra come unica via per inserirsi nuovamente nel solco di un potere dal quale è stato estromesso.

Le interrogative scorrono incalzanti sulle labbra di Giocasta (cfr. *Phoen*. 565-582), che biasima nel figlio la volontà di ergersi a *victor* (*Phoen*. 571) sul suo stesso popolo, trascinando, come in trionfo, prigionieri della sua medesima patria e della sua stessa famiglia. Tra vincolo di sangue e appartenenza alla terra si crea un forte legame nelle parole della donna, che con amarezza riconosce la mancanza di *pietas* del figlio, pronto ad assalire la città che l'ha nutrito come la madre che lo ha allevato.

Polinice risponde così alla lunga e appassionata esortazione della madre a deporre le armi e a ritrovare nel proprio animo la *pietas* dovuta al sangue e alla terra natia:

POL. *Ut profugum errem semper? ut patria arcear*
opemque gentis hospes externae sequar?
quid paterer aliud, si fefellissem fidem?
si peierassem? fraudis alienae dabo
poenas, at ille praemium scelerum feret?
iubes abire? matris imperio obsequor –
da quo revertar. regia frater meus
habitet superba, parva me abscondat casa.
hanc da repulso; liceat exiguo lare
pensare regnum. coniugi donum datus
arbitria thalami dura felicis feram
humilisque socerum lixa dominantem sequar?
in servitutem cadere de regno grave est.

POL. Affinché io vaghi sempre come un profugo? Affinché mi allontani dalla patria e ottenga da ospite l'aiuto di una stirpe straniera? Che cos'altro avrei patito, se avessi disatteso la parola data? O se avessi spergiurato? Io pagherò il fio della frode di un altro, e invece lui conseguirà un premio per i suoi delitti? Mi ordini di andarmene? Obbedisco al comando della madre – assegnami un luogo dove fare ritorno. Abiti la reggia superba mio fratello, invece una piccola capanna nasconda me, questa sia concessa a tuo figlio scacciato; la perdita del regno sia ripagata con una casa modesta. Come dono coniugale, dovrei sopportare i duri capricci delle nozze propizie e seguire il suocero che mi comanda come un umile vivandiere? È pesante cadere dal regno alla sottomissione.

(*Phoen.*, 586-598)

Quello riportato è il rabbioso lamento di un uomo *repulsus* (cfr. *Phoen*. 594), costretto a vagare da profugo, senza casa e senza meta. Pertanto, benché accolto dal suocero, Polinice avverte la sua condizione di figura di *limen*, ormai estraneo ai Tebani quanto al popolo che lo ha ospitato.

Il ritorno, dunque, si configura come il tentativo di riappropriarsi della propria identità originaria e unitaria, e anche dello statuto regale ad essa congiunto. Il matrimonio contratto fuori dalla patria, infatti, si rivela come un assoggettamento all'arbitrio del suocero, che getta Polinice dal *regnum* alla *servitus* (cfr. *Phoen*. 598).

Il *reditus* non è solo ritorno a Tebe per reclamare il potere che il fratello ha tenuto per sé trasgredendo la *fides* e ogni giuramento (cfr. *Phoen*. 588-590), ma è anche tentativo di ripristino della condizione favorevole perduta e di affrancamento dall'asservimento. Il movimento circolare del ritorno viene assunto da Polinice come percorso di riassetto dell'ordine e strumento di riacquisizione delle proprie prerogative, ma le modalità e gli strumenti, segnati inesorabilmente dalla stirpe maledetta cui questi appartiene, lo conducono verso un esito opposto: empietà e rovina.

Melius exilium est tibi
quam reditus iste: crimine alieno exulas,
tuo redibis. melius istis viribus
nova regna nullo scelere maculata appetes.

È meglio per te l'esilio che questo ritorno: sei esule per colpa altrui, ritornerai per colpa tua. Meglio cercare di conquistare con queste truppe un nuovo regno che non sia contaminato da alcun delitto.

(*Phoen.*, 617-620)

Lo schema del rimpatrio come movimento atto a riequilibrare l'ordine e a ricomporre la propria identità perduta viene attaccato come inefficace da Giocasta, a parere della quale l'esilio è preferibile a un ritorno nel segno del *nefas*. Se in effetti la circolarità del ritorno è generalmente legata ad una dimensione religiosa di sacralità e riassetto delle leggi naturali, nel mondo di sovversione che le tragedie senecane mettono in scena, anche questo modulo compositivo conosce un ribaltamento delle sue caratteristiche consuete.

Il disegno di Polinice, che individua nel ripiegamento su Tebe lo strumento di conquista del potere e di soluzione dei travagli sofferti, non può avere successo se quel movimento centripeto ha come meta la dimensione contaminata e contaminatrice del *regnum*. Al contrario, è l'allontanamento decretato dall'esilio ad offrire una via di fuga dalla trappola dei delitti e dei furori che il centro del potere regale costituisce.

Il ritorno equivale sì ad un rovesciamento della situazione vigente, non sul versante dell'ordine, bensì su quello del *crimen* (cfr. *Phoen*. 618): ritornare a rivendicare il proprio dominio sulla città imputerebbe anche a Polinice quella colpa di cui finora solo Eteocle si è macchiato bandendo il fratello e contravvenendo agli accordi stipulati con lui.

L'assalto alla propria patria non si distanzia troppo dalla *nex paterna* di cui si è imbrattato Edipo. L'eredità di quell'empio delitto sembra passare di padre in figlio in una parabola di nefandezza e follia che trova in Polinice l'apice della consapevolezza e della determinazione.

Giocasta consiglia al figlio di indirizzare i suoi progetti di conquista verso altri reami, dai quali non sia stato nutrito e di cui non rappresenti l'erede. I *regna* ch'egli reclama, infatti, sono *scelere maculata* (*Phoen*. 620) e non possono che trasmettere la loro contaminazione a colui che li assumerà sotto il suo controllo.

> *regna cum scelere omnibus*
> *sunt exilis graviora.*
>
> Regni accompagnati dal delitto sono più gravosi di ogni esilio.
>
> (*Phoen.*, 624-625)

Con grande sfoggio di argomentazione razionale, Giocasta sviluppa quasi un elogio della condizione dell'esule rispetto non solo a quella del *rex* detentore di un potere intriso di *scelus*, ma anche del nemico che Polinice ha finito per incarnare.

Se la guerra è l'antitesi della stabilità per il perenne governo del dubbio e della provvisorietà dell'esito (*fortuna belli semper ancipiti in loco est*,[15] *Phoen*. 629), l'esilio, normalmente caratterizzato da una condizione di precarietà e incertezza, nelle parole della regina diventa *exemplum* positivo di sicurezza e unicità.

Anche l'Edipo dell'omonima tragedia sembra esserne convinto: egli riconosce, pur nella sua cecità cognitiva, la bontà dell'esilio rispetto al pericolo del *regnum*.

> *Quam bene parentis sceptra Polybi fugeram!*
> *curis solutus exul, intrepidus vagans*[16]
> *(caelum deosque testor) in regnum incidi;*
> *infanda timeo: ne mea genitor manu*
> *perimatur; hoc me Delphicae laurus monent,*
> *aliudque nobis maius indicunt scelus.*
>
> Con quanta ragione ero fuggito via dal trono di mio padre, Polibo! Ma esule e libero da preoccupazioni, attraversando il mondo senza paura, sono incappato – ne chiamo a testimoni il cielo e gli dèi – in un regno. Temo cose atroci, che mio padre abbia a morire di mia mano, come mi ammoniscono i lauri di Delfi, e mi assegnano un delitto ancora maggiore.
>
> (*Oed*., 12-17)

---

[15] "la fortuna in guerra si trova sempre in una posizione incerta."

[16] Sulla scelta dello ZWIERLEIN di inserire la *lectio vagans*, tràdito da A, al posto di *vacans* (tradito da E), cfr. DEGL'INNOCENTI PIERINI R., *cit*., p. 83, che si esprime a favore di *vacans*, sostenendo l'incoerenza di una lettura positiva dell'esilio che il lemma *vagans* veicolerebbe. Ma qui sembra che l'accento sia posto proprio sull'intrepido (e dunque cieco) animo di Edipo da esule, volto alla ricerca della salvezza e infine incappato nel *regnum*. Per questo personaggio l'esilio, ma solo come condizione di estraneità permanente a ogni comunità, sarebbe stato davvero l'unica via di scampo dalla contaminazione.

L'azione del *fugere sceptra* (cfr. *Oed.* 12) è rievocata come retto comportamento etico e utilitario in opposizione al *fallax bonum* del v. 6. L'unica condotta lodevole (cfr. *quam bene*, *Oed.* 12) e consigliabile per sfuggire alle calamità e alla caduta è la fuga dal potere: Edipo crede di essersi liberato dai dolori e dagli affanni scegliendo l'esilio in risposta al temibile oracolo di Apollo, pertanto l'altrove nel quale da profugo ha vissuto si configura come unico spazio positivo *curis solutus* (cfr. *Oed.* 13).

Ciononostante, l'esilio, per Edipo, è un *intervallum regni* che lo conduce nuovamente ad incappare nella trappola della sovranità, una sovranità maledetta cui il personaggio si accosta secondo un movimento circolare di ritorno alla condizione di partenza (dal *regnum* di Polibo ad un nuovo *regnum*, quello di Tebe) che però sovverte il valore del cerchio come simbolo di un movimento di salvezza. Edipo cerca la via di uscita dal destino di re contaminatore, ma quanto più tenta di allontanarsene, tanto più inesorabilmente vi precipita.

> *hic me paternis expulit regnis timor,*
> *non ego penates profugus excessi meos:*
> *parum ipse fidens mihimet in tuto tua,*
> *natura, posui iura. cum magna horreas,*
> *quod posse fieri non putes metuas tamen:*
> *cuncta expavesco meque non credo mihi.*
>
> Questa è la paura che mi ha scacciato dal regno di mio padre: non come esule ho lasciato la mia casa, ma perché non mi fidavo di me stesso e ho voluto mettere al sicuro i tuoi diritti, natura. Quando si ha orrore di qualcosa lo si teme anche se lo si giudica impossibile: io ho paura di tutto e non mi fido nemmeno di me stesso.
>
> (*Oed*., 22-27)

La fuga dal regno viene subito ricondotta al *timor* precisato nei versi precedenti, ma persino come *profugus* Edipo assume dei tratti straordinari che lo delineano come figura "liminale": esule anche se non bandito, punitore di se stesso mosso dalla diffidenza (cfr. *parum ipse fidens mihimet*, *Oed*. 24; *meque non credo mihi*, *Oed*. 27) e dalla paura.

L'esilio auto-inflitto viene interpretato come un sentiero verso la salvezza, benché lo conduca lestamente al compimento della tragica profezia. L'allontanamento, funzionale alla salvaguardia dell'ordine e al rispetto degli *iura naturae*, si rivela elemento incipitario del perturbamento, fraintendimento della parola oracolare e "sguardo strabico" del personaggio sui detti di Febo, di cui non intende il significato recondito.

Nella complessa tragedia che lo *Oedipus* costituisce, la valenza positiva dell'esilio, che Seneca tende a sottolineare come momento di distacco dal potere e dalle sue macchinazioni, viene rovesciata. Qui il protagonista non ha scampo, poiché anche l'unica via d'uscita possibile - l'esilio, per l'appunto - lo conduce inesorabilmente verso una nuova trappola di contaminazione.

> *quaeratur via*
> *qua nec sepultis mixtus et vivis tamen*
> *exemptus erres: morere, sed citra patrem.*
>
> Cerchiamo dunque una via dove camminare isolato dai morti e tuttavia separato dai vivi. Muori, ma restando al di qua di tuo padre.
>
> (*Oed*., 949-951)

Il destino di Edipo è di rimanere in un sempiterno altrove, esiliato da ogni dimensione di esistenza possibile e rappresentabile. Un morto che non può unirsi ai defunti, un vivo scacciato dai viventi perché araldo di una Morte che non può abbracciare.

La sua doppiezza è tutta qui: nell'impossibilità di morire e nel diniego di vivere. *Errare*, questo è l'unico atto che gli è permesso, poiché in armonia con la sua natura d'esule

fallace. Un cieco errabondo, è questo che Edipo diventa: la sua *facies* parlerà infine della sua storia, parlerà di un uomo senza patria e senza meta, senza luce e senza vista.

Se finora la condizione dell'esilio si è mostrata preliminare e incipitaria del delitto e della rovina, è bene segnalare come essa possa costituirsi assai spesso come fase consequenziale della colpa e della sua contaminazione. Il bando, detto altrimenti, è uno strumento di castigo di un crimine, ma soprattutto di purificazione della comunità che notoriamente allontana chi è riconosciuto come contaminante per poter salvaguardare la propria integrità.

> ***CR.*** *Caedem expiari regiam exilio deus*
> *et interemptum Laium ulcisci iubet:*
> *non ante caelo lucidus curret dies*
> *haustusque tutos aetheris puri dabit.*
>
> **CR.** Il dio ordina di espiare la morte del re con una condanna all'esilio e vendicare così la morte di Laio: prima di allora il giorno non tornerà a splendere e non darà soffi sicuri di aria pura.

(*Oed*., 217-220)

Il Creonte dello *Oedipus* si fa messaggero della volontà del dio che ingiunge di vendicare ed espiare l'uccisione di Laio per stornare dalla città la morte e le tenebre impure che l'avviluppano. Vendetta e purificazione sono dunque i due canali positivi attraverso cui il popolo può entrare in contatto con la Morte, ma solo per allontanarla e impedirle di falciare altri concittadini. La relazione che si cerca di instaurare con essa è dunque di tipo negativo: si tratta di un tentativo di spurgo della morte medesima tramite il concentramento della colpa e della contaminazione su un capro espiatorio che ne conservi il legame negativo e nocivo e lo porti via con sé per mezzo dell'esilio.

Febo prescrive quindi due complementari modalità di bilanciamento della perturbazione dell'ordine e le individua nella *ultio* e nella *expiatio* attraverso l'*exilium*. Il risanamento dell'assetto incrinato dall'omicidio del re verrebbe sancito dall'esilio, che garantirebbe la purificazione di Tebe dal soggetto contaminato e contaminatore. Solo così il *dies* già citato nel prologo potrà tornare *lucidus* (*Oed*. 219), ovvero luminoso apportatore di luce e chiarezza conoscitiva in grado di dispensare protezione (cfr. *tutus*, *Oed.* 220) e purezza (cfr. *purus*, *Oed.* 220).

La tragedia, infatti, si conclude con un Edipo cieco ed errabondo, pronto a portar via con sé il μίασμα di cui è impregnato. Ciononostante Tebe non si salva per quella partenza: la contaminazione è abbarbicata sul *regnum*, ne intride lo scettro e la reggia, e continuerà a mietere vittime tra i figli di Edipo e per mezzo di essi. L'esilio cui il personaggio si sottopone non è soltanto una fuga dal potere, ma anche una ricerca di separazione da ogni altro agente contaminato a lui riconducibile.

Sarà Antigone nelle *Phoenissae* ad evocare ciò da cui Edipo fugge: la *nobilis domus*, la *patria* (*Phoen*. 209-210) e il *regni tumultus* (*Phoen*. 214) ; la luce del giorno (*carere die*, *Phoen*. 208; *ab aspectu omnium fortuna te sommovit*,[17] *Phoen*. 211-212); i sovvertiti rapporti di parentela. Le componenti citate sono le manifestazioni del potere, della visione e dei legami di sangue, tutti uniti sotto la comune egida della contaminazione.

Edipo cerca un sempiterno esilio che lo liberi dall'empietà e dalla sovversione di questi nuclei, i quali, combinandosi insieme, formano il vero oggetto della sua fuga: Edipo stesso.

> *Me fugio, fugio conscium scelerum omnium*

[17] "la sorte ti ha rimosso dalla vista di tutti."

pectus, manumque hanc fugio et hoc caelum et deos
et dira fugio scelera quae feci innocens.

Me fuggo, fuggo il mio petto consapevole di tutti i delitti, e fuggo questa mano e questo cielo e gli dèi, e i feroci delitti che ho compiuto da innocente.

(*Phoen.*, 216-218)

L'esilio, nella rappresentazione drammaturgica del mito senecano, non è l'apice della disgrazia e della caduta personale, sebbene mantenga quei caratteri di travaglio e dolore tipici dell'espulsione dalla patria, bensì viene dipinto come unica via d'uscita dalla sfera ottenebrante e funesta del potere. La sua funzione salvifica viene però meno se esso diventa momento di transizione, fase mediana che precede il ritorno, giacché, per sottrarsi al contagio sacrilego dello scettro, è necessario mantenersi fuori dai confini contaminanti del regno. I personaggi senecani, tuttavia, tornano nella trappola della *domus regia* per via della forte attrazione ch'essa esercita e ne vengono inesorabilmente sopraffatti.

V.1.2 *Enea* fato profugus *e il* reditus *dei Dardanidi*

Si è affermato che lo schema narrativo che Seneca propone (permanenza nel *regnum* - esilio doloroso, ma salvifico - abbandono della dimensione esterna e ritorno nel *regnum* con conseguente contaminazione rovinosa) sia il risultato di un processo compositivo di rovesciamento del comune paradigma dell'esilio e del ritorno. Quella che forse è la più alta e emblematica codificazione letteraria del modello di "esule di ritorno" è offerta nell'*Eneide* di Virgilio, che fornisce l'*exemplum* per antonomasia delle fatiche del profugo e della dimensione sacra e salvifica del *reditus*.

Arma virumque cano, Troiae qui primus ab oris
Italiam fato profugus Laviniaque venit
litora, multum ille et terris iactatus et alto
vi superum, saevae memorem Iunonis ob iram,
multa quoque et bello passus, dum conderet urbem
inferretque deos Latio; genus unde Latinum
Albanique patres atque altae moenia Romae.

Le armi e l'uomo io canto, che per primo dalla regione di Troia, profugo per volere del fato, venne in Italia e sulle sponde Lavinie, molto travagliato sia in terra che in mare dalla forza dei superi, a causa della memore ira di Giunone crudele, e anche in guerra sopportò molti patimenti, fino a che non fondò la città e introdusse gli dèi nel Lazio, da dove sorsero la stirpe Latina, i padri Albani e le mura dell'alta Roma.

(*Ae.* I, 1-7)

Il celeberrimo proemio offre la consueta dichiarazione di intenti che individua come asse compositivo della storia un eroe esule e le vicende rivolte alla ricostituzione di un nuovo ordine che il fondatore inviato dai *fata* ha il compito di istituire e garantire e per il quale Roma lo ricorda e lo rivendica come Padre attraverso il canto epico.

La presentazione di Enea è sancita dalla sua definizione di *primus* (cfr. *Ae*. I 1), con cui forse si sottolinea non tanto il verace primato del figlio di Anchise sugli altri profughi Troiani, ma la sua condizione di *primus* in rapporto a un *genus* intero, di fondatore e iniziatore di una stirpe eletta. L'antichità e la priorità sono criteri di egemonia e autorità indiscutibili per la cultura Romana. Enea è il primo in questo senso, eroe fondatore e difensore, al quale è stato affidato il destino dei Romani e della loro *Urbs*.

Non ci si può sottrarre al dovere di evocare, forse pleonasticamente, la ripresa virgiliana del famoso inizio dell'*Odissea*, che indulge su un uomo πολύτροπος che fece

ritorno e dovette difendere il proprio primato contro nemici insediatisi nel suo regno con prepotenza:

> ῎Ανδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα, πολύτροπον, ὃς μάλα πολλὰ
> πλάγχθη, ἐπεὶ Τροίης ἱερὸν πτολίεθρον ἔπερσε·
>
> L'uomo cantami, o Musa, versatile, che molto davvero
> vagò, dopo ch'ebbe distrutto la sacra rocca di Troia.
>
> (*Od.* I, 1-2)

Non sull'uomo, lo svettante ἄνδρα del v. 1, ci soffermeremo, di cui *virum* (cfr. *Ae*., I 1) è traduzione, né sulla Musa invocata subito da Omero e taciuta ancora per qualche verso da Virgilio, né sul proverbiale vagare di Odisseo che anche Enea esperisce, ma su quanto segue al v. 2: la distruzione della città di Ilio. Il proemio dell'*Odissea* presenta un uomo avveduto ed accorto che molto errò dopo aver cooperato efficacemente all'abbattimento di Troia; un uomo il cui viaggio narrato nel poema inizia dalla distruzione di una città.

Da quella dolorosa caduta parte anche l'esilio di Enea, *fato profugus* (*Ae*. I 2), ma questi non è distruttore di rocche, bensì fondatore di una nuova *urbs*. C'è un chiaro rovesciamento nella raffigurazione del personaggio che richiama per analogia il modello di viaggiatore osteggiato dagli dèi che Odisseo incarna e poi se ne discosta per scopo e destino. Odisseo, come Enea, cerca di fare ritorno, ma dopo aver assediato e abbattuto una città straniera. Enea, invece, costretto alla fuga per quell'annientamento, cerca un ritorno di cui non ha consapevolezza, ma che i *fata* gli impongono per la fondazione di una nuova Ilio che faccia rivivere quella distrutta.[18]

Il riferimento diretto a Troia è presente sin dal v. 1, dove il *vir primus* di cui si celebrano le imprese in guerra viene subito individuato come Troiano per mezzo dell'indicazione del tragitto da lui seguito, seppur con alcune deviazioni, dalla Troade alle spiagge Italiche.

Enea è dunque un Troiano costretto all'espatrio a causa della vittoria argiva su Ilio e per volontà imperscrutabile di un *fatum* sotto il segno del quale si verifica il suo esilio. Quest'ultimo, quindi, in qualità di forzato allontanamento da una patria di cui Enea viene violentemente privato, si fa criterio precipuo della fondazione di una nuova città a memoria e sostituzione della prima.

Era infatti nel progetto dei *fata* tanto la distruzione della mirabile Troia, quanto la costruzione di una nuova città ancora più nobile e prospera attraverso la ricerca, la sofferenza e la guerra. L'esule, che ha sofferto le fatiche e i tormenti di una condizione di assenza e privazione, grandemente tribolato, ma anche temprato dalle responsabilità e dalla solitudine, si presenta come figura idonea al risanamento di un ordine perturbato, specie quando il suo essere *profugus* non è causato da una colpa, ma dal disegno indecifrabile del destino.

Sembrerebbe pertanto che l'esilio sia una fase essenziale dell'assunzione di un nuovo potere, del tutto esente da contaminazione, che fornisce a chi lo sperimenta un anello di congiunzione tra passato e presente di cui il fondatore della città non può essere privo.

Il proemio, dunque, che notoriamente offre la dichiarazione programmatica dell'opera di cui dispiega il canto, introduce la figura di Enea come esule per decreto del fato, (*fato profugus*, *Ae*. I 2) delineando così il motivo portante del viaggio come esilio stabilito dall'ineludibile volere dei *Fata*, i quali tracciano il cammino dell'eroe verso la provvidenziale fondazione di Roma (*dum conderet urbem*, *Ae*. I 5).

---

[18] Enea e i suoi conducono davvero con loro la vecchia città di Ilio distrutta, poiché i Penati ne rappresentano il cuore più profondo: *gens inimica mihi Tyrrenum navigat aequor*, / *Ilium in Italiam portans victosque penatis*, trad. "una stirpe a me nemica naviga per la distesa del Tirreno, portando Ilio in Italia e i vinti Penati," (*Ae.* I, 67-68).

Il viaggio e il forzato allontanamento dalla patria si qualificano secondo una duplice fisionomia: da un lato l'esilio è una scelta di salvezza, poiché è fuga dalla distruzione di una città e ricerca di una nuova sede dove rinascere nella riproposizione della patria perduta; dall'altro lato esso non è la dimensione eletta come permanente e risolutrice, ma una fase di mezzo atta a condurre ad un terzo tassello, quello della fondazione.

Le fondamenta della *Urbs* vengono gettate con l'arrivo e la vittoria di Enea, che introduce gli dèi Penati nel Lazio e prepara la strada alle tre fasi successive della nascita di Roma e del suo popolo: il *genus Latinum*, infatti, nasce per il mescolamento dei Troiani con le popolazioni del luogo, aborigena e greca; in seguito, alla fondazione di Alba terrà dietro il vero e proprio innalzamento delle mura cittadine di Roma da parte dei discendenti dei *patres Albani*. Tre sono dunque le fasi della fondazione: inserimento degli dèi, formazione del *genus*, e infine edificazione della città e delle sue mura difensive.

Coesione e protezione sono gli aspetti fondamentali su cui Roma cementa la propaggine della sua potenza: il primo riguarda l'unione e l'aggregazione comunitaria attraverso il mescolamento delle genti, il secondo una forma di difesa e tutela da parte degli dèi, ma anche della città stessa, che viene fortificata contro l'esterno solo dopo aver definito la sua identità popolare. Così sembra corretto sostenere che la prima fondazione di Roma è già insita nel mescolamento del sangue tra Troiani di ritorno e popolazioni presenti nel Lazio al loro arrivo.

Il ritorno, che Seneca inserirà nella sfera funesta del potere, qui assume un significato macroscopico: non è personale *reditus* di Enea nella regione dove sorse Troia, ma ritorno di un popolo nella culla da cui discese uno dei suoi padri: Dardano.

Tuttavia, prima che l'*epos* virgiliano celebri la vittoria di Enea e il compimento dei suoi *fata*, lento e spossante si rivela il cammino dell'eroe profugo, affaticato dagli stenti e dall'esilio.

> *'o terque quaterque beati,*
> *quis ante ora patrum Troiae sub moenibus altis*
> *contigit oppetere! o Danaum fortissime gentis*
> *Tydide! mene Iliacis occumbere campis*
> *non potuisse tuaque animam hanc effundere dextra*
> *saevus ubi Aeacidae telo iacet Hector, ubi ingens*
> *Sarpedon, ubi tot Simois correpta sub undis*
> *scuta virum galeasque et fortia corpora volvit!'*
>
> "O tre e quattro volte beati coloro ai quali è toccato affrontare la morte davanti agli occhi dei padri sotto le alte mura di Troia! O Tidide, valorosissimo della stirpe dei Danai! Non sarei potuto cadere sui campi di Ilio ed esalare quest'anima per mano tua, là dove il feroce Ettore giace per il colpo dell'Eacide, dove giace il grande Sarpedone, dove il Simoenta fa rivoltolare tanti scudi ed elmi trascinati dalla corrente, e forti corpi di eroi!"
>
> (*Ae.* I, 94-101)

Quella di Enea è la prima supplica, ma si innalza come un lamento disperato, un'irrealizzabile invocazione che rimane soffocata. Preferibile all'esilio e alle sue tribolazioni è la morte per la difesa della patria, sui suoi campi, mentre l'esule sa di essere destinato a morire lontano dalla terra che lo ha nutrito, lontano dalle sue mura e dai suoi cari. Fortunato fu Ettore, che perì sotto lo sguardo del padre. Enea si rammarica di non aver incontrato la morte per mano di Diomede, quando ancora avrebbe potuto sperare nel conforto delle familiari acque del Simoenta impetuoso. Ma il mare immenso e insidioso spalanca le sue fauci sotto di lui, pronto a inghiottirlo assieme agli altri Troiani, negando loro degna sepoltura ed onori.

Nella condizione dell'esilio, persino la morte non reca giustizia e uguaglianza. Essa, che di solito si accompagna alle *laudationes* funebri e alla rievocazione del defunto, per l'esule è destinata a conchiudersi in un oblio assoluto e definitivo, negazione totale di qualsiasi continuità e rimembranza. Beffardo destino sarebbe questo per il custode della memoria Troiana e della prosecuzione del suo seme, Enea, disceso dalla suprema genia di Giove, come Ilioneo afferma alla corte di Latino:

> *consilio hanc omnes animisque volentibus urbem*
> *adferimur pulsi regnis, quae maxima quondam*
> *extremo veniens sol aspiciebat Olympo.*
> *ab Iove principium generis, Iove Dardana pubes*
> *gaudet avo, rex ipse Iovis de gente suprema:*
> *Troius Aeneas tua nos ad limina misit.*
>
> Di proposito con gli animi volenti noi tutti veniamo in questa città, scacciati dal più grande regno che un tempo il Sole osservava venendo dal sommo Olimpo. Da Giove deriva l'origine della nostra stirpe, di Giove antenato si vanta la Dardana gioventù, e il re stesso discende dalla suprema schiatta di Giove: il Troiano Enea ci mandò alle tue spiagge.
>
> (*Ae.* VII, 216-221)

Ilioneo non nasconde la causa scatenante del viaggio e della volontaria ricerca della terra d'Ausonia: l'esilio forzato dal regno, abbattuto dagli Achei (*pulsi regnis*, *Ae*. VII 217); esso è elemento strutturale del mito di fondazione, poiché rappresentante la fase iniziale e perturbativa dell'ordine precedente. Nelle parole del Teucro si evince la nostalgia per quella patria perduta e non ancora pienamente rinnovata nel Lazio, *maxuma regna* (cfr. *Ae*. VII 217) un tempo oggetto di contemplazione da parte del Sole.

La menzione di Giove è scandita ed enfatizzata dall'anafora, con poliptoto alla terza iterazione (cfr. *Ae*. VII 219-220), fino alla presentazione del *rex* Enea, in *incipit* di verso (cfr. *Ae*. VII 221), signore della *Dardana pubes* (*Ae*. VII 219) e diretto discendente della *Iovis gens suprema* (cfr. *Ae*. VII 220), degna della gente Saturnia che i Latini vantano di essere.

Alla presentazione del *genus*, Ilioneo fa seguire quella del *rex* che ne è protettore e rappresentante, e infine narra la storia dei Troiani e il motivo che li spinse a cercare una nuova sede in Italia. La *narratio* precede la richiesta di cui il Teucro si fa portatore: esuli dalla patria amata, i discendenti di Dardano, di ritorno nella culla della stirpe, cercano solo una *sedes exigua*, un *litus innocuum* dove restare (cfr. *Ae*. VII 229-230), giurando di non obliare mai la benevolenza e il buon nome dei Latini che li ospitarono e accolsero.

> *sed nos fata deum vestras exquirere terras*
> *imperiis egere suis. hinc Dardanus ortus,*
> *huc repetit iussisque ingentibus urget Apollo*
> *Tyrrhenum ad Thybrim et fontis vada sacra Numici.*
>
> Ma i fati degli dèi coi loro comandi ci spinsero a ricercare le vostre terre. Da qui nacque Dardano, qui Apollo con ragguardevoli ordini ci richiama ed incalza al Tirreno Tevere e alle acque inviolabili della fonte del Numico.
>
> (*Ae.* VII, 239-242)

Del Lazio promesso ai Dardanidi Latino è custode e garante in quanto monarca, per cui compete al reggitore della stabilità di quel *regnum* accordare ad Enea e ai suoi ospitalità e accoglienza. Ciononostante, alla sovranità di Latino, Ilioneo accosta la superiore volontà dei *fata deum* (*Ae*. VII 239), che trascende il potere di qualsiasi monarca tra i mortali e che, con i suoi *imperia* (cfr. *Ae*. VII 240), intima ai Troiani di raggiungere le terre sulle quali Latino esercita il suo comando. E se mai in quest'ultimo si destasse un sentimento di incomprensione e rifiuto verso il severo decreto del fato, Ilioneo giustifica il volere divino adducendo l'origine

italica di Dardano, che qualifica i suoi discendenti come legittimi abitanti di quelle spiagge un tempo da lui abbandonate. Il profetico Apollo intima ai Teucri di fare ritorno in Ausonia (cfr. *repetere*, *Ae*. VII 241), e così anche gli impellenti ordini di Febo si aggiungono al disegno degli dèi tutti, sottolineando ancora una volta il carattere provvidenziale dell'arrivo di Enea nel Lazio.

Prima di giungere nel Lazio, però, una delle soste più poeticamente rilevanti è quella a Cartagine. Terminato il racconto della tragica vicenda di Elissa, Venere, ancora nel sembiante di una fanciulla, finge di non conoscere gli stranieri in cui si è imbattuta e li interroga sulla loro patria e sulla loro meta.

> *'nos Troia antiqua, si vestras forte per auris*
> *Troiae nomen iit, diversa per aequora vectos*
> *forte sua Libycis tempestas appulit oris.*
> *sum pius Aeneas, raptos qui ex hoste penatis*
> *classe veho mecum, fama super aethera notus;*
> *Italiam quaero patriam, et genus ab Iove summo.*
> *bis denis Phrygium conscendi navibus aequor,*
> *matre dea monstrante viam data fata secutus;*
> *vix septem convulsae undis Euroque supersunt.*
> *ipse ignotus, egens, Libyae deserta peragro,*
> *Europa atque Asia pulsus.'*
>
> "Dall'antica Troia, se per caso il nome di Troia giunge alle vostre orecchie, una tempesta ci spinse a suo capriccio, trascinati per diversi mari, sulle sponde Libiche. Io sono il pio Enea, e porto con me sulla mia flotta i Penati strappati al nemico, noto per fama fin sopra il cielo; cerco la patria Italia e la stirpe discendente dal sommo Giove. Con venti navi salpai sul mare Frigio, mentre la dea mia madre mi mostrava la via, seguendo la sorte assegnatami; a stento sette navi sono scampate, abbattute dalle onde e da Euro. Io stesso, ignoto, bisognoso, vago per le deserte regioni di Libia, respinto dall'Europa e dall'Asia."
>
> (*Ae*. I, 375-385)

Enea non indugia a rivelare la sua identità dopo aver ricondotto la sua provenienza all'antica Troia, il cui attributo rammenta il progetto divino dell'edificazione della nuova Troia che Roma è destinata ad essere. Ciò tratteggia un sottile parallelismo tra la *novae Karthaginis arx* (cfr. *Ae*. I 366) rifondazione di una Tiro ancora in piedi, e la *antiqua Troia* (*Ae*. I 375) ormai distrutta, la cui ombra si protrae sulla nascente Urbe che il *pius Aeneas* (*Ae*. I 378) fonderà nella *patria Italia* (cfr. *Ae*. I 380), dando così origine al *genus ab Iove summo* (*Ae*. I 380).

La ricerca (cfr. *quaerere*, *Ae*. I 380) è un'attitudine del profugo Enea, un'inclinazione costante che in parte arreca quella peculiare condizione di instabilità alla quale l'esule è costretto ad aderire. Il viaggio del profugo, dunque, se dapprima si costituisce come fuga da una condizione di sconfitta irreparabile o di disperata rovina, pian piano si rimodella divenendo tensione verso il suo stesso termine. Detto altrimenti, l'accento non è più posto sul punto di partenza ma su quello di arrivo, e di conseguenza il viaggio, da tentativo di allontanamento, si tramuta in sforzo di avvicinamento alla nuova meta, ricerca della fine di quegli innumerevoli *errores* dai quali Enea cerca di divincolarsi seguendo il tragitto mostrato dalla dea sua madre (cfr. *Ae*. I 382).

Ma l'esilio è una ferita cocente che pulsa ancora per Enea, il quale non nasconde le fatiche e gli strazi patiti, capaci di vanificare la sua fama e la sua discendenza fino ad alterare la sua identità: l'eroe si presenta come *fama per aethera notus* (*Ae*. I 379), custode dei Penati sottratti al nemico e figlio di madre divina (cfr. *Ae*. I 382); eppure ora, esule senza patria, riconosce con un certo dolore il suo nuovo stato di *ignotus* e di *egens* (*Ae*. I 384), che rovescia

la sua identità originaria. L'unico tratto che non muta né si deteriora è la *pietas* (cfr. *Ae*. I 378), chiave d'accesso alla destinazione che i *fata* prescrivono.

V.1.3 *Esilio e personaggi straordinari nell'*Eneide

Quello di Enea e dei Troiani non è l'unico esilio narrato nell'*Eneide*. Spesso lo statuto di personaggi straordinari, destinati a svolgere un ruolo di singolarità ed esemplarità, in positivo o in negativo, è segnato dall'esperienza dell'esilio.

Esilio, viaggio e potere, infatti, sono gli elementi che Venere, nella sua esposizione, sceglie per inquadrare il percorso di Didone e la sua identità, insieme a quello della fondazione implicitamente presente nell'indicazione dei *Punica regna* (*Ae*. I 338) in territorio libico.

La storia di Didone è composta da determinati motivi formali (come il rovesciamento della sacralità del potere, il mascheramento, la violazione dei vincoli parentali e il sogno) cui segue l'asse narrativo del viaggio d'esilio, concluso dall'approdo in Libia e dalla nuova fondazione.

Didone è spinta alla fuga (cfr. *Ae*. I 357-364) dinanzi alla ferocia di un fratello furioso. L'odio e la paura condivisa nei confronti del sanguinoso *tyrannus* procura alla donna un buon equipaggio, ed ella diviene *dux facti*, sebbene *femina* (cfr. *Ae*. I 364). La rotta la condurrà sulle Libiche terre dove fondare Cartagine e porsi a capo di un nuovo regno voluto da quello stesso fato che la regina ignora. Ecco un aspetto che manca alla sovranità di Didone: la lungimiranza del re.

In seguito all'incontro con Citerea, Enea si presenta alla regina dei Tirii ricordando ancora una volta i travagli dei Teucri e ringraziando Didone della misericordia dimostrata verso i suoi compagni scampati alla tempesta. Didone riconosce il figlio di Anchise e della dea, dando prova di essere al corrente del crudele destino di Troia e di parte della sua storia, che un tempo si intrecciò a quella della sua patria e dei suoi avi. Infatti la donna cita l'episodio di Teucro, bandito dalla sua terra per non aver saputo impedire la morte del fratello Aiace e rifugiatosi presso Belo (allora signore di Tiro, ma qui indicato come reggente anche di Sidone) allo scopo di ottenere *nova regna* (*Ae*. I 620).[19]

La sorte di profughi in cerca di una seconda città sulla quale regnare compare dunque come motivo d'unione tra la vicenda mitica di Enea e quella di Teucro, legame che affiora per bocca di una donna che sperimentò la stessa *fortuna* (cfr. *Ae*. I 628).

> *'me quoque per multos similis fortuna labores*
> *iactatam hac demum voluit consistere terra;*
> *non ignara mali miseris succurrere disco.'*
>
> "Una simile sorte volle che anch'io, gettata fra molte fatiche, mi fermassi appunto in questa terra; non ignara di mali imparo a prestare soccorso agli sventurati."
>
> (*Ae.* I, 628-630)

Didone, che non fa mistero dei travagli da lei sofferti e della conoscenza del male sperimentato (cfr. *non ignara mali*, *Ae*. I 630) ravvisa la sua somiglianza con Enea sul versante del destino, ma anche qui la regina cade in errore, poiché, *nescia fati* (*Ae*. I 299), evoca l'unico ambito a causa del quale il cammino dei due personaggi si biforcherà irrimediabilmente. Se infatti i *labores* uniscono a lei il figlio di Venere, il fato lo strapperà da

[19] La patria di Teucro era Salamina. Telamone suo padre lo accusò di non aver saputo difendere il fratello riguardo alla questione delle armi di Achille e quindi di essere corresponsabile del suo suicidio. Secondo la versione leggendaria cui fa riferimento Virgilio, Teucro, esiliato, chiese aiuto al padre di Didone, Belo, che intanto assaliva l'isola di Cipro; lì il figlio superstite di Telamone avrebbe poi fondato la città di Salamina Cipria.

lei con tale violenza che neppure la responsabilità del regno la potrà trattenere dal gesto estremo.

Per Didone l'esilio è via di salvezza dalla delittuosa natura del fratello Pigmalione, un sovrano sanguinoso e avido. Ma questi non è l'unica figura tirannica dell'*Eneide*: come già ampiamente sottolineato un re empio e dissacratore è Mezenzio, che sperimenta in prima persona l'esilio come castigo ed espulsione da parte dei sudditi in sommossa.

> *ille inter caedem Rutulorum elapsus in agros*
> *confugere et Turni defendier hospitis armis.*
> *ergo omnis furiis surrexit Etruria iustis,*
> *regem ad supplicium praesenti Marte reposcunt.*
>
> Quello, nel mezzo della strage, messosi in salvo si rifugiava nei campi dei Rutuli e veniva difeso dalle armi dell'ospite Turno. Dunque l'Etruria insorse tutta con giusta furia, con guerra immediata esigono che il re sia condannato a morte.
>
> (*Ae.* VIII, 492-496)

Il popolo insorge stanco delle violenze e delle stragi: la reggia viene data alle fiamme, i compagni del re trucidati e Mezenzio stesso, cacciato dal regno, si rifugia presso Turno scampando ad una morte feroce come quella che era solito dare ai suoi sudditi.[20] La fine del tiranno e dei suoi abusi coincide con la deposizione violenta del potere e la sua fuga, che lo spinge ad un forzato esilio, di certo preferibile al *supplicium* (cfr. *Ae*. VIII 495) che la sua gente rivendica per lui.

Anche per Mezenzio l'esilio, punizione alle vessazioni del tiranno, rappresenta l'occasione per salvare la propria vita, tuttavia è a causa del bando che egli sperimenterà qualcosa di peggiore dell'esilio e di irreparabile: la morte del figlio Lauso (cfr. *exilium infelix*, *Ae*. X 850).[21]

La morte è anche la meta verso cui termina il percorso di una fanciulla condottiera, Camilla, la vergine *bellatrix* che nell'esilio sperimenta il proprio trasferimento in un altrove ferino di cui porterà tracce indelebili.

La giovane viene introdotta dalle parole della medesima dea che la protegge, la Latonia, cui il padre, Metabo, la consacrò. Il personaggio assume subito i tratti della "donna straordinaria", vergine combattente cresciuta in un altrove quasi ferino e segnata sin dalla più tenera infanzia dall'esilio e dall'oppressione.

> *'pulsus ob invidiam regno virisque superbas*
> *Priverno antiqua Metabus cum excederet urbe,*
> *infantem fugiens media inter proelia belli*
> *sustulit exsilio comitem, matrisque vocavit*
> *nomine Casmillae mutata parte Camillam.'*
>
> "Scacciato dal regno per l'ostilità di forze superbe, Metabo, allontanandosi dall'antica città di Priverno, allevò la figlia in fasce, compagna d'esilio, fuggendo nel bel mezzo delle battaglie della guerra, e dal nome della madre, Casmilla, la chiamò Camilla cambiandone una parte."
>
> (*Ae.* XI, 539-543)

Il re Metabo viene esiliato a causa dell'ostilità di alcuni nemici che uniscono le loro forze per scacciarlo dal regno (cfr. *ob invidiam virisque superbas*, *Ae*. XI 539) dando luogo ad una vera e propria guerra civile. La centralità nel verso del sostantivo *regnum* e la posizione

---

[20] Il bando di Mezenzio, come osserva BOLLÓK J., *cit*., p. 236, si configura anche quale inevitabile strumento di purificazione del suo popolo, che avverte la natura empia e ingiusta del tiranno.

[21] Di cui si è trattato l'episodio, insieme alle sue conseguenze sul piano formale e ideologico, in *IV.2 Vincoli parentali nell'*Eneide *virgiliana: modelli etici e infrazioni*, p. 215.

incipitaria del participio passato (cfr. *pulsus regno*, *Ae*. XI 539) marcano l'importanza del tema mitico dell'esilio all'interno della personale vicenda di Metabo e della figlia Camilla, il cui inizio è segnato dalla perturbazione dell'ordine che il bando rappresenta. Metabo si trova a passare da una condizione di sovranità e vicinanza alla sfera del potere ad uno stato di *feritas* costituito dall'asprezza del *modus vivendi* e dalla lontananza dalla dimensione comunitaria e cittadina, marcata da connotati positivi. Il re, guida e salvezza del suo popolo, viene gettato nella solitudine e negli stenti assieme alla figlia, che diventa *exsilio comes* (cfr. *Ae*. XI 542), benché ancora *infans* (cfr. *Ae*. XI 541) e priva di un nome.

> *'non illum tectis ullae, non moenibus urbes*
> *accepere (neque ipse manus feritate dedisset),*
> *pastorum et solis exegit montibus aevum.*
> *hic natam in dumis interque horrentia lustra*
> *armentalis equae mammis et lacte ferino*
> *nutribat teneris immulgens ubera labris.'*
>
> "Non lo accolse nessuna città con i suoi tetti né con le mura (né lui si sarebbe arreso per fierezza), ed egli trascorse la vita sui monti solitari dei pastori. Qui, tra i roveti e gli irti covi, nutriva la figlia con il latte ferino delle mammelle d'una cavalla d'armento, mungendo il seno sulle tenere labbra."
>
> (*Ae.* XI, 567-572)

L'esilio e il forzato allontanamento dalla comunità si tramutano in uno stato di esclusione e di rifiuto da parte della civiltà e della dimensione urbana, che rigettano il re dei Volsci e sua figlia, come segnala anche l'iterazione della negazione (*Ae*. XI 567). I boschi e la vita selvaggia diventano unica alternativa cui aderire, unico altrove dove poter rifugiarsi: l'accoglienza della dimensione ferale è espressione della protezione e dell'assistenza della Latonia, che delle selve è signora e sovrana.

Le *urbes* negano asilo a Metabo (cfr. *accepere*, *Ae*. XI 568), soltanto Diana apre il suo regno come rifugio per lui e per la fanciulla che la dea ha accolto come sua (cfr. *accipe* / *diva tuam*, *Ae*. XI 559-560). L'uso del verbo *accipere* per indicare l'azione di accoglienza negata dalle città, ma accordata da Diana in seguito alla consacrazione di Camilla, si configura come anello di congiunzione fra la sfera del ferino governata dalle dea e quella urbana, evidenziandone l'opposta condotta. La *feritas* non raffigura soltanto la dimensione nella quale Metabo e Camilla si riparano, ma anche un elemento caratteriale del primo (*neque ipse manus* ***feritate*** *dedisset*, *Ae*. XI 568), che non si arrende alla malevolenza dei suoi oppositori a causa dell'indole fiera ed aspra, insofferente del giogo e delle catene e dunque incapace di lasciarsi sottomettere da un potere avverso. Questa propensione naturale alla selvatichezza, che Camilla erediterà, fa dell'altrove ferino il luogo più adatto dove nascondersi, sfera interna ed esterna di spettanza del re esiliato e della figlia consacrata a Diana. La fanciulla, pertanto, viene allevata tra i rovi e in covi irti e selvaggi (*in dumis interque lustra horrentia*, *Ae*. XI 571) nutrita da latte ferino (cfr. *lac ferinum*, *Ae*. XI 571) ed educata alla caccia e all'arte dell'arco, sprezzante delle nozze e fedele solo a Diana.

V.1.4 *L'*epos *latino del ritorno*

Il libro VI del poema, tramite l'incontro con la Sibilla Cumana, fornisce un'imprescindibile chiave di lettura del senso stesso del viaggio che Enea sta compiendo.

L'indicazione della Sibilla, infatti, offre una "interpretazione interna" delle tappe che l'eroe percorre per ottenere l'agognato *regnum*. Secondo lo schema favolistico delle prove da superare per raggiungere la meta designata, anche Enea deve affrontare due grandi prove: la peregrinazione degli *errores* per mare, e gli *horrida bella* italici (cfr. *Ae*. VI. 86). Se la prima

sezione è indirizzata alla conoscenza e alla ricerca delle sedi dove fondare la nuova Pergamo, la seconda parte del poema narra delle lotte per conquistare quella sede individuata grazie all'aiuto divino e profetico.

> *'o tandem magnis pelagi defuncte periclis*
> *(sed terrae graviora manent), in regna Lavini*
> *Dardanidae venient (mitte hanc de pectore curam),*
> *sed non et venisse volent. bella, horrida bella,*
> *et Thybrim multo spumantem sanguine cerno.*
> *non Simois tibi nec Xanthus nec Dorica castra*
> *defuerint; alius Latio iam partus Achilles*
> *natus et ipse dea; nec Teucris addita Iuno*
> *usquam aberit, cum tu supplex in rebus egenis*
> *quas gentis Italum aut quas non oraveris urbes!'*
>
> "O tu che infine ti sei liberato dai grandi pericoli del mare (ma rimangono quelli più gravosi della terra), nel regno di Lavinio giungeranno i Dardanidi (scaccia questa angoscia dal petto), ma non vorranno neppure essere giunti. Guerre, orride guerre, e il Tevere spumoso di molto sangue vedo. Non ti mancheranno il Simoenta, né lo Xanto, né l'accampamento dorico; un altro Achille ormai è già generato nel Lazio e anche lui figlio di una dea; e inoltre non si terrà mai lontana Giunone dai Teucri: e intanto tu, supplice nelle ristrettezze, quali popoli e quali città Italiche non avrai pregato!"
>
> (*Ae.* VI, 83-90)

Le guerre che la Sibilla prevede consentono di tracciare un percorso circolare anche sul piano degli eventi narrati, oltre che sul versante geografico. Il viaggio di Enea e degli altri discendenti di Dardano non disegna un movimento di ritorno soltanto sul piano spaziale, ma implica anche una corrispondente struttura circolare sul versante narrativo.[22] Ritorno significa anche ripetizione e rilettura di alcuni elementi del mito, che vengono recuperati e rivissuti secondo una riproposizione che ne muta la direzione e l'esito. Detto altrimenti, se il ritorno consente ai Frigi di ricostituire la città patria nella culla della loro civiltà, il tragitto a ritroso che essi percorrono deve effettuarsi anche come riproposizione di quegli stadi attraversati durante il crollo della prima rocca: tale reiterazione, però, si presenta secondo un processo di inversione del suo valore, sicché la guerra, stavolta, non precede la caduta, bensì la rinascita della città. Per rifondare Ilio è necessario passare attraverso quelle fasi che l'hanno distrutta, rovesciandone il senso: e così il Tevere si imbratterà di sangue vermiglio e non mancheranno ad Enea il Simoenta e lo Xanto, i fiumi della Troade, poiché ogni luogo e accampamento avrà il suo degno sostituto.

L'intero cammino di Enea verso la sede che gli spetta per la nuova Troia è segnato dalla inviolabile volontà del fato, sicché le tappe da seguire assumono una valenza sacrale simile a quella dei singoli momenti di un rituale e, in questo caso, di un grande rito di fondazione che ha inizio sin dalla distruzione dell'antica rocca.[23] Se la guerra di Achei contro Troiani condusse Ilio al suo abbattimento, la guerra di Enea contro un *alius Achilles* (cfr. *Ae*. VI 89) assegnerà infine al figlio di Venere la città decretata dagli dèi.[24]

A conferma del nuovo valore dei *bella*, pur nella loro reiterazione, la Sibilla prospetta come prima via di salvezza (*via prima salutis*, *Ae*. VI 96) una città Greca, abitata da quella

---

[22] Un'analisi più profonda del viaggio di Enea come νόστος circolare dei Dardanidi in Italia è stata proposta come ipotesi di lavoro dal prof. G. PICONE durante il corso di Letteratura Latina I per gli studenti del Corso di Laurea in Lettere Classiche a. a. 2004/2005.

[23] Il viaggio di ritorno può essere simbolicamente rappresentato dal cerchio, che dà all'intero percorso un valore sacro, di inserimento in una dimensione protetta dagli dèi e propizia.

[24] Non serve chiarire che il nuovo Achille è Turno, figlio della dea Venilia (cfr. *Ae.* X 76).

stessa genia che dei Troiani causò la disfatta.[25] Dunque le sorti e gli esiti sono rovesciati, dalla rovina sorge la salvezza e la distruzione si ribalta in fondazione.

> *'sate sanguine divum,*
> *Tros Anchisiade, facilis descensus Averno:*
> *noctes atque dies patet atri ianua Ditis;*
> *sed revocare gradum superasque evadere ad auras,*
> *hoc opus, hic labor est. pauci, quos aequus amavit*
> *Iuppiter aut ardens evexit ad aethera virtus,*
> *dis geniti potuere.'*
>
> "O nato da sangue divino, Troiano figlio d'Anchise, facile è la discesa nell'Averno: notte e giorno è schiusa la porta del fosco Dite; ma volgere indietro il passo e risalire all'aria supera, questa è l'opera, questa è la fatica. Ne ebbero facoltà in pochi, che l'equo Giove amò o l'ardente valore sollevò alle stelle, generati da dèi."
>
> (*Ae.* VI, 125-131)

La sacerdotessa veggente inizia il suo discorso di replica riconoscendo la natura divina di Enea (*sate sanguine divum*, *Ae*. VI 125) e posponendo a quella la paternità di Troia e d'Anchise nei suoi confronti (*Tros Anchisiade*, *Ae*. VI 126). Il *labor* in cui consiste la catabasi alla quale Enea chiede di essere iniziato è il ritorno (***revocare gradum*** *superasque evadere ad auras*, *Ae*. VI 128).

Di grande rilevanza formale oltre che contenutistica è questa asserzione della Sibilla: finora Enea è stato fiaccato da immani travagli, da laceranti perdite e da pesanti responsabilità, che non facevano altro che acuire la solitudine del potere. Ora, dalla bocca della sacerdotessa dell'Averno, ecco una delle chiavi interpretative per leggere il senso del viaggio di Enea: il ritorno è il *labor*, e se il *labor* è scopo ed essenza dell'eroe della *pietas*, allora il ritorno è quello scopo e quella essenza. La Sibilla, dunque, sottolinea come il *reditus* sia il vero *opus* di Enea, la sua vera impresa, ma nulla vieta di leggere fra le righe un richiamo alla sostanza dell'*opus* letterario cui Virgilio dà vita: il poema è il ritorno, *hoc opus* (cfr. *Ae*. IV 129). Lo scopo del poeta è comporre l'*epos* del ritorno, che, anche dopo la morte, sia capace di risalire alla vita e sfuggire all'oblio.

Pertanto, l'episodio della discesa agli Inferi si fa mimesi dell'intero viaggio di Enea e si rivela una delle chiavi semantiche dell'opera epica, proposizione microscopica e circolare[26] dell'esperienza di fondazione del padre di Roma.

> *'quod si tantus amor menti, si tanta cupido est*
> *bis Stygios innare lacus, bis nigra videre*
> *Tartara, et insano iuvat indulgere labori,*
> *accipe quae peragenda prius'.*
>
> "Se tanto grande è in te il desiderio, se tanto grande è la brama di attraversare due volte la palude Stigia, e di vedere due volte il nero Tartaro, e vuoi attendere ad una folle fatica, ascolta ciò che prima va compiuto."
>
> (*Ae.* VI, 133-136)

L'eccezionalità dell'impresa che Enea vuole compiere risiede nella sua ripetizione (cfr. l'iterazione di *bis*, *Ae*. VI 134) e nell'*amor* di vedere due volte il nero Tartaro (cfr. *nigra videre* / *Tartara*, *Ae*. VI), con cui la Sibilla parafrasa il desiderio dell'eroe di incontrare Anchise. La veggente spalanca all'eletto la via verso la conoscenza della *heroscopia*,

---

[25] Si tratta della città dell'Arcade Evandro: Pallanteo.

[26] Si pensi anche alla discesa nell'Ade e al ritorno sulla terra, che descrivono proprio un movimento di ordine circolare.

illustrandogli il sentiero della catabasi e definendo con chiarezza esplicativa l'essenza del suo viaggio.

V.2 *L'eroe fondatore*

V.2.1 *Gli* errores e *la* contaminatio*: il cammino verso la fondazione*

Nel libro II Enea racconta gli avvenimenti relativi a quella che potremmo definire "la prima fase della fondazione", ovvero la distruzione o la caduta della patria d'origine, che si configura quale causa scatenante la partenza o il forzato esilio. Il primo passo verso la fondazione di una nuova città è dunque determinato da un "evento di disordine" che pone in condizioni tali da spingere ad abbandonare la propria residenza per andare in ricerca di un altro luogo dove potersi collocare ricostituendo gli elementi positivi e tradizionali della città di provenienza.

Ciò che esorta al "viaggio di ricerca" è in prima istanza una situazione insostenibile che spinga a lasciare il sito di partenza per un luogo non meglio specificato, dove tuttavia si spera di poter creare uno *status vivendi* migliore o uguale a quello precedente. Nel caso di Troia, l'episodio perturbatore e insostenibile è la guerra e l'abbattimento della rocca, che determina un vero e proprio "vuoto territoriale" nella vita della *gens* di Enea, la quale sceglie di mollare gli ormeggi nella speranza che gli auspici divini si avverino e ai Teucri sia data la possibilità di rigenerare una nuova Ilio.

> *Postquam res Asiae Priamique evertere gentem*
> *immeritam visum superis, ceciditque superbum*
> *Ilium et omnis humo fumat Neptunia Troia,*
> *diversa exilia et desertas quaerere terras*
> *auguriis agimur divum, classemque sub ipsa*
> *Antandro et Phrygiae molimur montibus Idae,*
> *incerti quo fata ferant, ubi sistere detur,*
> *contrahimusque viros, vix prima inceperat aestas*
> *et pater Anchises dare fatis vela iubebat,*
> *litora cum patriae lacrimans portusque relinquo*
> *et campos ubi Troia fuit. feror exsul in altum*
> *cum sociis natoque penatibus et magnis dis.*
>
> Dopo che parve bene agli dèi superi rovesciare la potenza d'Asia e immeritatamente la gente di Priamo, e dopo che cadde la superba Ilio e dal suolo in fumo si effonde tutta la Nettunia Troia, siamo spinti da presagi divini a cercare vari esili e terre deserte, e prepariamo la flotta ai piedi di Antandro e dei monti del frigio Ida, incerti su dove conducano i fati, su dove sia concesso di fermarci; raduniamo uomini. Era appena iniziata la primavera e il padre Anchise ordinava di spiegare le vele incontro al destino, mentre piangendo ecco che lascio le spiagge della patria e i porti, e le pianure dove Troia si erse. Esule sono condotto in mare aperto, assieme ai compagni, al figlio, ai penati e ai grandi dèi.
>
> (*Ae.* III, 1-12)

All'annientamento delle *res Asiae* segue la ricerca di *diversa exilia* e di *desertae terrae* (cfr. *Ae*. III 4)[27] per rifondare la potenza abbattuta, solo dopo essersi provati in un'estenuante ricerca (cfr. *quaerere*, *Ae*. III 4) che, come un rito iniziatico, sia in grado di rafforzare e formare l'eroe conquistatore e il suo popolo attraverso i patimenti dell'esilio e del viaggio

[27] Sulla base delle constatazione effettuate rispetto alla profezia di Creusa, che sembra indicare direzioni differenti per il viaggio di Enea, l'espressione *diversa exsilia*, a parere di KHAN H. A., *cit*., 2001, p. 909, non indicherebbe semplicemente lontani o differenti luoghi di esilio, ma "places of exile lying in different directions."

ininterrotto. La condizione di senza-patria è un "limbo" di prova e sofferenza che la *gens* Troiana attraversa rinnovando in primo luogo se stessa, pronta ad affrontare la rinascita della nuova fondazione.

Ma perché si possa ristrutturare fin dalle sue fondamenta la città emulativa di Ilio, è necessario, in linea con il *topos* mitico e storiografico della fondazione e della greca ἀποικία, trovare un territorio deserto (cfr. *Ae.* III 4)[28] e libero da altre popolazioni (la cosiddetta ἐρῆμος χώρα), di modo che l'atto di fondazione non sia macchiato sin dall'inizio da illegittimità e affinché il primato del popolo fondatore non sia incrinato o discutibile. La preminenza sul piano temporale, infatti, è una garanzia di antichità e legittimità assai importante ed è sovente recuperata nelle rappresentazioni della città al suo interno e al suo esterno.

Sebbene Troia sia stata rovesciata dal volere divino, sono gli dèi stessi a spingerne i sopravvissuti verso un nuovo inizio. Il viaggio dei Frigi, pertanto, è un movimento impulso come da una forza sovrumana ed esterna che, per mezzo di presagi (cfr. *auguria divum*, *Ae*. III 5), auspici e divinazioni, li guida e li sprona alla ricerca. A conferma di ciò basti osservare l'uso di verbi quali *agimur* (*Ae*. III 5) o *feror* (*Ae*. III 11,16) in cui è evidente l'idea di una spinta propulsiva dall'esterno, in questo caso superiore e divina, che gestisce il viaggio degli esuli dirigendoli verso la terra promessa dalle divinità. L'incertezza dell'intero equipaggio sottolinea l'assenza di padronanza e controllo degli eventi in cui i Troiani si imbattono (*incerti quo fata ferant*, *Ae*. III 7)[29] e introduce il vero "motore" della spedizione: i *fata*. Detto altrimenti, Enea e i suoi non reggono il timone del loro tragitto, ma ne sono governati e trascinati, e talvolta la loro inconsapevolezza si scontra con l'errore di valutazione, che fa credere di aver trovato la terra verso la quale tendono anche quando segni premonitori e indizi divini lo negano. È in questi casi che emerge la funzione del re, il quale deve essere in grado di distinguere la simbologia degli auspici e decodificare la volontà del dio.

> *Terra procul vastis colitur Mavortia campis*
> *(Thraces arant) acri quondam regnata Lycurgo,*
> *hospitium antiquum Troiae sociique penates*
> *dum fortuna fuit. feror huc et litore curvo*
> *moenia prima loco fatis ingressus iniquis*
> *Aeneadesque meo nomen de nomine fingo.*
>
> Lontano è abitata la terra di Marte dai vasti campi (i Traci la arano), sulla quale un tempo regnava il fiero Licurgo, un antico asilo per Troia e Penati alleati, sin tanto che vi fu buona sorte. Sono condotto qui e sulla sponda incurvata pongo le prime mura entratovi con fati sfavorevoli. Dal mio nome plasmo il nome di Eneada.
>
> (*Ae.* III, 13-18)

Il primo approdo è sulla terra *Mavortia* (*Ae*. III 13) dei Traci, nell'ospitale città un tempo sotto l'egemonia di Licurgo e ora legata ad Ilio per vincoli di parentela.[30]

La prima fondazione, Enea lo riconosce nella rimembranza del racconto, era stata accompagnata da cattivi presagi (*fatis ingressus iniquis*, *Ae*. III 17) tali da scoraggiare l'eroe dal riporre in quella terra contaminata dal delitto i sacri Penati e le basi di una novella patria.

---

[28] Per quanto concerne il lemma *desertus* riferito a *terrae*, la traduzione più corretta sembrerebbe sì rimandare al campo semantico del vuoto, ma al fine di sottolineare il contrasto fra il loro fato futuro e la florida civiltà che i Troiani hanno lasciato alle spalle, rispetto alla quale qualsiasi terra potrebbe essere detta deserta: "For the Trojans setting out to found a new home any place at all could be called *deserta* in contrast with what they were leaving behind." (KHAN H. A., *cit*., 2001, p. 910)

[29] Creusa indicava allo sposo una sede ambigua e non geograficamente unitaria (*Ae*. II 781-782) che giustifica l'appellativo di *incerti* che Enea assegna a se stesso e ai Troiani (cfr. KHAN H. A., *cit*., 2001, p. 907).

[30] Ilione, figlia di Priamo, andò in sposa al re Trace Polimestore.

Ma in un primo momento Enea non distingue i segnali del fato e dà alla città, cinta da mura appena innalzate, un nome che deriva dal suo: *Aeneadesque meo nomen de nomine fingo* (*Ae*. III 18). L'azione del nominare, riferita ad una città, è un primo livello di formazione (cfr. *fingere*, *Ae*. III 18) della città medesima. Dare un nome ad una parte della realtà significa anche fondarla per la prima volta, plasmarla d'una prima fisionomia.

Dunque Enea passa attraverso i seguenti stadi: fondazione delle mura, denominazione della città e sacrificio propiziatorio di fondazione.

Per adornare di fronde le are del sacrificio, si appressa ad un'altura che nasconde un'orribile atrocità, come la definizione di *tumulus* (*Ae*. III 22) lascia intendere per l'ambiguo suo senso di "cumulo", "rialzo di terra", ma anche di "tumulo", "sepolcro". La terra dove Enea sta per insediarsi è imbevuta di morte e sangue e non è adatta alla fondazione di una città dagli auspici favorevoli.

> *accessi viridemque ab humo convellere silvam*
> *conatus, ramis tegerem ut frondentibus aras,*
> *horrendum et dictu video mirabile monstrum.*
> *nam quae prima solo ruptis radicibus arbos*
> *vellitur, huic atro liquuntur sanguine guttae*
> *et terram tabo maculant. mihi frigidus horror*
> *membra quatit gelidusque coit formidine sanguis.*
>
> Mi inoltrai nel tentativo di strappare dal terreno verdeggianti virgulti per ricoprire gli altari di rami frondosi, e vedo un portento orrendo e mirabile a dirsi. Infatti dall'arbusto che per primo, divelte le radici, sradico sgorgano gocce di nero sangue e sangue corrotto macchia la terra. Un freddo brivido mi scuote le membra e gelido il sangue mi si rapprende per la paura.
>
> (*Ae.* III, 24-30)

Staccato un ramo dalla macchia verdeggiante Enea è spettatore attonito di un *horrendum et dictu mirabile monstrum* (cfr. *Ae*. III 26), vale a dire di un prodigio dai tratti raccapriccianti, talmente orribile che la lingua si attorciglia per l'orrore e non è capace di sciogliersi per raccontarlo.

La spaventosa straordinarietà del portento funge da ammonimento[31] e avverte Enea della contaminazione della terra nella quale si è fermato. Infatti il *monstrum* consiste nelle gocce di *ater sanguis* che stillano da un ramoscello spezzato e macchiano del loro *tabum* il terreno sul quale Enea avrebbe fondato Eneada (cfr. *terram tabo maculant*, *Ae*. III 29; *tabum* significa "sangue corrotto", ma anche "malattia contagiosa", in entrambi i casi si segnala la contaminazione che esso veicola).

Il *monstrum* colpisce alla vista (cfr. *video*, *mirabile*, *Ae*. III 26) e attraverso questo canale provoca orrore e paura. Il freddo *horror* (*Ae*. III 29, in *explicit*) paralizza e scuote l'eroe, mentre la *formido* fa raggelare il sangue nelle sue vene. Ciò a cui Enea assiste è contrario alla legge di natura, orribile e di pessimo auspicio: sangue putrefatto cola dalle fronde di questa terra, nero come l'Ade dal quale proviene.

Desideroso di investigare la *causae latentes* (cfr. *Ae*. III 32) dell'orrido prodigio, Enea seguita a strappare rami sanguinanti; inizia a temere che un'amadriade si celi nelle cortecce recise, e prega in cuor suo le Ninfe medesime e Marte Gradivo affinché possano alleviare il terribile *omen* che la visione comporta (cfr. *secundare* ***visus*** *omenque levare*,[32] *Ae*. III 36), volgendolo in un segno propizio. Ma il messaggio dello spettacolo offerto alla vista di Enea è inequivocabile, e una voce proveniente dal terzo ramo spezzato si aggiunge ad esso, perché

---

[31] Cfr. *monstrum* "essere la cui anomalia costituisce un avvertimento (*moneo* 'avvertire')", in BENVENISTE É., *cit*., vol. 2, pp. 477; 478-479.

[32] "rendere propizia la visione e alleviare il presagio".

l'eroe non indugi troppo a lungo nel dubbio e lasci quella terra non a lui destinata. La voce che proviene dalle fronde stillanti sangue è di Polidoro, che prende a raccontare la sua storia, proposta già nell'*Ecuba* di Euripide.[33]

Nella tragedia greca Polimestore, assassino di Polidoro per cupidigia, giustifica così il suo delitto scellerato dinanzi ad Agamennone arbitro (Eur., *Hec*., 1136-1144):

> **ΠΛ.** Τοῦτον κατέκτειν'· ἀνθ' ὅτου δ' ἔκτεινά νιν,
> ἄκουσον, ὡς εὖ καὶ σοφῇ προμηθίᾳ.
> Ἔδεισα μὴ σοὶ πολέμιος λειφθεὶς ὁ παῖς
> Τροίαν ἀθροίσῃ καὶ ξυνοικίσῃ πόλιν,
> γνόντες δ' Ἀχαιοὶ ζῶντα Πριαμιδῶν τινα
> Φρυγῶν ἐς αἶαν αὖθις ἄρειαν στόλον,
> κἄπειτα Θρήκης πεδία τρίβοιεν τάδε
> λεηλατοῦντες, γείτοσιν δ' εἴη κακόν
> Τρώων ἐν ᾧπερ νῦν, ἄναξ, ἐκάμνομεν.
>
> **PO.** L'ho ucciso: e ascolta in nome di chi l'ho ucciso, e come agii bene e con saggia previdenza. Ho temuto che, lasciando in vita il ragazzo a te nemico, radunasse i superstiti di Troia e li riunisse in una città, e che gli Achei, essendo al corrente che uno dei Priamidi era in vita, radunassero di nuovo l'esercito contro la terra dei Frigi, e in seguito, depredando, devastassero queste pianure di Tracia, e per i popoli confinanti con Troia ci sarebbe stata la calamità nella quale adesso, sire, ci troviamo.

Ecco quale paura il re Trace offre come pretesto del delitto, quella non semplicemente di un "figlio vendicatore", ultimo superstite della casata di Troia, ma anche di un "figlio fondatore" di una nuova Ilio che un giorno avrebbe potuto risollevarsi in armi contro quei Greci che la distrussero la prima volta, e trascinare quindi nella rovina anche la terra di Tracia su cui Polimestore regna.

Non è dunque un caso che Polidoro, nel quale Priamo riponeva tutte le sue speranze di continuità della stirpe Troiana, incontri nel III libro del poema Enea, cui idealmente passa il mandato di "ri-fondatore" perché realizzi le aspettative del vecchio re e ponga le basi di quella Roma capace di aggiogare anche l'indomita Ellade.

Allibito dal racconto che la voce di Polidoro tristemente rivela, Enea si reca dal padre e dai compagni a riferire i *monstra deum* (*Ae*. III 59) in attesa di conoscere il parere di Anchise e di tutti gli altri Frigi. Unanime è la risposta: *scelerata excedere terra*, / *linqui pollutum hospitium*,[34] (*Ae*. III 60-61). Così Enea fa, e dirige le sue navi verso Creta, isola dei loro avi, fidando nella giusta valutazione di quella terra come sede predestinata.

> *ergo avidus muros optatae molior urbis*
> *Pergameamque voco, et laetam cognomine gentem*
> *hortor amare focos arcemque attollere tectis.*
> *Iamque fere sicco subductae litore puppes,*
> *conubiis arvisque novis operata iuventus,*
> *iura domosque dabam, subito cum tabida membris*
> *corrupto caeli tractu miserandaque venit*
> *arboribusque satisque lues et letifer annus.*
>
> Dunque bramoso costruisco le mura della città agognata e la chiamo Pergamo, ed esorto il popolo lieto del nome ad amare i focolari e ad innalzare la rocca coi tetti. E oramai le navi sono quasi tirate in secco sulla spiaggia asciutta, la gioventù si occupava delle nozze

[33] Un ampio esame del motivo della metamorfosi e della pianta in cui Polidoro si tramuta è svolto da CORTE F. della, *cit*., pp. 5-14. L'unica fonte virgiliana sembra essere l'episodio dell'*Ecuba* di Euripide, cui Virgilio aggiunge elementi ricavati dalle *Troadi* e dalle metamorfosi mitiche quali quella di Dafne narrata da Ovidio, incorporando forse leggende di sapore popolare che avrebbero potuto precedere l'*epos* virgiliano e fungere da modello per la rivisitazione del mito di Polidoro.

[34] "allontanarsi dalla terra insozzata dal delitto, lasciare l'asilo contaminato"

> e dei nuovi campi e io davo leggi e assegnavo case, quando all'improvviso, corrotto un tratto di cielo, logorante alle membra e deplorevole per gli alberi e le piantagioni giunse una peste e una mortifera stagione.
>
> (*Ae.* III, 132-139)

Le mura sono gettate, il nome di Pergamo è assegnato in riproposizione dell'antica rocca, i giovani si accingono ai campi e alle nozze. Enea intraprende la ripartizione di case e di leggi pronte a regolare la nuova vita che sembra ritornare al consueto suo ciclo, ma una nuova contaminazione (*lues et letifer annus*, *Ae*. III 139) infrange l'idillio di un tanto atteso buon esito e l'eroe comprende il suo *error*.

L'episodio attesta nuovamente l'incompatibilità fra lo statuto di eroe fondatore di una nuova stirpe eletta e qualsiasi tipologia di contaminazione, la cui continua manifestazione puntella il viaggio di Enea verso le sedi prestabilite.

V.2.2 *Enea "eroe fondatore" e la promessa di Giove*

Lo statuto eroico di Enea viene completato dallo specifico e travagliato compito di istituzione di una nuova città che riproponga la sede primigenia, onere che gli viene assegnato dai *fata*: la figura che il personaggio mitico riveste è quella di "eroe fondatore", segnata dall'allontanamento forzato dalla patria e dai *labores* dell'esilio,[35] ma protetta e favorita dall'inserzione nella salvifica sfera circolare del ritorno, come Venere rammenta in una supplica al Padre degli dèi:

> *certe hinc Romanos olim volventibus annis,*
> *hinc fore ductores, revocato a sanguine Teucri,*
> *qui mare, qui terras omnis dicione tenerent,*
> *pollicitus – quae te, genitor, sententia vertit?*
> *hoc equidem occasum Troiae tristisque ruinas*
> *solabar fatis contraria fata rependens;*
> *nunc eadem fortuna viros tot casibus actos*
> *insequitur. quem das finem, rex magne, laborum?*
>
> Hai promesso per certo che un giorno, col volgersi degli anni, da qui, dal sangue di Teucro richiamato indietro, sarebbero venuti condottieri Romani a tenere il mare e tutte le terre sotto il loro comando. Quale intenzione ti volge altrove? Da parte mia alleviavo la caduta di Troia e le dolorose macerie così, compensando il fato avverso coi responsi divini. Adesso la stessa sorte perseguita eroi incalzati da tante sciagure. Quale termini assegni, grande re, alle fatiche?
>
> (*Ae.* I, 234-241)

I condottieri Romani di cui Giove assicura l'arrivo nel mondo traggono origine dal "sangue dei Troiani richiamato indietro" (***revocato** a sanguine Teucri*, *Ae*. I 235), ovvero dal loro ritorno. Il cerchio si chiude, i *fata* si compiono. La guerra sfocia nella distruzione di Troia, la sconfitta nell'esilio, la fuga nel ritorno. Sulla libra infallibile del Cronide il fato si bilancia col fato (*fatis contraria fata rependens*, *Ae*. I 239), e il peso del primo si attenua col buon presagio del secondo.

Ecco la promessa del Re dei re: la nascita di una nuova schiatta la cui *dicio*[36] si estenderà per terra e per mare su tutte le genti, bilanciando la distruzione di una rocca con la

---

[35] L'istanza di rifondare la patria distrutta è propria di molti Troiani scampati alla disfatta: giunto Enea a Butroto, isola prospiciente Corcira, scopre da Andromaca che, alla morte di Pirro Neottolemo una *pars regnorum* (cfr. *Ae*. III 333-334) è passata al Priamide Eleno, il quale ha eretto una nuova Pergamo ad imitazione dell'antica città tramontata (cfr. *Ae*. III 349-350, *simulataque magnis Pergama,* "una Pergamo che imita la grande".)

[36] Termine afferente alla sfera semantica del diritto, da intendersi come "formula di comando", da cui "comando, autorità". Cfr. ERNOUT A., MEILLET A., *cit.*, s. v.

fondazione dell'Urbe, la morte e l'esilio con la rinascita e il dominio, la sconfitta con un'imperitura vittoria.

Deve essere posto un termine ai *labores*, e solo il *rex magnus* (*Ae*. I 241) che Venere nuovamente invoca può delimitarne lo svolgersi. Spetta infatti a Giove demarcare la sorte avversa in virtù del suo titolo di *rex* di tutte le cose, signore dell'*ordo rerum* cui è affidato il compito di imporre limiti nel tempo e nella *Fortuna*. Solo il protettore di tutti i sovrani può far sì che sorga dalle ceneri dell'esilio un nuovo re e la sua discendenza.

> *'hic tamen ille urbem Patavi sedesque locavit*
> *Teucrorum et genti nomen dedit armaque fixit*
> *Troia, nunc placida compostus pace quiescit:*
> *nos, tua progenies, caeli quibus adnuis arcem,*
> *navibus (infandum!) amissis unius ob iram*
> *prodimur atque Italis longe disiungimur oris,*
> *hic pietatis honos? sic nos in sceptra reponis?'*
>
> "Qui tuttavia (*Antenore*) pose la città di Padova e le sedi dei Teucri, diede il nome al popolo e piantò le armi Troiane, adesso sepolto riposa in placida pace; noi, tua progenie, cui accordi la rocca del cielo, perdute le navi (indicibile!) per l'ira di una sola siamo traditi e veniamo scostati lontano dalle spiagge d'Italia. Questa è la ricompensa della pietà? Così ci riponi nel regno?"
>
> (*Ae.* I, 247-253)

Nella sua accorata preghiera, Venere introduce la figura di Antenore come *exemplum* di buon esito del "profugo fondatore" (*Ae*. I 242-249) mettendolo a confronto con l'attuale condizione di Enea, discendente dalla genia di Giove, eppure tradito dal dio stesso e ostacolato nella rotta verso le spiagge che gli furono promesse.

La dea si fa dunque garante del figlio e supplice in suo favore rammentando l'eccellenza della sua nascita e l'inviolabilità del destino assegnatogli. Ella inoltre non esita ad unirsi con veemenza alla sorte di Enea (cfr. *nos* in forte aggetto, *Ae*. I 250; *Ae*. I 253) patrocinandone la causa.

La rete di relazioni all'interno delle quali l'eroe viene inserito dalla madre coinvolge perfino Giove: Enea è *sua progenies* (cfr. *Ae*. I 250) sicché risulta ancor di più inaccettabile (cfr. *infandum*, *Ae*. I 251) il ritardo della sua impresa e i continui tentativi di tenerlo lontano dalla sede che gli è stata destinata. I travagli e le insidie che questi deve sopportare equivalgono dunque ad affronti compiuti contro Giove stesso. Ricordare al Tonante il legame che lo unisce ad Enea finisce per essere un accorgimento retorico volto ad avvicinare l'interlocutore alla propria causa e persuaderlo a rimanere irremovibile nella sua decisione.

Ad Antenore,[37] esule Troiano al pari di Enea, fu consentito di edificare la città di Padova, di dare un nome ai suoi abitanti e infine di riposare in pace con degna sepoltura,

---

[37] Nell'Iliade si parla del vecchio Antenore, come saggio consigliere di Priamo, ma versioni successive dei cicli troiani lo dipingono anche come traditore che cedette il Palladio ai Greci e aprì loro le porte di Ilio. La notte dell'inganno del cavallo di legno, mentre Sinone accendeva un falò sulla tomba di Achille, Antenore avrebbe agitato una torcia come segnale concordato con Agamennone (GRAVES R., *I Miti Greci,* Milano, 1963, 167 *l*, p. 648; cfr. *Ae*. II 256 e sgg.; Igino, *Fabula* 108; Apollodoro *Epitome* V 19, 21.), ma poi sarebbe stata la sacerdotessa sua moglie a consegnare il Palladio senza opporre resistenza (cfr. GRAVES R., *cit*., 166 *l*, p. 642; cfr. Apollodoro *Epitome* V 13).
Per quanto concerne i rapporti con Anchise e suo figlio, Antenore era cugino del primo oltre che cognato di Priamo (cfr. GRAVES R., *cit*., 158 *r*, p. 579), mentre i suoi due figli, Archeloco e Acamante (cfr. *Il*. II, 819 e sgg.), furono a capo dei Dardani insieme ad Enea, (uno degli elementi etnici di Troia era appunto quello dei Dardani, detto anche Lidio o Tirrenio; gli altri due erano quello Lelego o Eacide o Ilio, e quello Frigio o Troiano, cfr. GRAVES R., *cit*., 158 9, p. 583).
Intorno alla fuga di Antenore con sua moglie Teano e i loro quattro figli su una delle navi di Menelao fino all'arrivo a Eneatica, sull'Adriatico cfr. GRAVES R., *cit*., 168 *b*, p. 650, che si basa sulle testimonianze di Pausania X 27 2-4; Pindaro *Pitica* V 82 e sgg.; e del Commento di Servio a Virgilio, *Eneide* I, 246.

mentre Enea, al quale tuttavia si accorda la *arx caeli* per volere del fato (cfr. *Ae*. I 250), è intralciato dalla collera di Giunone al punto da disperare di trovare ristoro e di adempiere l'alto destino vaticinatogli.

L'allusione al tradimento che Giove sembrerebbe operare ai danni di Enea (cfr. *prodere*, *Ae*. I 252) sembra volta a far risaltare il successo accordato ad Antenore, seppur traditore della patria, di contro ai *labores* del pio Enea, travagliato senza posa.[38]

Il vero oggetto della promessa fatta a Venere non è lo scettro per il figlio, la cui *magnanimitas* (cfr. *Ae*. I 260) Giove non può contestare, ma la nascita della città di Roma, che innalzerà la gloria di Enea fino alle stelle.

> *'hic tibi (fabor enim, quando haec te cura remordet,*
> *longius et volvens fatorum arcana movebo)*
> *bellum ingens geret Italia populosque ferocis*
> *contundet moresque viris et moenia ponet,*
> *tertia dum Latio regnantem viderit aestas*
> *ternaque transierint Rutulis hiberna subactis.'*
>
> "Costui per te (te lo dirò infatti, dal momento che quest'ansia ti tormenta, e svolgendoli, mostrerò gli arcani dei fati più avanti nel tempo) condurrà una grande guerra in Italia e domerà popoli feroci, e porrà ai suoi uomini costumi e mura fino a che la terza estate lo vedrà regnare sul Lazio e per tre volte l'inverno sarà trascorso sui Rutuli sottomessi."
>
> (*Ae.* I, 261-266)

Dischiudendo le ali del destino, Giove descrive l'atto di prima fondazione che Enea è chiamato a compiere: questi porrà *mores*[39] e *moenia* (*Ae*. I 264) per Roma e i suoi cittadini, eseguendo due azioni complementari di limitazione: etica e territoriale. Ancora una volta il ruolo di chi detiene la sovranità è di freno e limite. Il re solca i confini spaziali e comportamentali della sua gente come un arbitro di moderazione rispetto alla ferocia dei popoli sottomessi (cfr. *populosque feroces*, *Ae*. I 263). Assegnare dei limiti, d'altronde, è il primo passo verso l'orientamento e l'accentramento, che consentono di conoscere e gestire uno spazio e le sue funzioni fino alla sub-creazione di un ordine da preservare. Infatti, porre dei limiti significa separare ciò che è lecito da ciò che non lo è, distinguere quanto è interno e sicuro da quanto è esterno e pernicioso, per cui la delimitazione va a buon diritto definita come espressione di controllo e ordine alla scopo di garantire una durata prospera e gloriosa del *regnum*.

> *'inde lupae fulvo nutricis tegmine laetus*
> *Romulus excipiet gentem et Mavortia condet*
> *moenia Romanosque suo de nomine dicet.'*

---

[38] Servio abbraccia questa ipotesi del voluto riferimento alla *proditio Antenoris*. Infatti, come sostiene il commentatore, Virgilio avrebbe potuto citare molti altri esempi di Troiani esuli e fondatori che ebbero buon successo nelle loro conquiste territoriali dopo la caduta di Troia, ma sceglie proprio Antenore per sottolineare lo iato fra la fortuna di un traditore della patria e i *labores* di un uomo pio e devoto, contrasto che risuona con efficacia nella domanda implicita che Venere sembra porre a Giove e a cui Servio dà voce: "*si regnat proditor, cui pius vagatur*?". Inoltre, per indicare la possibilità concessa ad Antenore di raggiungere il mare Illirico e fondare Padova, Virgilio usa il verbo *potuit* (*Ae*. I 242), il cui valore semantico, a parere di Servio, dovrebbe essere inteso nel senso di "non meritò".

[39] Il *mos* è un carattere peculiare e contingente che viene poi accettato e codificato come abitudine e regola di comportamento, in relazione coi *maiores* che lo hanno istituito. Al riguardo cfr. BETTINI M., *Il ritorno degli antenati. Esperienze comparative con il nostro passato*, in AA. VV., *L'Antichità dopo la modernità*, Palermo 1999, pp. 183-200.
Dal punto di vista più strettamente etimologico il *mos* è un modo di comportarsi o agire non determinato dalla legge, ma dall'uso, nella sua forma plurale in relazione al gr. τὰ ἤθη. Spesso si trova in allitterazione con *modus* fino ad assumerne la sfumatura di senso in poesia, ma anche in prosa. Qui, secondo ERNOUT A., MEILLET A., *cit.*, s. v., il termine *mores* sembrerebbe assumere il significato di "leggi" che non gli è proprio, ma la valenza di "regole comportamentali" legate alla funzione morale della *pietas* di Enea ricompongono il senso del verso.

"Da lì, Romolo, lieto del fulvo riparo della lupa nutrice, raccoglierà il popolo, istituirà le mura di Marte e li denominerà Romani dal suo nome."

(*Ae.* I, 275-277)

La "seconda fondazione" di Roma, quella riguardante l'istituzione vera a propria delle mura della città, è compiuta da Romolo, che accoglie la *gens*, alza le mura e infine conferisce al popolo, dal proprio nome, l'appellativo di Romani. La fondazione, pertanto, è un atto di unione di genti e sangue, di definizione di limiti e confini, e infine di assunzione di un *nomen*.[40]

V.2.3 *L'*exemplum *fallimentare di Astianatte*

Nell'intreccio di storie mitiche d'eroi costruite sulla caduta di Ilio vengono proposti diversi personaggi, figli di eroi Troiani, sui quali si adombra un futuro di fondatori o vendicatori della città rasa al suolo dagli Achei.

Anche Seneca raccoglie e rielabora questa istanza inscrivendola nel modulo della vendetta, che si tinge però dei tristi colori del fallimento.

SENEX *Quis te repetens commovit afflictam metus?*
ANDROMACHA*. Exoritur aliquod maius ex magno malum.*
nondum ruentis Ilii fatum stetit.

VECCHIO Quale timore ti turba assalendoti di nuovo mentre sei afflitta?
ANDROMACA. Qualche male maggiore sorge da uno grande. Rimane in piedi il fato di Ilio non ancora rovinata.

(*Troad.*, 426-428)

Tra le rovine di una città ormai crollata, c'è ancora una parte di Troia non decaduta, che mantiene vive le speranze di una nuova città, di una nuova fondazione. Sulle spalle del figlio di Ettore risiede l'unica speranza di rinascita per Troia, unica via di ripristino della sua antica potenza e dall'antico fulgore adombrato dalla ferocia greca.[41]

In altre parole, il compito di reclamare indietro il nome e la patria di Ilio, di rifondarne una nuova rocca e vendicarsi dei suoi distruttori è assegnato ad Astianatte, che assume così i tratti dell' "eroe fondatore" non meno di quelli del "figlio straordinario" *vindex patris* (cfr. *forsan futurus ultor extincti patris*,[42] *Troad.* 660), chiamato a rifondare, nel territorio dove cadde, Ilio recidiva.

La moglie di Ettore vagheggia una città ricostruita sulle sue ceneri, capace di richiamare gli esuli e di ritornare esattamente come un tempo, ma questa soluzione non è

---

[40] Nella narrazione di Giove, che manifesta i progetti del fato, non si fa però riferimento a una delle fasi cruciali, nella storia di Roma e della sua rappresentazione, della fondazione della città: il rito fratricida dell'uccisione di Remo e del sangue versato per consacrare l'istituzione della *urbs*.

[41] La speranza riposta su Astianatte (e su Polidoro) è destinata ad essere delusa, mentre sarà Enea, spronato in sogno proprio da Ettore, a rifondare Ilio nel Lazio dell'antenato Dardano. La morte di Astianatte, e in qualche modo anche di Polissena, sanciscono la definitiva fine delle speranze di Troia nella rappresentazione senecana: "Seneca in questa sua tragedia non prende in considerazione lo sviluppo successivo della storia, la resurrezione di Troia in Roma attraverso gli Eneadi, ma il mancato passaggio di testimone da Astianatte a Ascanio è sottolineato dai numerosi richiami, nella tragedia, al personaggio virgiliano. Se, a sua volta, Ascanio-Iulo è stato plasmato da Virgilio sull'Astianatte omerico, Seneca compie ora il percorso inverso e il suo Astianatte è un Ascanio in negativo. Infatti lui avrebbe dovuto guidare la riscossa di Troia, ripercorrendo le orme paterne, e invece può solo riprodurre nelle fattezze sconvolte il padre umiliato nell'onta del trascinamento." (DANESI MARIONI G., *cit*., p. 494)
Astianatte è dunque caratterizzato dall'essere un duplicato del padre, anche nell'epilogo della morte, ed è proprio in questo tratto significativo che Seneca sembra rifarsi all'Ascanio virgiliano e al suo rapporto col padre Enea (cfr. *Ibidem*, pp. 484-485).

[42] "forse futuro vendicatore del padre estinto".

contemplata neppure per Enea. La rifondazione di Pergamo segue l'esilio e il viaggio di ricerca della nuova sede eletta, in modo da ricostruire la seconda Troia in un luogo privo di contaminazione e rigenerante, diverso da quello di partenza. Pertanto, già nei progetti della madre, Astianatte si inserisce in una tipologia di eroe fondatore imperfetta e dunque forse anche per questo votata al fallimento.

> *est tumulus ingens coniugis cari sacer,*
> *verendus hosti, mole quem immensa parens*
> *opibusque magnis struxit, in luctus suos*
> *rex non avarus: optume credam patri -*
> *sudor per artus frigidus totos cadit:*
> *omen tremesco misera feralis loci.*
>
> C'è il grande sepolcro consacrato del mio sposo, degno del rispetto del nemico, di mole smisurata, che suo padre, re non avaro nei suoi lutti, fece erigere con grande dispendio di risorse: la cosa migliore sarà fidarsi del padre - un sudore freddo gronda per tutte le mie membra. Tremo, sventurata, dinanzi al presagio di questo luogo esiziale.
>
> (*Troad.*, 483-488)

Suona come un *omen feralis loci* (*Troad*. 488) la scelta del luogo dell'occultamento per Astianatte operata da Andromaca: il sepolcro di Ettore, che il nemico avrebbe rispettato come luogo sacro e inviolabile (cfr. *Troad*. 483-484). Anche in questa erronea valutazione la donna dimostra la sua cecità e la mancata comprensione dell'indole irrispettosa e selvaggia del nemico. Astianatte, posto nel *tumulus* del padre, viene inserito in un "altrove di morte" che sembra presagire la triste fine del virgulto di Ettore.[43]

Infatti Ulisse disvela l'inutile inganno di Andromaca, e costringe costei a scegliere fra il sepolcro del venerato consorte e la vita di quel figlio in tutto simile al padre. Astianatte non sarà il vendicatore della sua gente: sua madre gli intima con dolore di rivelarsi all'astuto Itacese, salutandolo con un triste lamento.

V.2.4 *Il Lazio e il mito di fondazione: dal dio Saturno ad Augusto*

La sua storia di profugo rifugiatosi infine nel Lazio di cui Enea è protagonista, sembra accostabile soltanto all'illustre mito di Saturno, tanto caro alla propaganda augustea.

A Sire Evandro è affidato il compito di narrare la storia del Lazio dall'avvento dell'esule dio Saturno fino all'arrivo del *Romanae conditor arcis* che l'Arcade rappresenta (*Ae*. VIII 313),[44] giunto per volere di quel fato ineluttabile (qui accompagnato dalla *Fortuna omnipotens*, *Ae*. VIII 334) che regge e sovrasta anche Enea.

> *'me pulsum patria pelagique extrema sequentem*
> *Fortuna omnipotens et ineluctabile fatum*
> *his posuere locis, matrisque egere tremenda*
> *Carmentis nymphae monita et deus auctor Apollo.'*
>
> "Bandito dalla patria e ai confini del mare, la Fortuna onnipotente e l'ineluttabile fato mi posero in questi luoghi, e mi spinsero i tremendi moniti della madre, la ninfa Carmenta, e come garante il dio Apollo."
>
> (*Ae.* VIII, 333-336)

---

[43] Astianatte, in Seneca, non è un bambino piccolo in braccio alla madre, ma un "Ettore in miniatura": "L'innovazione senecana di un Astianatte cresciuto risponde principalmente alla necessità di fare della sua morte una sorta di suicidio stoico; il suo non sarà così lo straziante sacrificio di un infante inconsapevole, ma un risoluto atto di ribellione di fronte alla prepotenza dei vincitori." (DANESI MARIONI G., *cit*., p. 483)

[44] Titolo relativo alla fondazione del Pallanteo sul Palatino, a lui dovuta.

Il Lazio sembra dunque rappresentare un regno destinato ai sovrani raminghi sospinti dai *fata*, dove gli esuli trovano ristoro e tregua dai propri *labores*.[45]

Saturno si configura come modello di regalità suprema, protettore primigenio del popolo che dotò di leggi e *mores* e che preparò e raccolse in vista dell'avvento del vero fondatore della stirpe eletta. Lo stesso Evandro, che Virgilio onora del titolo di *Romanae conditor arcis*, è solo un anello minore della catena che per sovrumana volontà conduce ad Enea, speranza dei Troiani e padre della stirpe Romana che verrà. Alcuni caratteri non trascurabili accomunano il dio Saturno, primo divino civilizzatore, ad Evandro, fondatore della prima rocca, e ad Enea.

> *tum rex Evandrus Romanae conditor arcis:*
> *'haec nemora indigenae Fauni Nymphaeque tenebant*
> *gensque virum truncis et duro robore nata,*
> *quis neque mos neque cultus erat, nec iungere tauros*
> *aut componere opes norant aut parcere parto,*
> *sed rami atque asper victu venatus alebat.*
> *primus ab aetherio venit Saturnus Olympo*
> *arma Iovis fugiens et regnis exsul ademptis.*
> *is genus indocile ac dispersum montibus altis*
> *composuit legesque dedit, Latiumque vocari*
> *maluit, his quoniam latuisset tutus in oris.*
>
> Allora disse il re Evandro, fondatore della rocca Romana:
> "Questi boschi li abitavano gli indigeni Fauni e le Ninfe, stirpe di grande forza nata dai tronchi e dalla dura rovere, che non aveva né costume né cura, né sapevano aggiogare i tori, raccogliere le provviste o mettere da parte il raccolto, ma le piante e l'aspra caccia li nutrivano col loro sostentamento. Per primo dal celeste Olimpo venne Saturno, fuggendo le armi di Giove, esule dal regno sottrattogli. Radunò questa schiatta rozza e dispersa fra gli alti monti e le diede delle leggi, scelse che si chiamasse Lazio, poiché in questi lidi si era nascosto al sicuro.
>
> (*Ae.* VIII, 313-323)

In questi versi viene costruita una *archeologia* del Lazio strutturata su diverse tappe: la prima è rappresentata dalla presenza indigena sul suolo italico di Ninfe e Fauni (cfr. *Ae*. VIII 314), in un originario mondo bucolico privo di leggi e di limiti dove solo creature delle acque e dei boschi hanno la cittadinanza, come a siglare l'estraneità di ogni civiltà e costume urbano dal Lazio primigenio.[46] I primi suoi abitanti, infatti, non conoscono né *mos* né *cultus* (cfr. *Ae*. VIII 316), e si rivelano incapaci di aggiogare le bestie da soma e di coltivare la terra e serbarne le messi. L'anafora della negazione (cfr. *Ae*. VIII 316) segnala con forza tutti quegli elementi di civilizzazione alieni al primo popolo del Lazio e che soltanto l'avvento di Saturno recherà: il *mos* e il *cultus*, in primo luogo, ovvero il "costume condiviso" e la "cura" per la terra da coltivare e per gli dèi da venerare, nonché lo stile di vita legato alla civiltà e alla comunità in genere, sono espressione di limiti stabiliti e condivisi in codici comportamentali e pratiche volti a regolare sfere adiacenti della vita comunitaria, sia nel rapporto orizzontale con il passato (*mos*), sia nella relazione verticale con la sacralità degli dèi e della terra da cui trarre nutrimento attraverso il *labor* (*cultus*).

---

[45] La figura di Evandro, come quella di molti altri esuli fondatori, si caratterizza nella sua natura eletta per la presenza di una madre "straordinaria", la ninfa Carmenta, e si lascia condurre dai moniti di questa non meno che dagli oracoli di Apollo, dio profetico i cui enigmi veraci guidano anche la rotta di Enea.

[46] Il re degli Arcadi è mosso dall'istanza di inserire il suo stesso popolo nel solco di un'origine antica e pura, senza colpa ed empietà, addirittura divina. Questa esigenza di ricercare una purezza anche originaria e mitica deriva da Virgilio, per BOLLÓK, dalla necessità di presentare i popoli che cooperarono alla nascita della stirpe di Roma come genti senza macchia di contaminazione: "Vergil mußte darauf achten - und er hat auch ganz genau darauf geachtet - daß unter diesen Völkern in moralisch-ethischer Hinsicht keine Unterschiede bestehen." (BOLLÓK J., *cit*., p. 237)

Quindi ecco Evandro, e il poeta dietro di lui, porre in forte aggetto il primato del dio Saturno (cfr. *primus*, in *incipit* di verso, *Ae*. VIII 319) disceso dall'Olimpo per sfuggire agli *arma Iovis* (*Ae*. VIII 320) poiché esiliato dal regno sottrattogli da Giove (*regnis exsul ademptis*, *Ae*. VIII 320).

Al tema mitologico dell'esilio, pertanto, si riconducono le origini più lontane del popolo del Lazio e le figure nodali della sua storia. Il primo profugo "fondatore" delle leggi e della comunità non è un semplice mortale, bensì un dio, il padre di quel Giove che regge lo scettro dell'Olimpo, esiliato dal suo stesso regno, spodestato dal figlio e costretto a rifugiarsi nel Lazio, che sembra dovere il suo nome al nascondiglio che offrì a Saturno (cfr. la paretimologia, *Ae*. VIII 322-323). Ma al bando segue la costruzione di una nuova civiltà, che fa leva sulla capacità del profugo di radunare quel *genus indocile ac dispersum* (cfr. *Ae*. VIII 321), e di reggerlo entro i confini di ordine e giustizia che garantiscano di contenerne le spinte nel rispetto del limite istituito dagli dèi e dal fato. L'azione di riunire genti disordinate e disperse, cementandone la compagine, e di assegnare leggi e norme (cfr. *componere legesque dare*, *Ae*. VIII 322) è senza dubbio un atto di sovranità, che risponde ai requisiti di freno, contenimento e ordine.

> *aurea quae perhibent illo sub rege fuere*
> *saecula: sic placida populos in pace regebat,*
> *deterior donec paulatim ac decolor aetas*
> *et belli rabies et amor successit habendi.*
>
> Sotto quel re vi furono le auree generazioni di cui si narra: così egli reggeva i popoli in placida pace, finché a poco a poco subentrarono un'età peggiore e degenere, la furia della guerra e la brama di possesso.
>
> (*Ae.* VIII, 324-327)

La storia di cui Evandro si fa narratore segue un lento declino, come il mito delle età attesta, ma la rielaborazione letteraria della *aurea aetas* condotta qui da Virgilio si compone di tratti che si allontanano da quelli tradizionali. Non è la spontaneità dei frutti nati dalla terra senza fatica umana a caratterizzare la generazione aurea, ma la *placida pax* (cfr. *Ae*. VIII 325), lungi dalla *belli rabies* e dall'*amor habendi* (cfr. il chiasmo, *Ae*. VIII 327). Brama di possesso e furia bellica si muovono sul versante della sfrenatezza che l'età aurea bandiva per il retto governo del dio esule. Ma quel periodo di pace e giustizia iniziò la sua graduale corruzione e il decadimento verso generazioni di uomini pronti alla lotta e all'eccesso. L'idea della corruzione e del degrado è veicolata da termini quali *deterior* (VIII 324, in *incipit*) e *decolor aetas* (VIII 324 in *explicit*) che scandiscono un percorso di decadenza e di perdita di tratti peculiari positivi e nitidi verso la corruzione più abietta.

In questo brano, però, non può cadere sotto silenzio la taciuta eppur aleggiante presenza di Augusto, i cui lineamenti si riflettono nella rappresentazione del suo divino predecessore, Saturno. Enea, come fondatore della stirpe di cui Ottaviano, suo discendente, è *princeps* e difensore, e Saturno, come primo garante di un'età dell'oro caratterizzata dalla pace, adombrano la regale figura di Augusto, che prosegue nel solco di quella pacificazione e viene qui indicato in modo non esplicito come anello finale di un ritorno alla pace e alla "rifondazione" del suo popolo dalle fondamenta. Se Augusto è l'anello finale della catena della fondazione, cui Virgilio perviene tramite il silente parallelismo con Saturno, di certo Enea è quello incipitario.

V.3 *L'esilio e il ritorno nei romanzi di Tolkien*

V.3.1 *L'asse narrativo dell'esilio e il ritorno del Re*

Le strade dell'esilio delineate nell'opera di Tolkien risultano disomogenee nella loro struttura e nei significati che assumono sul piano della tessitura compositiva. L'esilio è un momento di allontanamento[47] e di esclusione, ma anche di ricerca e mantenimento di una purezza impossibile da preservare nel cuore del potere precostituito. Esso si configura, pertanto, come una scelta o un'imposizione, ma spesso mescola entrambi gli aspetti in un vorticoso e impenetrabile fardello che sostiene il racconto e si fa nucleo tematico del romanzo.

Ne *La Compagnia dell'Anello,* infatti, il motore narrativo della storia è rappresentato dalla scelta di Frodo, quella di caricarsi della responsabilità della fuga, una fuga che Gandalf gli affida come inesorabile, ma che lo Hobbit accetta assumendosi l'onere di un compito che graverà su di lui fino alla fine. Quell'ombra sottile che lo rende pensoso e vela il suo sorriso prima ancora che qualcosa accada davvero, accomuna Frodo al silenzio fuggevole dei longilinei Primogeniti, che si muovono verso l'esilio da un mondo che oramai tramonta.

> Molti Elfi, i quali prima non si recavano che molto di rado nella Contea, traversavano ogni sera i boschi diretti ad ovest: passavano ma non tornavano mai indietro; abbandonavano la Terra di Mezzo, disinteressandosi per sempre dei suoi problemi.[48] (*LCdA*, p. 74)

Ma la scelta degli Elfi non è ancora la scelta di Frodo, sebbene i loro sentieri si ricongiungeranno nelle strade del destino, per salpare un'ultima volta dai Rifugi Oscuri.

Quello degli Elfi è un lento esilio dalla Terra di Mezzo che sancisce la fine della loro era e il passaggio ad una nuova *aetas* e ad un dominio mortale; ma è anche il ritorno alle sempiterne regioni di Valinor, nelle quali per primi sollevarono il volto alle stelle del cielo. Gli Elfi non possono che lasciare la Terra di Mezzo che li ha ospitati per non farvi più ritorno, giacché la loro è una fuga dal male che imperversa da Mordor.

> Sembrava che le forze del male, un tempo insediate nel Bosco Atro e poi cacciate via dal Bianco Consiglio, riapparissero ora centuplicate nelle vecchie fortezze di Mordor. La Torre oscura pareva fosse stata ricostruita: da lì le forze si diramavano in tutte le direzioni, tanto che all'estremo est e giù a sud c'erano guerre, ed il panico cresceva.[49] (*LCdA*, p. 74)

All'origine della dipartita degli Elfi, pertanto, vi è la contaminazione della Terra che fin a quel momento li aveva ospitati: guerre e creature dell'ombra tornano a popolare le regioni di Mordor e dal reame di Sauron si alza il fumo di una nuova battaglia che il popolo degli Eldar non può contrastare. La partenza è la scelta obbligata per sfuggire alle esalazioni del Nemico e assicurarsi la purezza e la longevità pertinenti alla natura degli Elfi.

---

[47] Come fa notare nel suo lavoro CHIESA ISNARDI G., *op. cit*., p. 639, "L'essenza del viaggio non è spostamento ma allontanamento. Esso è un periodo naturale di assenza, di esperienza, di rigenerazione. Il viaggio è avventura e ricerca, distacco dalle consuetudini, perciò occasione di prova iniziatica nel contatto con una realtà diversa e imprevedibile."

[48] *Elves, who seldom walked in the Shire, could now be seen passing westward through the woods in the evening, passing and not returning; but they where leaving Middle-earth and were no longer concerned with its troubles.* (*TFotR*, p. 42)

[49] *It seemed that the evil power in Mirkwood had been driven out by the White Council only to reappear in greater strength in the old strongholds of Mordor. The Dark Tower had been rebuilt, it was said. From there the power was spreading far and wide, and away far east and south there were wars and growing fear.* (*TFotR*, pp. 42-43)

> «Io sono Gildor», rispose il capo, l'Elfo che aveva salutato per primo. «Gildor Inglorion della casa di Finrod. Siamo Esuli e la maggior parte dei nostri parenti è partita da tempo immemorabile; anche noi ormai ci tratterremo poco e presto torneremo nella nostra terra, al di là del Grande Mare.»[50] (*LCdA*, p. 119)

L'esilio si dimostra tratto pertinente della stirpe elfica della Terra di Mezzo, sempre presente alla sua coscienza, fino al punto da assurgere ad esilio spirituale di una razza eletta, ma ormai fievole e svanita da un mondo intriso di oscurità e inganno. Ma se la Terra di Mezzo era stata la sede del primo Esilio per i discendenti di Finrod, la nuova partenza verso le Terre Immortali dei Valar è un ritorno in patria, cosicché il movimento circolare che viene espletato torna ad evidenziare una forte valenza salvifica.

Se il viaggio e l'esilio che ad esso si lega descrivono per Frodo e gli Elfi un percorso orientato verso il ripristino di una situazione di purezza e ordine naturale, il bando subito da Sméagol svolge un ruolo divergente, volto all'espulsione del soggetto contaminatore.[51] Nella dimensione dell'esilio Sméagol perde se stesso, per lui non esiste ritorno né salvezza, l'altrove in cui viene abbandonato si fa sfondo della suo cambiamento identitario, che sfocia nella deturpazione e nello sdoppiamento, finché Gollum non prende il posto dello Hobbit d'un tempo, e l'Anello ne governa le sorti.

Il narratore fa notare con tono secco che il funesto giorno dell'incontro fra l'Anello e Sméagol, questi *tornò solo* (cfr. *LCdA*, p. 86), e da quel momento non sarebbe stato mai più con nessun altro. L'Anello avvinghia nella sua unicità che è gelida solitudine, morte dell'incontro con la comunità e di se stessi come individui nati per la vita associata. Sméagol, infatti, ottiene l'agognato gioiello e perde tutto il resto: viene bandito.

> Fu così che lo soprannominarono Gollum, maledicendolo e cacciandolo via; sua nonna, desiderando vivere in pace, lo espulse dalla famiglia e gli ordinò di non mettere mai più piede nella sua caverna.[52] (*LCdA*, p. 87)

Con l'Anello al suo scarno dito, quello che un tempo era un Hobbit manda in pezzi ogni legame di sangue, perde i suoi cari e viene maledetto dagli amici, conosce l'esilio più rigido, una notte mai pacifica scende su di lui: Sméagol muore senza mai perire del tutto, e Gollum penetra in lui come veleno. L'esilio e la morte che l'Anello provoca non sono soltanto ombra e oscurità, rifiuto della luce e solitudine assoluta, ma anche maledizione e separatezza. La sua morsa di sofferenza e privazione si stringe intorno a Frodo, che ne sente presto il peso spossante.

> Rimasero per qualche istante in piedi al margine sud della cima, in silenzio. In quel posto solitario, per la prima volta Frodo si rese pienamente conto del pericolo che lo minacciava e di quanto egli fosse derelitto. Rimpiangeva amaramente che la sua sorte non l'avesse lasciato vivere in pace nella sua beneamata Contea. Guardò ai suoi piedi l'odiata Via che conduceva indietro, a occidente, verso casa.[53] (*LCdA*, p. 247)

---

[50] '*I am Gildor,' answered their leader, the Elf who had first hailed him. 'Gildor Inglorion of the House of Finrod. We are Exiles, and most of our kindred have long ago departed and we too are now only tarrying here a while, ere we return over the Great Sea.'* (*TFotR*, p. 79)

[51] Sull'empio uso dell'Anello da parte di Sméagol, strappato a Deagol con la forza, e sull'espulsione e l'esilio di questi, cfr. NOEL R. S., *op. cit*., p. 64.

[52] S*o they called him* Gollum*, and cursed him, and told him to go far away; and his grandmother, desiring peace, expelled him from the family and turned him out of her hole.* (*TFotR*, p. 52)

[53] *They stood for a while silent on the hill-top, near its southward edge. In that lonely place Frodo for the first time fully realized his homelessness and danger. He wished bitterly that his fortune had left him in the quiet and beloved Shire. He stared down at the hateful Road, leading back westward – to his home.* (*TFotR*, pp. 183-184)

Un ultimo sguardo verso casa prima di tuffarsi irrimediabilmente nella trama del destino. In questo attimo di estrema consapevolezza favorito dal raccoglimento della solitudine ch'egli esperisce pur in mezzo ai suoi amici, il Portatore si rende conto non solo del pericolo, ma anche della sua condizione di *homelessness*, di lontananza da casa e dalla patria che accomuna la sua figura a quella degli Elfi, esuli da molte generazioni, e dello stesso Grampasso, eterno errabondo.

Il viaggio e l'esilio che Aragorn si è auto-inflitto lo hanno condotto in terre remote proteggendolo dalla contaminazione e dalla morte. La lontananza e il segreto lo hanno nascosto dall'Occhio infuocato del Nemico, che non lo ha scorto e crede spezzata la linea di Isildur, che sottrasse per primo l'Anello del dominio.

Proprio per questo Aragorn sarà il re che si attende a Gondor, poiché a lungo è stato distante dal potere e dai suoi drappeggi, e pur con l'Anello alla portata della sua mano, distoglie lo sguardo e ricusa quel fardello.[54]

Aragorn non è il primo della sua genia a sperimentare lo spazio di esclusione dell'esilio. Prima di lui vi fu Beren, che con il figlio di Arathorn condivide il destino d'un amore sofferto e struggente.

La sua storia inizia in un altrove di esilio e tribolazione che ha termine solo per un'imboscata del nemico: Sauron, servo di Morgoth. Questi scopre con l'inganno il nascondiglio di Beren e dei suoi, ai quali è legato da odio e rancore, e lo attacca uccidendo tutti, fuorché Beren, lontano dal rifugio per volere del fato. Mentre l'uomo riposa ignaro degli eventi che lo sovrastano, in sogno ecco apparirgli l'ombra di un compagno defunto, che lo avvisa dell'assalto degli Orchi di Sauron all'accampamento.

La solitudine ch'egli si trova ad esperire e la vita selvaggia dell'esule ramingo lo posizionano in una dimensione di estraneità alla sua stessa razza nonché a quella degli Elfi con cui finisce per intrecciare il suo stesso destino. Beren e più di un Uomo e meno di un Elfo, ma il suo sangue segnerà per sempre la casa dei Noldor, generando la stirpe dei Mezzelfi, cui appartiene lo stesso Elrond.

A questa stirpe appartiene anche la regina Morwen, la quale, rimasta sola a regnare sul Dor-lómin e minacciata dalla pressione dei guerrieri orientali, decide di porre in salvo il suo unico figlio inviandolo in esilio.

> [...] e Morwen assai temeva che Túrin le fosse strappato e ridotto in schiavitù. Concepì pertanto l'idea di mandarlo lontano in segreto, implorando re Thingol di dargli ospitalità, essendo che Beren figlio di Barahir era parente di suo padre oltre a essere stato amico di Húrin quando i tempi non erano così tristi.[55] (*Il Silmarillion*, pp. 247-248)

L'erede al trono viene protetto attraverso la fuga. La scelta dell'esilio diventa unica via di salvezza contro la schiavitù e la prigionia, che già il padre di Túrin sperimenta in modo terribile e infernale presso Melkor. La regina stabilisce di inviare il figlio alla corte di un sire Elfico il cui regno è difeso dalla Cintura di Melian, un cerchio magico di protezione sollevato dalla sovrana Maia, divinità minore del pantheon tolkieniano. Quindi, Túrin viene allontanato dalla sua patria e introdotto in un rifugio protetto e pacifico rispetto al quale la sua natura è estranea e aliena. Ma la permanenza nel Doriath di Thingol porta il ragazzo ad una

---

[54] Il tema del viaggio quale asse narrativo in direzione di un ritorno può essere letto come ripristino della situazione precedentemente corrotta o anche come rinascita: al riguardo cfr. MONDA A., *Il viaggio e il ritorno ne* "Il Signore degli Anelli", in "I quaderni della Contea 2", STI, 2005, p. 3.

[55] [...] *and Morwen feared greatly that Túrin would be taken from her and enslaved. Therefore it came into her heart to send him away in secret, and to beg King Thingol to harbour him, for Beren son of Barahir was her father's kinsman, and he had been moreover a friend of Húrin, ere evil befell.* (*The Silmarillion*, pp. 235-236)

metamorfosi tale da coinvolgere la sua stessa nascita: egli diviene l'Elfo-Uomo, come finì per essere chiamato fra gli Elfi (cfr. *Il Silmarillion*, p. 263).

Tuttavia, anche nel cuore del reame di Thingol Túrin non è destinato a trattenersi a lungo. Il favore che il re gli accorda suscita le invidie di alcuni fra i sudditi più ragguardevoli: uno di essi tende un'imboscata al figlio di Húrin, che però non si lascia cogliere alla sprovvista, ma causa, non volendo, la morte del suo aggressore. Così, per l'orgoglio del suo animo e nonostante la casualità dell'incidente, Túrin decide di partire e di non sottoporsi al giudizio del re. Quindi lascia il Doriath e si unisce ad una banda di fuorilegge, divenendone presto il capo.

La dimensione selvaggia e isolata che il giovane sperimenta contribuisce a plasmare un carattere fiero e schivo e ad indicarne la straordinarietà rispetto agli altri Uomini della sua razza. Egli esperisce la compagnia di tutti i popoli della Terra di Mezzo, Elfi, Nani e Uomini, e da tutti viene eguagliato ai più grandi signori delle loro razze, mostrando di saper assorbire e mescolare alla sua peculiare identità i tratti tipici delle indoli in cui si imbatte. Il viaggio, per Túrin, è arricchimento di sé e continuo cambiamento.[56] La partenza, e più propriamente l'esilio, intervengono nella sua crescita e nella sua indole, al punto da tramutarlo in un personaggio ibrido e dunque fuori dall'ordinario, riproposizione della figura di Beren e prefigurazione di quella di Aragorn, il re ritornato sul trono di Gondor.

Al re esule è concesso il ritorno, un ritorno che assume i tratti del ripristino dell'ordine naturale, foriero di speranza e di salvezza per tutto il suo popolo.[57]

Quando, infatti, la Guerra dell'Anello giunge al termine con la distruzione dell'Unico fagocitato dalle Voragini di Fuoco, caduto Sauron e crollata la sua torre, il Re fa il suo ingresso a Minas Tirith e la corona di Gondor posa sul suo capo: questo segna l'inizio di una nuova era e la fine dell'età degli Elfi, che partono dai Rifugi Oscuri verso ovest. Ma Aragorn è ancora titubante, il suo dominio non sarà imperituro come quello degli Elfi, poiché neppure la sua vita è tale, e alla sua morte verrà a mancare un solido signore di Gondor. Consapevole dei dubbi che attanagliano la mente di sire Elessar, Gandalf lo conduce in disparte in cima ad un monte dal quale rimirare il vasto reame del re.

> E Gandalf disse: «Questo è il tuo regno, cuore del più grande regno a venire. La Terza Era del mondo è finita, e una nuova era è incominciata, ed è tuo compito ordinarne il principio e conservare ciò che va conservato.»[58] (*IRdR*, p. 1158)

Lo Stregone Bianco non perde occasione per rammentare al nuovo e legittimo sovrano il compito che ha assunto attraverso la reggenza del potere: Aragorn dovrà porre in ordine il suo reame e la ricostruzione già in atto, proteggerlo e custodirlo (cfr. *preserve*, *TRotK*, p. 949). La funzione precipua del re si riconferma come espressione di un potere garante e autore

---

[56] Il cambiamento del protagonista in relazione alle differenti condizioni che esperisce è segnalato sul piano linguistico dai diversi nomi che questi assume a secondo delle circostanze (si citano solo i più importanti): in seguito all'aggressione ricevuta nel regno di Thingol si auto-nomina Neithan, l'Offeso; dopo l'involontaria e tragica uccisione dell'amico Beleg è "l'Insanguinato figlio di Malasorte"; e infine diviene Turambar, il "Padrone della Sorte".

[57] Sull'importanza del tema mitico del ritorno, in particolar modo del ritorno salvifico del re, cfr. MONDA A., SIMONELLI S., *op. cit.*, p. 124: "L'ultimo libro della trilogia non a caso si intitola *Il ritorno del re*, espressione con cui Tolkien prende in prestito un celebre tema della antiche leggende, cristiane e arturiane in particolare. Il ritorno comporta un passato mitico, un antefatto in cui l'antico re dovrebbe essere stato ucciso o esiliato." Va tuttavia precisato, rispetto a quanto gli autori tacciono, ma di cui sicuramente sono al corrente, che il titolo de *Il ritorno del re* fu successivo e in qualche modo imposto all'autore dal suo editore, con non trovò convincente il titolo originale voluto da Tolkien: *La guerra dell'Anello*.

[58] *And Gandalf said: 'This is your realm, and the heart of the greater realm that shall be. The Third Age of the world is ended, and the new age is begun; and it is your task to order its beginning and to preserve what may be preserved.'* (*TRotK*, p. 949)

dell'ordine (cfr. *order*, *TRotK*, p. 949), volto alla difesa e alla conservazione dell'equilibrio raggiunto e della vita in esso presente.

V.3.2 *L'Albero Bianco di Gondor e la* Laurus *di Lavinio*

Ma Aragorn necessita di un "segno del mutamento" (cfr. *IRdR*, p. 1159; *TRotK*, "*a sign that it will ever be otherwise*", p. 950) che lo conforti nella speranza della prosecuzione della sua stirpe e del regno del quale detiene lo scettro. Così Gandalf lo invita a voltarsi e a guardare alle sue spalle, ed ecco, in mezzo al deserto, ergersi esile e candido un arbusto con foglie verdi e argentee.

> «In verità questo è un alberello della linea di Nimloth il Bello; seme di Galathilion e frutto di Telperion dai molti nomi, il Più Antico degli Alberi. [...] Qui è rimasto nascosto sulla montagna, come la razza di Elendil è rimasta nascosta nei deserti del Nord.»[59] (*IRdR*, p. 1159)

L'Albero Bianco, della linea di Nimloth, frutto di Telperion, alberi inviolabili delle Terre Immortali di Valinor, spunta dinanzi agli occhi del re come simbolo della rinascita, figura del rinnovamento e della vita risanata, emblema del regno di Gondor e del potere del suo sovrano.[60] L'albero si rivela a lui dopo essere stato nascosto a lungo nel deserto, come la schiatta di Elendil, avvolto dal nulla e dalla desolazione della dimenticanza. Ma ora che i tempi sono maturi l'Albero viene trovato e si manifesta, come il Re che è tornato e si svela alla sua gente.

> Ed Aragorn piantò il nuovo albero nel cortile presso la fontana, ed esso crebbe rapido e felice; e quando arrivò il mese di giugno era carico di fiori.
> «Il segnale è stato dato.»[61] (*IRdR*, pp. 1159-1160)

L'albero di Minas Tirith, sbocciando, annuncia il ritorno del re e la fine della guerra. Se proviamo a risalire alle sue origini mitiche troveremo in Valinor i suoi due progenitori, *Telperion* e *Lauren*, i cui frutti diedero vita rispettivamente alla Luna e al Sole. L'albero Bianco fu portato con loro dagli Esuli al di là del mare fino alla Terra di Mezzo, assieme alle Sette Pietre veggenti.[62]

---

[59] *'Verily this is a sapling of the line of Nimloth the fair; and that was a seedling of Galathilion, and that a fruit of Telperion of many names, Eldest of Trees.* [...] *Here it has lain hidden on the mountain, even as the race of Elendil lay hidden in the wastes of the North.'* (*TRotK*, p. 950)

[60] La figura mitologica dell'Albero Bianco di Gondor si dimostra profondamente legata al tema della regalità, in particolare emblema della funzione di garante dell'ordine naturale che il sovrano svolge: "L'albero Bianco di cui parla Tolkien nel passo in questione è affine, dal punto di vista simbolico, all'Albero Secco di cui narrano le leggende medievali il quale, secondo quanto riferisce Julius Evola, conferiva l'*imperium* a chiunque fosse stato in grado di raggiungerlo o di appendervi lo scudo. Lo stato di prostrazione in cui versa l'Albero è segno evidente del prevalere dell'Oscurità. Solo la vittoria conseguita in battaglia sulle forze del Caos consentirà ad Aragorn di restaurare la Sovranità dando così inizio ad un nuovo Ciclo storico e ripristinando quindi quel rapporto simbiotico con la Natura che è tratto caratteristico della sua funzione regale." (MATHLOUTHI P., *cit*., pp. 33-34)

[61] *And Aragorn planted the new tree in the court by the fountain, and swiftly and gladly it began to grow; and when the month of June entered in it was laden with blossom.*
'The sign has been given.' (*TRotK*, p. 951)

[62] Sui due alberi di Valinor "simboleggianti i due principi di sole e luna, femminile e maschile (secondo l'abbinamento tipico del modello arcaico del mondo germanico)" cfr. LOMBARDO A., *Il sentimento politeista di J. R. R. Tolkien*, in Aa. Vv., *"Albero" di Tolkien. Come Il Signore degli Anelli ha segnato la cultura del nostro tempo*, *op. cit*, pp. 102-103).

> Molti tesori e molti beni dotati di virtù meravigliose, gli Esuli[63] avevano portato con sé da Númenor; e i più famosi erano le Sette Pietre e l'Albero Bianco. Quest'ultimo era cresciuto dal frutto di Nimloth il Bello che stava nei cortili del Re ad Armenelos in Númenor prima che Sauron lo desse alle fiamme; e Nimloth a sua volta era derivato dall'Albero di Tirion,[64] il quale era un'immagine del Progenitore di Alberi, Telperion il Bianco che Yavanna aveva fatto crescere nella terra dei Valar. L'Albero, memoriale degli Eldar e della luce di Valinor, fu trapiantato davanti alla dimora di Isildur nella Minas Ithil, ché egli ne aveva preservato il frutto dalla distruzione; le Pietre invece vennero spartite.[65] (*Il Silmarillion*, pp. 367-368)

Nimloth, pertanto, è nato dal seme dell'Albero di Tirion, a sua volta immagine di quello della Luna, la cui fioca luce rientra nella dimensione leggiadra e notturna degli Elfi; a questi ultimi erano imparentati i Númenoreani, i quali recarono con sé il virgulto dell'Albero Bianco fino alla Terra di Mezzo.

Ciò che caratterizza *Nimloth* come immagine della città nella quale viene piantato è la memoria di cui si fa simbolo e custode, una memoria volta a recuperare il ricordo della luce divina di Valinor e della stirpe degli Elfi da cui discendono gli Uomini di Númenor (cfr. *memorial of the Eldar and of the light of Valinor*, *The Silmarillion*, p. 349). Pertanto, la dimensione memoriale risulta profondamente intrecciata agli emblemi e alle insegne del Potere.

L'Albero Bianco è creatura di Yavanna, dea della fertilità del *pantheon* tolkieniano, e si fa strumento commemorativo degli Eldar, progenitori dei cittadini ai quali *Nimloth* si offre come riparo e speranza.

La simbologia mitica dell'albero sacro protettore di una città e custode della sua memoria è un elemento strutturale anche della storia di Latino, il re italico padre di Lavinia, del quale Enea diverrà genero.

Il sovrano di Lavinio viene raffigurato già anziano (*iam senior*, *Ae*. VII 46) e senza eredi maschi; di lui si annoverano gli illustri progenitori, fino al dio Saturno, iniziatore della stirpe (*sanguinis ultimus auctor*, *Ae*. VII, 49), di cui Augusto vantava di riproporre il regno nella sua florida pacificazione.

Privato dei figli, sulla cui perdita il poeta non aggiunge particolari, Latino ha soltanto una figlia già in piena età da marito, che Turno domanda in sposa. Eppure un segno divino interpretato dal vate della città ingiunge a Latino di non concedere Lavinia, sua figlia, al Rutulo (cfr. *sed variis portenta deum terroribus obstant*,[66] *Ae*. VII 58). Il presagio è offerto da un albero di alloro, tenuto in gran conto e venerato con devozione, poiché consacrato a Febo.

> *laurus erat tecti medio in penetralibus altis*
> *sacra comam multosque metu servata per annos,*
> *quam pater inventam, primas cum conderet arces,*
> *ipse ferebatur Phoebo sacrasse Latinus,*
> *Laurentisque ab ea nomen posuisse colonis.*
>
> C'era un alloro nel centro della reggia, negli alti penetrali, sacra la chioma e custodito con timore per molti anni. Si narrava che il padre Latino in persona lo avesse trovato mentre

---

[63] I discendenti di Númenor.

[64] Città elfica in Aman, il Reame Beato al di là del mare, il cui nome significa "Grande Torre di Guardia".

[65] *Many treasures and great heirlooms of virtue and wonder the Exiles had brought from Númenor; and of these the most renowned were the Seven Stones and the White Tree. The White Tree was grown from the fruit of Nimloth the Fair that stood in the courts of the King at Armenelos in Númenor, ere Sauron burned it; and Nimloth was in its turn descended from the Tree of Tirion, that was an image of the Eldest of Trees, White Telperion which Yavanna caused to grow in the land of the Valar. The Tree, memorial of the Eldar and of the light of Valinor, was planted in Minas Ithil before the house of Isildur, since he it was that had saved the fruit from destruction; but the Stones were divided.* (*The Silmarillion*, p. 349)

[66] "ma portentosi segni divini, con vari terrori, si oppongono."

fondava le prime basi della rocca, che lo avesse consacrato a Febo, e che da esso avesse posto ai coloni il nome di Laurenti.

(*Ae.* VII, 59-63)

La *Laurus*, albero che figura notoriamente come sacro ad Apollo, diviene un simbolo di grande valore sacrale per la città fondata da Latino; il legame col dio profetico, infatti, rende la pianta una *laurus* augurale, veridica nei suoi auspici e divinatrice nei suoi responsi. Essa è subito rafforzata nella sua inviolabilità dall'aggettivo *sacer*, che si accosta all'accusativo di relazione *comam* (cfr. *Ae*. VII 60). La sacralità è messa in risalto e connessa all'antichità dell'albero, conservato e custodito per timore reverenziale (*metu servata*, *Ae*. VII 60). Colui che trovò l'alloro sacro al dio del Sole è proprio il re (cfr. *pater Latinus*, *Ae*. VII 61-62), che ne fa un attributo essenziale della fondazione della città.

In Latino vengono confermati alcuni tratti di straordinarietà del fondatore, come la nascita illustre (figlio di Fauno e discendente di Saturno) e la protezione di una divinità o di un simbolo carico di valore divino, che la *laurus* incarna. Le *primae arces* di Lavinio vengono gettate e consacrate all'albero di Febo, ed è lo stesso sovrano ad offrire la pianta da lui reperita al dio vaticinante, instaurando così un legame diretto e biunivoco tra questa e la dimensione luminosa del sole. L'alloro, pertanto, è strumento di conoscenza divinatrice, ma anche importante simbolo sacro della stirpe, al punto che il nome di "Laurenti" che Latino pose ai coloni deriverebbe da quello della pianta di *laurus*. Attraverso l'apparizione dello sciame di api dalle zampe reciprocamente intrecciate che pende da un ramo frondoso (cfr. *Ae*. VII 64-67) il vate può esclamare: "*externum* ***cernimus*** */ adventare virum*" (cfr. *Ae*. VII 68-69), dove la divinazione del lauro si inserisce nella modalità di previsione profetica che sfrutta il canale comunicativo dell'osservazione (cfr. *cernere*). La *laurus* parla mostrando le sue chiome e i fenomeni naturali che le investono, giacché la sua sacralità, come indicava già l'espressione *sacra comam* (cfr. *Ae*. VII 60), è tutta racchiusa nelle sue fronde.

Un altro aspetto da non sottovalutare è l'appartenenza dell'albero alla dimensione della luce per via del diretto legame con Febo, dio del Sole. Si tratta di una rappresentazione del Potere legata al simbolo vivente dell' "Albero luminoso", tema mitologico trasversale, presente anche nell'Albero Bianco di Gondor, che segna l'inizio di una nuova era per il reame e l'avvento del re, così come il lauro della città di Lavinio presagisce l'arrivo di Enea con segni propizi.

V.3.3 *Verso Casa: l'impossibile ritorno del Portatore*

Se la storia di Aragorn è suggellata dal ritorno che riequilibra le sorti del suo regno, quella di Frodo, intrisa dalla contaminazione dell'Anello, iscrive un sentiero diverso che ostacola un pieno ritorno nella condizione di partenza.

Alle pendici ruggenti dell'Orodruin, stremato dall'opprimente ombra di Mordor, dal peso dell'Anello di Sauron e dalla fatica lacerante, Frodo comprende che la missione è sull'orlo dell'abisso di quella montagna infuocata, ma la speranza di poter fare ritorno, anche

dopo il successo, è ormai pallida, quasi svanita perfino nella mente gioiosa di Samvise.[67] Il ritorno sembra davvero precluso, quell'emblema di compiutezza, simbolo della volontà di ripristinare quell'ordine infranto dalla guerra dell'Anello e turbato dalla loro partenza dalla Contea.

> La speranza non aveva mai abbandonato a lungo il suo cuore ottimista, sempre volto al ritorno, ma l'amara verità si rivelò a un tratto: nella migliore delle ipotesi, le provviste potevano nutrirli sino all'obiettivo, ma dopo aver compiuto il loro dovere si sarebbero trovati soli, senza casa, senza cibo, in mezzo a un terribile deserto. Non vi era speranza di ritorno.[68] (*IRdR*, p. 1115)

Quando si direbbe che il romanzo sia ormai finito, che non ci sia più nulla da raccontare e che l'ombra del pericolo sia del tutto svanita, Tolkien inserisce un paio di capitoli conclusivi che si costituiscono come una meditazione sul tema conduttore del viaggio e sull'importante tassello del ritorno.[69]

Il viaggio non è solo un percorso fisico del soggetto, ma anche un percorso interiore che determina un mutamento personale oltre che spaziale.[70] Ciò deriva dal fatto che il luogo alieno nel quale il viaggiatore si trova di volta in volta gli offre la possibilità di tessere nuove relazioni umane destinate a segnarlo sul versante della sua esperienza esistenziale. Per Frodo, in particolare, oltre all'interazione umana, grande ruolo svolge l'immersione in una profonda solitudine creata dall'Anello, che, in quanto negazione di relazioni, coopera al mutamento interiore del soggetto che si trova a fronteggiare la parte più occulta e oscura del proprio io, una parte insidiata dalla contaminazione e intaccata in modo irreversibile.

> «Ahimè! Vi sono ferite che non guariscono mai del tutto!», disse Gandalf.
> «Temo che per la mia sarà così», disse Frodo. «Non esiste un vero ritorno. Anche tornato nella Contea, essa non mi parrà più la stessa, perché io sono cambiato. Dove troverò riposo?».

---

[67] "L'impresa iniziatica della Compagnia è il viaggio, e non potrebbe praticamente essere altrimenti. Viaggiatori mitici sono Dante, Ulisse, Enea, Ercole, Gilgamesh, Sigfrido, e tantissimi altri: è nel viaggiare che l'eroe si confronta coi pericoli, cresce e migliora. E al viaggio non può fare da naturale conclusione che il ritorno: non a caso con le parole «Sono tornato», si chiude *Il Signore degli Anelli*: davvero simile, d'altronde, è il finale dell'avventura di Sam a quello di Ulisse che giunge nella sua Itaca e giustizia i Proci che vi imperversavano." (LOMBARDO A., *Il sentimento politeista di J. R. R. Tolkien*, in Aa. Vv., *"Albero" di Tolkien. Come Il Signore degli Anelli ha segnato la cultura del nostro tempo*, *op. cit*, pp. 112-113)
Il ritorno, però, tema centrale della seconda parte del romanzo, non è possibile per tutti i personaggi, come sottolinea MONDA A., *cit*., p. 18: "Per Sam il viaggio vorrà dire essenzialmente ritornare (come Ulisse tornerà per liberare la propria casa), mentre per Frodo il viaggio è senza ritorno, come per Abramo."
Ancora sull'importanza metaletteraria dell'ultima frase del romanzo, il lapidario "sono tornato" di Sam, che ci permette di leggere la storia di un personaggio che non è sfuggito al suo destino e che immagina di essere un giorno ricordato nelle storie e nei racconti, cfr. MONDA A., SIMONELLI S., *op. cit.*, pp. 124 e sgg)

[68] *Never for long had hope died in his staunch heart, and always until now he had taken some thought for their return. But the bitter truth came home to him at last: at best their provision would take them to their goal; and when the task was done, there they would come to an end, alone, houseless, foodless in the midst of a terrible desert. There could be no return.* (*TRotK*, pp. 912-913)

[69] "Il viaggio di Frodo e compagni, in altri termini, non è solo un tragitto fisico, dalla Contea alla terra di Mordor, e neppure un percorso psicologico (in cui ogni personaggio combatte, vincendo o soccombendo, contro il suo alter ego interiore) , ma è innanzitutto un itinerario, avanti e indietro, dal mondo Primario a quello Secondario, dal mondo in cui le favole vengono raccontate a quel mondo in cui le favole si svolgono." (MONDA A., SIMONELLI S., *op. cit.*, p. 124)

[70] "Il viaggio dà saggezza, poiché se correttamente condotto porta alla scoperta del punto in cui il centro spirituale del proprio essere coincide con quello del mondo. Perciò esso deve necessariamente concludersi nel ritorno." (CHIESA ISNARDI G., *op. cit*., p. 639)

Gandalf non rispose.[71] (*IRdR*, p. 1178)

All'interno di questa cornice strutturale che fa del viaggio un duplice e unico percorso dei singoli personaggi, tra la solitudine della responsabilità e l'interazione umana con l'altro, il ritorno si configura come il tratto finale del sentiero esperito, la fine del cerchio, ma imperfetto nella sua circolarità nella misura in cui è impossibile che, al ritorno, tutto si ricomponga in uno stato perfettamente uguale a quello di partenza. Non solo l'interiorità dei personaggi è soggetta a cambiamento e maturazione, ma anche il luogo dove si tende a tornare è mutato, poiché la storia lo ha travolto suo malgrado.

Se alla pura e incontaminata stirpe degli Elfi è concesso un ritorno verso Valinor - da cui giunsero con le loro candide navi - al Portatore, segnato nel profondo dal contagio dell'Anello del Potere e dalla ferita del Nazgûl, esiziale e dolorante, non è permesso di ritornare ad una condizione di quiete che ripristini l'assetto precedente alla sua missione. La contaminazione dell'Unico, sebbene distrutto, non abbandona colui che ha colpito, e dunque per Frodo il ritorno non è altro che acquisizione di questa amara verità, nuova partenza e ultimo viaggio verso le sempreverdi dimore degli immortali.

V.4 *Conclusioni*

L'esilio, la fondazione e il ritorno sono alcuni dei sentieri che il viaggio imbocca in qualità di asse narrativo mitico-leggendario di grande fortuna favolistica. Essi assumono la fisionomia di diverse fasi del viaggio stesso, connotando la storia dei personaggi mitici di una valenza specifica, salvifica o esiziale. Pertanto, nelle rielaborazioni dei racconti mitici presi in esame, l'esilio, il ritorno e la ricerca di una patria dove risiedere divengono non solo direttrici narrative, ma soprattutto temi letterari carichi di senso e volti a comunicare un preciso percorso del personaggio eletto o contaminato, nonché un peculiare atteggiamento dell'autore verso quel tema e i suoi risvolti compositivi. Garantire o negare il ritorno, delineare l'esilio come momento di profonda sofferenza o occasione unica di sopravvivenza dal contagio funesto del potere, celebrare il viaggio del fondatore della patria o la costruzione fallimentare di un *vindex* prematuramente scomparso sono scelte che sottendono un'idea poetica ben definita e una modalità di pensare i temi del potere e della fondazione di una stirpe secondo due coordinate generali: quella "positiva", volta alla raffigurazione di un popolo nato col favore degli dèi e sorretto dalle gesta gloriose di un pio capostipite; e quella "negativa" che rovescia quel modello o lo decostruisce dal suo interno, mostrando gli empi retroscena del *regnum* e delle sue insidie.

Nell'*Eneide* l'esilio è una condizione fortemente sofferta di isolamento e privazione che, malgrado ciò, sembra figurarsi come tappa fondamentale nella costruzione mitica di personaggi fuori dall'ordinario, i quali, però, finiscono anche per conoscere la rovina e il fallimento. Enea, invece, attraversa la prostrazione dell'esilio superandone i travagli e raggiungendo con successo e devozione la meta a lui assegnata dagli dèi. Egli non è solo un esule, ma un "eroe fondatore" protetto da Giove e decretato dai *fata*, inserito nella dimensione sacra e salvifica del ritorno.

L'esilio, infatti, per Enea, non è altro che la fase incipitaria della fondazione di Roma, alla quale seguirà il mescolamento del sangue Troiano con quello degli abitanti indigeni del

---

[71] *'Alas! there are some wounds that cannot be wholly cured,' said Gandalf.*
'I fear it may be so with mine,' said Frodo. 'There is no real going back. Though I may come to the Shire, it will not seem the same; for I shall not be the same. I am wounded with knife, sting, and tooth, and a long burden. Where shall I find rest?'
Gandalf did not answer. (*TRotK*, p. 967)

Lazio, fino alla costruzione delle prime mura e all'assegnazione di leggi e diritti secondo un modello di limitazione etica e territoriale essenziale per la fondazione di una nuova civiltà.

Seneca costruisce uno schema narrativo che rovescia il modello più frequente dell'esilio e del ritorno, esemplificato da Virgilio. L'autore mette in scena un movimento centrifugo rispetto al *regnum*, che viene caricato di una valenza positiva. I personaggi senecani vivono in condizione di pericolo ed esposizione al *nefas* quando si trovano nel cuore del potere o sono da questo attratti e dipendenti. L'esilio, pertanto, si configura come un momento di svolta che concede al personaggio l'unica occasione di fuga dalla contaminazione del regno; esso è una fase salvifica che però viene abbandonata nell'illusione di un ritorno prospero e felice. Ma il ritorno in seno alla dimensione infera e bieca del potere ha come esito inevitabile la rovina empia e sfrenata. La direzione centripeta che esso traccia perde le fattezze simboliche di vitalità e salvezza in favore di quella catastrofe che la reiterata immissione nel *regnum* non può che decretare.

Nelle opere di Tolkien l'esilio funge spesso da motore narrativo del racconto, ma la sua funzione principale sembra quella di rigenerazione: una profonda pausa meditativa e un rinnovo esperienziale prima del ritorno, precluso soltanto a quei personaggi imbrattati e irrimediabilmente alterati dalla contaminazione.

Modelli positivi di inserimento nella direttrice del viaggio come ritorno sono gli Elfi, che lasciano la terra di Mezzo e si recano di nuovo ad Occidente, dove per la prima volta contemplarono, destandosi, il firmamento. Esiliati da Valinor per la violazione dei legami di sangue e per le empietà commesse a causa dei Silmaril, agli Elfi è concesso di fare ritorno, e le loro navi solcano il mare suggellando la fine di un'era. Ma la fine dell'età Elfica segnala anche l'inizio del regno degli Uomini, che si apre con la cessazione di un esilio e il tanto agognato ritorno del re: Aragorn. Il suo arrivo è ripristino di pace e prosperità, segno di restaurazione e speranza. L'Albero di Minas Tirith rifiorisce, come la stirpe di Isildur che sembrava in frantumi.

Il simbolo dell'albero (sia quello tolkieniano che la *laurus* di Lavinio, seppure in ambiti ben distinti) si offrono come fondamenta stesse del regno, simboli propizi e luminosi di crescita e vita, mai dimentichi delle proprie origini e degli antenati della stirpe.

L'unico personaggio che pur nell'apparente ritorno a casa non conoscerà più il ristoro della sosta è Frodo, colui che fu il Portatore dell'Anello del Potere, fiaccato dal suo peso e segnato ineluttabilmente dalla ferita di Mordor. Il viaggio di Frodo è il più spossante, ed esso cambia profondamente il personaggio, che troverà asilo solo nella dimora dei Valar, salpando anche lui dai Rifugi Oscuri coi custodi dei Tre Anelli elfici.

Con questo malinconico finale, Tolkien esprime la sua idea della vita e della morte: il viaggio, di cui il trapasso è solo un altro sentiero, non è semplicemente cambiamento di luogo, ma cambiamento di sé, trasformazione dell'io. Nulla rimane inalterato, ma ogni singolo aspetto rimane nella memoria e nel ricordo, custodi immortali. Tolkien desiderava proprio questo: comporre un'opera mitopoietica che trattasse non del potere, o non solo di esso, ma che riguardasse "*la morte, e l'immortalità; e le scappatoie: la longevità e la memoria*".[72]

[72] Dalla lettera 211 *a Rhona Beare* in J. R. R. TOLKIEN, *op. cit.*, 2001, p. 319.

Cap. VI

Il Fardello del Potere

La rappresentazione offerta dalle composizioni mitologiche analizzate definisce la dimensione del potere come spesso connotata o minacciata da molteplici forme di contaminazione. Quest'ultima opera secondo schemi narrativi e formali (quali il mascheramento, il rovesciamento e la reiterazione) che fanno emergere una fisionomia del regno profondamente segnata dalla precarietà del suo statuto e dall'apparenza fenomenica, che inganna e irretisce.

Sia che il potere venga raffigurato come polo negativo foriero di contagio e di tribolazione sia che venga presentato come polo neutro suscettibile di assumere una propria valenza segnica in relazione alla condotta o alla natura del personaggio che lo detiene, la partecipazione alla sua sfera di spettanza è capace di offuscare le facoltà razionali o intrappolare nella morsa del vacillamento e della solitudine. L'isolamento, infatti, viene delineato come condizione propria del sovrano, che viene posto in una situazione di smarrimento e dubbio a causa della responsabilità della scelta e del compito di reggenza.

Il peso che comporta l'esercizio dell'autorità regale e la contaminazione che scaturisce dal regno grava su chi ne viene in diversa misura a contatto come un pesante fardello, il fardello del potere, che si manifesta in particolare attraverso il timore, il dubbio e l'errore. E in essi che cade colui che si trova all'interno dei *limites* del regno, maggiormente soggetto all'obnubilamento e alla paura che potere, ricchezza e dominio conducono seco.

VI.1 *Il* pondus regni *fra* epos *e* *tragedia*

VI.1.1 *L'eletto del fato: solitudine e* labores

La rappresentazione del potere, nell'*Eneide*, adombra una profonda riflessione sulle sue conseguenze e sulle responsabilità che il *regnum* conferisce a chi viene rivestito della sovranità.

Se nel poema latino l'eroe eletto si mantiene puro dalla contaminazione e dalla colpa per garantire la completezza e il rispetto del compito di fondatore che gli è stato delegato, tuttavia non può esimersi dal greve peso che il suo ruolo di guida implica.

Il potere di Enea è in primo luogo asservimento al fato e agli dèi, annullamento della propria volontà e della propria individualità di uomo per farsi portatore di un fardello di cui non si può dividere il carico. Sebbene il potere non imbratti Enea, tuttavia lo isola irrimediabilmente e lo condanna al sacrificio e all'abnegazione.

Il proemio epico introduce il padre di Roma nel pieno patimento di una sorte di peregrinazione e fatica, protetto da Giove e dai superi, ma insidiato da Giunone. Schiacciato tra questi due modelli comportamentali di divinità, egli viene sballottato in terra e in mare e tormentato da una guerra senza sosta (cfr. *et terris iactatus et alto*, *Ae*. I 3; *multa quoque et bello passus*, *Ae*. I 4).

> *his accensa super iactatos aequore toto*
> *Troas, reliquias Danaum atque immitis Achilli,*
> *arcebat longe Latio, multosque per annos*
> *errabant acti fatis maria omnia circum.*
> *tantae molis erat Romanam condere gentem.*
>
> Infiammata d'ira per queste ragioni, tiene lontani dal Lazio i Troiani, travagliati per tutta la distesa del mare, scampati ai Danai e allo spietato Achille, e da molti anni erravano,

condotti dal fato, in giro per tutti i mari. Tanto gravoso era il compito di fondare la stirpe Romana.

(*Ae.* I, 29-33)

I Teucri hanno sofferto i *labores* di profughi lontani da casa e spossati dagli *errores* e dal bisogno, ma la spiegazione di tanto travaglio è individuata nella fondazione della *gens Romana*, un oneroso compito che comporta sacrifici e sofferenze (cfr. *tantae molis*, *Ae.* I 33), tuttavia glorioso e tutelato dai *fata*.

Il potere di cui Enea è investito ne sottolinea la solitudine, ma non lo innalza nella superbia: egli condivide tutto con i suoi compagni, fuorché il fardello della sua missione.

Con ardore Enea incoraggia gli altri Teucri, ché confidino nel *deus* che porrà fine alle loro angustie (cfr. *dabit deus his quoque finem*[1], *Ae*. I 199): paura e tristezza vanno allontanate dal cuore, un giorno il ricordo di questi mali sarà per loro motivo di orgoglio e di letizia, poiché ormai lontano.

'revocate animos maestumque timorem
mittite; forsan et haec olim meminisse iuvabit.
per varios casus, per tot discrimina rerum
tendimus in Latium, sedes ubi fata quietas
ostendunt; illic fas regna resurgere Troiae.
durate et vosmet rebus servate secundis'.

"Rinfrancate gli animi e abbandonate il mesto timore; forse anche queste cose un giorno vi piacerà ricordare. Attraverso vari casi e tanti pericoli ci dirigiamo nel Lazio, dove il fato ci mostra sedi tranquille; là è volontà divina che il regno di Troia risorga. Resistete e conservatevi per eventi favorevoli."

(*Ae.* I, 202-207)

Enea cerca di rinverdire la speranza dei suoi compagni: è il fato che li sospinge verso il Lazio, dove è stabilito che essi ritornino a fondare una nuova Troia, un nuovo *regnum* la cui rinascita è stabilita per decreto divino (*illic fas regna resurgere Troiae*, *Ae*. I 206) in una sede pacifica e tranquilla (cfr. *sedes quietae*, *Ae*. I 205).

Talia voce refert curisque ingentibus aeger
spem voltu simulat, premit altum corde dolorem.

Queste cose dice a parole e finge speranza sul volto, benché afflitto da grandi preoccupazioni, ma nel cuore soffoca un profondo tormento.

(*Ae.* I, 208-209)

L'incertezza e il *dolor*, però, gettano un'ombra sulla speranza che Enea simula davanti ai Troiani; la responsabilità del potere lo cinge nella sua solitudine, ed egli è obbligato a soffocare nel petto l'angoscia di un peso che non può ricusare.

Il cammino verso l'adempimento della profezia è costellato di lutti e fatiche, di *funera* (*Ae*. I 232) che Enea e i compagni continuano a patire senza che s'intraveda la fine dei loro affanni. Nessun altro porto si apre sicuro al loro arrivo, ogni rotta è preclusa eccetto quella, pure insidiosa, che conduce in Italia.

Citerea accusa dinanzi a Giove l'ingiustizia dei patimenti del figlio, lo squilibrio tra la sua *pietas* e l'immeritato naufragio della flotta, tra l'alta nobiltà del suo sangue semi-divino e lo *status* di esule e derelitto. Lo scettro accordatogli a parole gli viene di continuo negato e scambiato con sempre nuovi *errores*.

È quasi un tradimento (cfr. *prodere*, *Ae*. I 252) quello che Venere imputa all'Olimpico padre: la mancata assegnazione di *fata* propizi in grado di compensare quelli avversi,

[1] "anche a queste sciagure il dio porrà fine."

nonostante le predizioni e le promesse. L'accordo appare spezzato, uno dei piatti della bilancia vuoto, la parola infranta. Si tratta del tradimento della *fides* di un uomo *pius* che dovrebbe ricevere l'*honos pietatis* (cfr. *Ae*. I 253), ma va solo incontro alla tempesta e alla sventura.

Il riferimento al potere apre e chiude la supplica di Venere (cfr. *Ae*. I 229-230; *Ae*. I 253) creando un velato parallelismo non solo fra Enea ed Antenore, entrambi Troiani esuli e fondatori, ma anche fra l'eroe e Giove: solo il dio che regge e ordina il mondo può preservare un uomo destinato a regnare e assicurargli gli *sceptra* che risiedono sotto la sua protezione. Venere dubita delle intenzioni del Padre degli dèi, ma la parola di Giove, il cui cenno del capo fa tremare il cielo, non è mai fallace né infida.

> *'parce metu, Cytherea, manent immota tuorum*
> *fata tibi; cernes urbem et promissa Lavini*
> *moenia, sublimemque feres ad sidera caeli*
> *magnanimum Aenean; neque me sententia vertit.'*
>
> "Risparmia il timore, Citerea, i fati dei tuoi per te rimangono immutabili; contemplerai la città e le promesse mura di Lavinio, e porterai il magnanimo Enea in alto fino alle stelle del cielo; nessuna intenzione mi volge altrove."
>
> (*Ae.* I, 257-260)

Ciò che spinge Venere ad aspre parole è il *metus* (*Ae*. I 257), non solo il *metus* di una madre in ansia, ma anche quello di chi vede i termini di un accordo violati e le promesse di dominio e grandezza calpestate. Tuttavia, Giove rassicura la dea precisando l'irremovibilità dei *fata immota* (*Ae*. I 257-258) e della sua *sententia* (cfr. *Ae*. I 260, dove viene ripresa l'espressione *te…sententia vertit* del v. 237 anteponendovi la negazione e sostituendo il pronome di seconda persona con quello di prima).

Ma Enea non è il solo a patire le amarezze della solitudine che il potere impone. La raffigurazione del fardello del *regnum* che toglie il sonno e condanna alla guardinga diffidenza e alla severa durezza è riscontrabile anche in rapporto a Didone. La regina, infatti, giustifica l'aspra accoglienza che ha riservato ai Troiani adducendone a motivo *rem duram et regni novitatem* (cfr. *Ae*. I 563). Solo allora Enea si manifesta a Didone, non lontana da lui per la sorte di profuga e di guida della sua gente.

> '*res dura et regni novitas me talia cogunt*
> *moliri et late finis custode tueri.'*
>
> "La dura condizione e la novità del regno mi costringono a comportarmi in tal modo e a difendere largamente i confini con guardie."
>
> (*Ae.* I, 563-564)

Alla giustizia e al freno, si associano la difesa e il controllo del proprio regno, necessari per la difficoltà del nuovo governo, che Didone contrasta servendosi della circospezione e della severità. Così, la sovrana, sopra la quale solo la maestà degli dèi e del fato potrebbero ergersi, si trova schiacciata da una costrizione che la sovrasta, oppressa dal fardello che il regno le carica sulle esili spalle.

Alla corte di Didone, Enea trova riparo e conforto dalle fatiche, ma il compito che l'eroe è chiamato ad adempiere lo reclama a gran voce, e così il padre degli dèi interviene tramite il Cillenio, che sprona il figlio di Venere, affinché si rimetta in mare coi compagni e prosegua il suo viaggio di ricerca delle sedi italiche. L'eletto dal fato per la fondazione di Roma non può attardarsi dimentico dei suoi oneri e delle responsabilità delle quali è insignito nei confronti del suo erede (cfr. *Ae*. IV 274-276), del suo popolo e di un'intera discendenza che per ordine divino dovrà nascere da lui. Per tale ragione Mercurio discende dalle superbe

vette dell'Olimpo: per rammentare ad Enea la sua missione e rinverdire in lui il ricordo del padre Anchise e del figlioletto Iulo, cui furono promessi i *regna Italiae*.

> *'tu nunc Karthaginis altae*
> *fundamenta locas pulchramque uxorius urbem*
> *exstruis? heu, regni rerumque oblite tuarum!*
> *ipse deum tibi me claro demittit Olympo*
> *regnator, caelum et terras qui numine torquet,*
> *ipse haec ferre iubet celeris mandata per auras:*
> *quid struis? aut qua spe Lybicis teris otia terris?*
> *si te nulla movet tantarum gloria rerum*
> *[nec super ipse tua moliris laude laborem,]*
> *Ascanium surgentem et spes heredis Iuli*
> *respice, cui regnum Italiae Romanaque tellus*
> *debetur.'*
>
> "Tu adesso getti le fondamenta dell'alta Cartagine ed erigi la bella città della tua donna? Ohimé, dimentico del regno e delle tue sorti! Mi manda dal chiaro Olimpo lo stesso sovrano degli dèi, che volge con suo cenno il cielo e la terra, proprio lui ordina di portare questi comandi attraverso i celeri venti: che cosa prepari? O per quale speranza consumi i tuoi ozi nelle terre di Libia? Se non ti sprona alcuna gloria di cotante imprese [né ti accingi ad affrontare la fatica per tua lode], volgiti a guardare Ascanio che cresce e le speranze dell'erede Iulo, al quale si deve il regno d'Italia e la terra Romana."
>
> (*Ae.* IV, 265-276)

Mercurio, dall'alto della sua posizione superiore di divinità inviata dal sommo Giove, non si dilunga in convenevoli e subito si rivolge con tono perentorio ad Enea (cfr. *tu*, *Ae*. IV 265), ammonendolo con vigore e rimproverandogli di aver dimenticato le sue prerogative e i doveri nei confronti del *regnum* (*heu regni rerumque oblite tuarum?*, *Ae*. IV 267)

Il Cillenio si presenta come messaggero investito di autorità dal supremo *regnator deum* (cfr. *Ae*. IV 268-269), che con la sua qualifica di reggitore e sovrano ha il potere di impartire nuovi comandi e ammonimenti ai sovrani tutti, che non possono permettersi di dimenticare i sudditi e il loro ruolo per occuparsi della propria individualità. Enea deve rincorrere la *spes* di una città che lo attende per venire alla luce, è quello il suo destino, e non gli è concesso di ritagliare per sé un cantuccio nel mondo dove nascondersi da quelle responsabilità che pure non ha chiesto, ma di cui non può liberarsi. La *gloria* e la *laus* sono da perseguire (cfr. *Ae*. IV 272, 273), non l'amore e l'ozio di una vita tranquilla, ma senza nome.

La possibilità di scegliere è preclusa ad Enea, poiché prima di tutto egli è il prescelto dal fato, l'eroe fondatore dal cui esito dipende la grandezza di una stirpe voluta dagli dèi. Suo malgrado, il suo volere è soggetto a quello di Giove e non coincide con la sua personale felicità, ma con il destino di un intero popolo: è questo il fardello del potere, il fardello di un eroe eletto dalla sorte, ma non più padrone della sua.

> *heu quid agat? quo nunc reginam ambire furentem*
> *audeat adfatu? quae prima exordia sumat?*
> *atque animum nunc huc celerem nunc dividit illuc*
> *in partisque rapit varias perque omnia versat.*
>
> Ahimé, che fare? Con quale discorso adesso oserà circuire la regina furiosa? Quale esordio adopererà dapprincipio? E scinde l'animo veloce ora di qua e ora di là, e lo trascina in diverse parti e lo volge e rivolge per ogni possibilità.
>
> (*Ae.* IV, 283-286)

La lacerante incertezza di Enea, espressa dalle tre incalzanti interrogative, non è sintomo di una preoccupazione rivolta esclusivamente alla reazione della regina Didone, ma di un più profondo turbamento, di un dolore per la partenza comandata che strazia il suo cuore e che, con l'arma del dubbio e dell'agitazione, mette in scompiglio ogni decisione e fermezza.

Enea non può scegliere o meditare, deve soltanto eseguire. Già troppo a lungo ha trascurato gli antichi dettami divini. È tempo di partire e di riappropriarsi della propria missione. La presa di coscienza del messaggio di Mercurio non è serena né immediata. Enea combatte nel suo stesso animo una delle sue più terribili battaglie, e il suo cuore si volge in direzioni opposte e si scinde (cfr. *dividere Ae*. IV 285), fino a scegliere l'unica via di uscita apparentemente agevole e indolore: la fuga nel silenzio della dissimulazione (cfr. *Mnesthea Sergestumque vocat fortemque Serestum, / classem aptent taciti sociosque ad litora cogant, / arma parent et quae rebus sit causa novandis / dissimulent*,[2] *Ae*. IV 288-291).

> *lumina et obnixus curam sub corde premebat.*
> *tandem pauca refert: 'ego te quae plurima fando*
> *enumerare vales, numquam, regina, negabo*
> *promeritam, nec me meminisse pigebit Elissae*
> *dum memor ipse mei, dum spiritus hos regit artus.'*
>
> Aveva detto così. Egli teneva gli occhi immoti per gli ammonimenti di Giove e saldo premeva l'angoscia nel cuore. Infine disse poche parole: "Io, regina, non negherò mai che tu abbia avuto dei meriti, tu che moltissimi ne puoi elencare a parole, né mi rammaricherò di ricordare Elissa, finché ho memoria di me stesso, finché il mio spirito regge queste membra."
>
> (*Ae.* IV, 331-336)

Enea, al cospetto di Didone, si trova a dover giustificare una decisione che, in altre condizioni, mai avrebbe preso di sua iniziativa: la partenza da Cartagine e l'abbandono della regina Tiria. Persino la durezza del suo atteggiamento e l'immobilità di uno sguardo che non lasci trasparire esitazione e amarezza obbediscono ai comandi di Giove (*ille Iovis monitis immota tenebant / lumina*, *Ae*. IV 331-332). Enea è obbligato a dissimulare la sua sofferenza per la separazione imminente, mentre un dolore, più opprimente perché soffocato, gli cresce nel cuore (*obnixus curam sub corde premebat*, *Ae*. IV 332).

Tutto ciò che l'eroe può promettere alla sua amata è un intramontabile ricordo di lei e dei benefici che dalla sua generosità ricevette. Il ricordo (cfr. *meminisse*; *memor*, *Ae*. IV 335; 336) diventa l'unico pegno dell'amore di Enea: un posto indelebile nell'antro della memoria, finché l'ultimo respiro animerà il suo corpo mortale. Ma Enea sente il dolore e lo sconforto per una risoluzione che stride con la sua volontà personale, e non può che esprimere il peso di un inesorabile destino che lo governa e non gli permette di scegliere.

> *'me si fata meis paterentur ducere vitam*
> *auspiciis et sponte mea componere curas,*
> *urbem Troianam primum dulcisque meorum*
> *reliquias colerem, Priami tecta alta manerent*,
> *et recidiva manu posuissem Pergama victis.'*
>
> "Se i fati mi permettessero di condurre la vita secondo i miei auspici e di risolvere le mie afflizioni di mia volontà, per prima cosa abiterei la città di Troia e venererei le dolci reliquie dei miei cari, si ergerebbero gli alti tetti di Priamo e avrei costruito di mia mano la nuova Pergamo per i vinti."
>
> (*Ae.* IV, 340-344)

Se scelta vi fosse stata, e di piena libertà disponessero i mortali, allora il figlio di Venere avrebbe voluto che molti eventi non si fossero mai presentati, che Troia sorgesse ancora nel suo splendore, o che almeno rivivesse nell'immagine emulativa della nuova Pergamo a lui affidata.

---

[2] "chiama Mnesteo, Sergesto e il forte Seresto, allestiscano la flotta in silenzio e radunino sulla spiaggia i compagni, preparino gli attrezzi e dissimulino quale sia la causa dei cambiamenti".

È il fato stesso che impedisce ad Enea di *suis ducere vitam auspiciis* (cfr. *Ae*. IV 340-341), cioè di avere piena potestà sulla propria vita. Il tormento lo stringe in una morsa, ma in nessun modo egli può divincolarsi da esso secondo la via che spontaneamente ritiene più adatta. Il destino che gli è stato assegnato sceglie per lui. Non è Enea che parte, ma il fato che decide in sua vece.

> *'sed nunc Italiam magnam Gryneus Apollo,*
> *Italiam Lyciae iussere capessere sortes;*
> *hic amor, haec patria est. si te Karthaginis arces*
> *Phoenissam Libycaeque aspectus detinet urbis,*
> *quae tandem Ausonia Teucros considere terra*
> *invidia est? et nos fas extera quaerere regna.'*
>
> "Ma ecco Apollo Grineo e gli oracoli della Licia mi ordinarono di raggiungere la grande Italia; questo è l'amore, questa è la patria. Se le rocche di Cartagine e la vista di una città Libica trattengono te, Fenicia, perché voler impedire che infine i Teucri si stabiliscano in terra Ausonia? È lecito che anche noi ricerchiamo regni stranieri."
>
> (*Ae.* IV, 345-350)

Persino la meta della lunga peregrinazione è imposizione di un dio (cfr. *iussere*, *Ae*. IV 346) , veridico ma crudele nelle sue ferree ingiunzioni.

Enea non può disgiungere il desiderio di ricomporre la patria perduta con l'amore che ora lo anima; è lì, sulle sponde della grande Italia promessa per le vestigia del suo popolo, che egli troverà il suo posto e la realizzazione di ogni desiderio (*hic amor, haec patria est*, *Ae*. IV 347). Eppure, mentre dice così, sembra che il discorso sia volto a persuadere se stesso, più che Elissa, che ode ma non ascolta, ed erompe in pianto.

Non serve che il figlio della dea paragoni la sua sorte di esule fondatore a quella dell'infelice Didone, a nulla vale la saggezza delle sue parole. È *fas* che i Troiani ricerchino le terre d'Italia per ricostruire dalle basi e in terra straniera la loro patria (*nos fas extera quaerere regna, Ae*. IV 350), ma non vi è legge o ragione che la furente regina possa comprendere. Didone non è più sovrana, ma solo una donna, e Virgilio sembra mostrare con velata intenzione quanto questa creatura possa essere dimentica del *regnum* e del popolo dinanzi ad una forza più violenta e trascinante.

> *'me patris Anchisae, quotiens umentibus umbris*
> *nox operit terras, quotiens astra ignea surgunt,*
> *admonet in somnis et turbida terret imago;*
> *me puer Ascanius capitisque iniuria cari,*
> *quem regno Hesperiae fraudo et fatalibus arvis.'*
>
> "Ogni qual volta la notte ricopre la terra delle sue umide ombre, ogni qual volta sorgono le ardenti costellazioni, l'immagine del padre Anchise mi ammonisce in sogno e mi atterrisce adirata; e mi ammonisce il figlio Ascanio e l'offesa arrecata al suo caro capo, che defraudo del regno d'Esperia e dei campi destinati dal fato."
>
> (*Ae.* IV, 351-355)

Se non basta la ferma disposizione dei *fata* a spronare l'eroe alla partenza, ecco che sopraggiungono il venerando ricordo del padre Anchise e il pensiero costante del figlio Ascanio ad ammonire Enea a riprendere il viaggio: il passato sepolto e il presente in erba invocano una decisione repentina e un lesto ritorno all'antico proposito.

Enea si trova in bilico, pronto ad agire per l'edificazione di un *regnum* di cui non godrà neppure il primo sorgere, ma che prepara in memoria del caro padre e come eredità al figlio. Un fardello che egli porta sulle sue spalle, ma non per se stesso. Risulta di grande *pathos* l'anafora del pronome di prima persona ad *incipit* di verso (cfr. *me*, *Ae*. IV 340; 351; 354) come per porre l'accento su quel personaggio intorno al quale ruota l'intera vicenda, ma

che non ha il potere di stabilire la propria personale rotta. Questo è il destino dell'eletto, ed Enea con coraggio e devozione non si sottrae ad esso.

Il messaggero divino, dall'alto dell'Olimpo, è disceso per esortare l'eroe che indugia: non c'è più tempo da trascorrere nell'oblio e nell'amore, perché chi è responsabile di molti non può concedere tanto a se stesso.

> *'desine meque tuis incendere teque querelis;*
> *Italiam non sponte sequor.'*
>
> "Smetti di tormentare me e te coi tuoi lamenti. Non per mia volontà mi dirigo in Italia."
>
> (*Ae.* IV, 360-361)

La ricerca dell'Italia, la missione che gli dèi hanno attribuito ad Enea, non coincide con la sua libera affermazione. Enea trema per il peso di una amore che lo scuote (*magnoque animum labefactus amore*,[3] *Ae*. IV 395), ma il peso del potere che lo governa trabocca come un fiume che non può essere arginato. Pur regnando, è prigioniero della sua prerogativa, e il ricordo della volontarietà (cfr. *non sponte*, *Ae*. IV 361) e della padronanza di sé è ormai lontano e sfumato.

Nonostante la predilezione degli dèi e del fato, sulla quale divinità e profeti insistono con enfasi, Enea finisce per scontrarsi contro l'apparente impossibilità di mantenere fede alla parola data ad un re, Evandro. Infatti una morte, per quanto onorevole, strappa Pallante alla vita sul campo di battaglia. Essa turba e addolora Enea, la cui fiducia nei dettami divini si incrina davanti ad un ritorno che non sembra svolgersi secondo gli auspici. Le parole del figlio di Venere introducono nei dubbi e nelle incertezze di un sovrano che avverte con forza il peso e la solitudine che il compimento della sua missione inevitabilmente comporta.

> *'tene' inquit 'miserande puer, cum laeta veniret,*
> *invidit Fortuna mihi, ne regna videres*
> *nostra neque ad sedes victor veherere paternas?*
>
> "Miserando fanciullo," disse "la Fortuna, pur venendo propizia, mi ha privato di te, perché tu non vedessi il nostro regno né venissi portato vittorioso alla dimora paterna?"
>
> (*Ae.* XI, 42-44)

Il sire dei Teucri piange con partecipazione il figlio di Evandro, che questi, pieno di grata speranza, gli affidò fiducioso, e che ora Enea restituisce morto al padre. La responsabilità della parola data e della *fides* dell'Arcade in lui riposta scuote la coscienza di Enea, che sente su di sé il carico anche di quella perdita.

La *laeta fortuna* ha richiesto una vita da consacrare alla causa del regno da rifondare, un regno che Pallante non vedrà sorgere e che non lo onorerà in vita per il coraggio in guerra o per la vittoria conseguita. Il volubile corso del destino si muove secondo vie insondabili che Enea non comprende, ma soltanto subisce: l'entusiasmo per la vittoria si infrange contro il dolore cagionato dalla morte, di cui il figlio della dea sente tutto il fardello (cfr. *turbata funere mens est*, *Ae*. XI 3); la Fortuna si sdoppia, propizia sorride nella guerra, eppure malevola nega Pallante alla vita, ad Enea e al suo popolo, che perde un valoroso *praesidium Ausoniae* (cfr. *Ae*. XI 58).

> *et nunc ille quidem spe multum captus inani*
> *fors et vota facit cumulatque altaria donis,*
> *nos iuvenem exanimum et nil iam caelestibus ullis*
> *debentem vano maesti comitamur honore.*
> *infelix, nati funus crudele videbis!*
> *hi nostri reditus exspectatique triumphi?*

[3] "e nell'animo vacilla per il grande amore."

haec mea magna fides?

> E proprio ora quello *(Evandro)* assai illuso da una vana speranza, forse fa anche voti, ricolma gli altari di offerte: e noi, afflitti, accompagniamo con vano tributo di onore il giovane esanime e che oramai non deve più nulla a nessuno dei celesti. Sventurato, vedrai la crudele morte del figlio! Questo è il nostro ritorno e gli attesi trionfi? Questo è il mio grande credito?
>
> (*Ae.* XI, 49-55)

Gli inspiegabili sentieri che la provvidenza imbocca sono difficili da accettare anche per l'eletto del fato, che si piega dinanzi alla morte di un giovane guerriero e tentenna offrendo il suo animo al dubbio e al tormento. La profonda e a volte fragile umanità di Enea risiede nel dubbio: le sedi promesse dagli dèi e dalla sorte valgono la vita di Pallante e di molti altri? Valgono il dolore di un padre e l'innaturale rovesciamento dei ruoli che impone al genitore di seppellire il generato? È questa la *magna fides* (*Ae*. XI 55) di un re, incapace di proteggere e assicurare alla salvezza anche uno solo dei suoi compagni? Vana si dimostra la speranza di Evandro, devoto e pio, vani gli onori al cadavere di Pallante (cfr. *spes inanis*, *Ae*. XI 49; *vanus honor*, *Ae*. XI 52). La debolezza del guerriero prescelto si manifesta nella perdita di senso della sua missione e nella ricerca di esso. La *fides* tanto lodata di Enea, la sua capacità di mantenere fede alla parola data come la sua fama di uomo *pius* richiede a testimonia, sembra sfaldarsi assieme alla promessa della fine dei travagli e di un placido e vittorioso ritorno. Le lacrime dell'eroe precedono e chiudono il sentito discorso nell'amarezza della solitudine che spesso il potere racchiude in sé e nell'incertezza, perfino, della veracità dei progetti del fato, che rimane imperscrutabile e severo. L'eroe della rinascita e della rifondazione sembra dover passare attraverso la distruzione e la morte, la sofferenza e l'insensatezza, per trovare il senso della sua missione, la forza per portarla a compimento e la tempra per condurre i suoi compagni alla salvezza, superando esitazioni e perplessità, paure e dubbi. Il percorso è accidentato, ma, come ogni prova eroica, conduce infine al premio promesso.

VI.1.2 *Il* timor *del* rex *senecano*

Impervio, ingannevole e fallimentare, invece, risulta il sentiero che il *regnum* apre ai piedi dei personaggi senecani. Il tema fin qui esaminato conosce una biforcazione nelle opere drammaturgiche oggetto di studio, configurando due diverse modalità di rappresentazione del potere come elemento soffocante o pernicioso: esso suscita timore e dubbio in chi vi si accosta, assieme ad uno stato di agitazione e diffidenza che sempre accompagna i potenti; tuttavia, la causa precipua delle paure e delle angustie che Seneca descrive è riscontrabile nella natura stessa del regno, instabile e incerta.

Paradigmatica, a tal proposito, si rivela la figura di Edipo, in rapporto al quale la precarietà del *regnum* è esemplificata attraverso metafore naturali che sfociano nella rappresentazione degli *imperia* soggetti alla *Fortuna* che li sovrasta (*excelsa Fortuna*, *Oed*. 11).

> *Quam bene parentis sceptra Polybi fugeram!*
> *curis solutus exul, intrepidus vagans*
> *(caelum deosque testor) in regnum incidi;*
> *infanda timeo: ne mea genitor manu*
> *perimatur; hoc me Delphicae laurus monent,*
> *aliudque nobis maius indicunt scelus.*
> *est maius aliquod patre mactato nefas?*
> *pro misera pietas (eloqui fatum pudet),*

thalamos parentis Phoebus et diros toros
gnato minatur impia incestos face.

Con quanta ragione ero fuggito via dal trono di mio padre, Polibo! Ma esule e libero da preoccupazioni, attraversando il mondo senza paura, sono incappato – ne chiamo a testimoni il cielo e gli dèi – in un regno. Temo cose atroci, che mio padre abbia a morire di mia mano, come mi ammoniscono i lauri di Delfi, e mi assegnano un delitto ancora maggiore. Ma c'è un delitto maggiore dell'uccisione del padre? O mio infelice affetto di figlio! Ho vergogna a dirlo, Apollo mi minaccia il letto di mia madre, un matrimonio orribile, un amore incestuoso.

(*Oed*., 12-21)

Se la vita da esule permetteva ad Edipo di vagare *intrepidus*, il *regnum* rovescia questa *condicio* gravando su di lui con tutto il peso del *timor* da cui il potere non può affrancarsi (cfr. *infanda timeo*, *Oed*. 15).

Il timore che Edipo esprime, tuttavia, ruota attorno alla trasgressione dei vincoli parentali che Febo ha predetto verranno infranti tramite il delitto e l'incesto, due atti contaminatori che riguardano la morte e il mescolamento. Al solo pensiero che l'oracolo delfico si avveri determinando così la violazione della *pietas* filiale da parte di Edipo, il *pudor* (cfr. *Oed*. 19) insorge nel personaggio e alimenta la sua paura.

hic me paternis expulit regnis timor,
non ego penates profugus excessi meos:
parum ipse fidens mihimet in tuto tua,
natura, posui iura. cum magna horreas,
quod posse fieri non putes metuas tamen:
cuncta expavesco meque non credo mihi.

Questa è la paura che mi ha scacciato dal regno di mio padre: non come esule ho lasciato la mia casa, ma perché non mi fidavo di me stesso e ho voluto mettere al sicuro i tuoi diritti, natura. Quando si ha orrore di qualcosa lo si teme anche se lo si giudica impossibile: io ho paura di tutto e non mi fido nemmeno di me stesso.

(*Oed*., 22-27)

L'angoscia che scuote l'animo di Edipo è pervasiva, comprende ogni aspetto della sua storia e del suo personaggio e lo risucchia con foga cieca nel vortice che il regno avviluppa intorno a lui e al quale fornisce impulso e forza.

OE. *Horrore quatior, fata quo vergant timens,*
trepidumque gemino pectus affectu labat:
ubi laeta duris mixta in ambiguo iacent,
incertus animus scire cum cupiat timet.

ED. Sono scosso dall'orrore, dalla paura di dove si indirizza il destino; il mio cuore trema e vacilla sotto un doppio sentimento. Quando benessere e malessere si mescolano ambiguamente, l'animo incerto desidera e insieme teme di sapere.

(*Oed*., 206-209)

Violentemente scosso da un *horror* premonitore che lo diversifica di netto dall'Edipo sofocleo, egli ammette l'oscillante tensione del suo *pectus*, determinata da un *geminus affectus* (cfr. *Oed*. 207), una doppia disposizione dell'animo trepidante che viene subito esplicitata: essa consiste nel mescolamento di desiderio e paura della conoscenza. Tra questi due poli, i cui lemmi verbali (cfr. *cupere* e *timere*, *Oed*. 208) sono affiancati con il risultato di farne risaltare l'opposizione, l'*animus incertus* esita e vacilla (cfr. *labare*, *Oed*. 207): la conoscenza (cfr. *scire* in posizione centrale di verso, *Oed*. 209) diventa l'oggetto del dubbio e dell'ambiguo, il fulcro attorno al quale tentennare e barcollare.

Lo *status dubius* (cfr. *Oed*. 83-84) in cui Edipo si ritrova non è soltanto quello del potere, ma anche quello del personaggio dai molteplici ruoli parentali, la cui condizione si

riverbera sullo statuto del suo *regnum*. A questo proposito, il termine *dubius* (*Oed*. 83) si configura come lemma pertinentizzato sul piano dell'incertezza, dell'ignoranza e dell'*error*. Reso cieco dall'inconsapevolezza, esitante di fronte ad una *lues* di cui si sente responsabile pur ignorandone la ragione, la capacità euristica di Edipo si offusca fino a poter essere ravvisata nel *Titan dubius* del v. 1. Il sole nascente, infatti, è presentato coi tratti dell'incertezza dall'aggettivo *dubius* che occupa una posizione centrale nel verso, sottolineandone il valore ideologico. Se da un lato il sole dubbioso ricorda l'inversione del suo corso dinanzi ai più orribili misfatti umani, la titubanza è anche un'inevitabile caratteristica di chi detiene il potere; in altre parole, ne è un fardello.

L'abilità razionale di Edipo, in grado di diradare le tenebre del mascheramento e di conquistare così il potere, sembra ricondotta al movimento del sole: questo, lasciando presagire il senso profondo della tragedia, avanza dubbioso e titubante tra le macerie di un regno che crolla.

La paura iniziale di Edipo, come già sottolineato, distingue il personaggio senecano da quello sofocleo, che si presenta in scena del tutto inconsapevole del rivolgimento che la sorte sta tramando alle sue spalle; viceversa, l'Edipo latino presagisce la sua rovina e avverte il greve peso di una colpa indicibile senza tuttavia comprendere appieno quel triste responso oracolare che più volte, suo malgrado, richiama alla memoria con sgomento e angoscia.[4]

Il *metus* (*Oed*. 511), che aveva caratterizzato Edipo fin dalla prima battuta della tragedia,[5] non si annulla semplicemente, ma si trasferisce da un attore del dramma all'altro: infatti non appena Edipo recupera fiducia, il *timor* passa a Creonte, e questo spostamento si svolge parallelamente al trasferimento della conoscenza.

Finché il sovrano è ancora il sapiente Edipo, quel sentimento di terrore paralizzante non lo abbandona, ma dal momento in cui è Creonte a custodire una porzione più cospicua di *verum* grazie alle rivelazioni dell'ombra di Laio, sembra quasi che il *metus* si riversi in lui, come implicazione ineludibile della conoscenza.[6]

Creonte è restio a rivelare al re quello di cui è stato testimone, giacché questi si trova ancora nel pieno potere delle sue facoltà giuridiche e decisionali. L'oggetto del mascheramento oracolare, una volta disvelato, suscita timore in chi lo ha penetrato, un timore legato all'empietà della sua rivelazione. Detto altrimenti, la conoscenza cagiona *metus*, il *metus* suggerisce di tacere:

> ***CR.*** *Fari iubes tacere quae suadet metus.*
> ***OE.*** *Si te ruentes non satis Thebae movent,*
> *at sceptra moveant lapsa cognatae domus.*
>
> **CR.** Mi ordini di dire quello che la paura mi consiglia di tacere.
> **ED.** Se non basta a commuoverti il disastro di Tebe, ti commuova almeno lo scettro che sfugge ai tuoi congiunti.

---

[4] Il contributo di BARBERIS G., *cit*., 1994 p. 9 si chiude con un breve paragone tra l'Edipo di Sofocle e quello di Seneca, delineando i tratti essenziali di quest'ultimo alla luce del tema indagato, la paura: "L'Edipo di Sofocle sobbalza soltanto quando Tiresia nomina i genitori (*Oed*. *Tyr*., 436); quello latino vive fin dall'inizio in continuo sospetto che si verifichi ciò che l'oracolo ha predetto. La sua paura sorge pertanto dal conflitto tra la speranza che il destino non si compia, l'angoscia che si possa compiere, il dubbio che si sia già compiuto e ha termine soltanto quando giunge la certezza d'una pur tremenda verità."

[5] Sin dal prologo, infatti, viene introdotto un personaggio lacerato dal dubbio, "malato di paura" secondo la felice definizione di CAVIGLIA F., *L' 'Oedipus' di Seneca*, in GENTILI B. - PRETAGOSTINI R. (a c. di), *Edipo. Il teatro greco e la cultura europea* (Atti del conv. intern. di Urbino, 15-19 nov. 1982), Roma, 1986, p. 256, che teme che il suo fato, ambiguo e fallace, ma inesorabile, si compia. Sulla paura come marca identitaria di Edipo sin dall'inizio del dramma cfr. BARBERIS G., *cit*., 1994, p. 6.

[6] Questa paura divorante di cui Edipo è vittima lo pone in una condizione di estraneità alla *sapientia* e di "antitesi" (cfr. BARBERIS G., *cit*., 1994, p. 5): "il *sapiens* infatti non teme e non deve temere nulla, tranne lo stesso timore" (cfr. *Ibidem*, p. 4)

(*Oed*., 511-513)

Edipo risponde al timore di Creonte costruendo indirettamente una gerarchia di valori: se la sciagura che colpisce Tebe non è sufficiente a commuovere l'animo di Creonte e a spingerlo a parlare, lo faccia allora il pensiero degli *sceptra lapsa cognatae domus* (*Oed*. 513).

In verità, più che di gerarchia si tratta di un parallelismo che viene disegnato tra i due elementi citati: Tebe e lo scettro. L'immagine della città *ruens* (cfr. *Oed*. 512) si sovrappone a quella degli *sceptra lapsa* in virtù dell'indissolubile relazione che lega il potere alla terra e al popolo su cui si esercita: il vacillare dell'uno implica la rovina degli altri.

Non appena Edipo viene a conoscenza di quanto Creonte ha visto e udito, ritorna ad avvertire un insidioso senso di ansia (cfr. *Oed*. 659-660), che conferma il binomio insolubile conoscenza-timore. Tuttavia, egli è ancora convinto della sua innocenza, che la paternità di Polibo attesta. Pertanto le due verità a confronto stridono, e se c'è un *error* alla base di tale contraddizione, non può derivare dal re, ma deve essere attribuito o al *falsus senior* o al *deus Thebis gravis* (*Oed*. 667). Un *dolus* si sta macchinando contro l'attuale re, del tutto innocente e vittima del fardello del regno, che implica anche il complotto e il tradimento. Edipo scorge in Creonte e Tiresia una coppia di infingardi mendaci pronti a strappargli il trono col raggiro e attraverso un astuto inganno.[7]

> ***OE.*** *Iam iam tenemus callidi socios doli:*
> *mentitur ista praeferens fraudi deos*
> *vates, tibique sceptra despondet mea.*
>
> **ED**. Li ho in mano, i complici della frode: il profeta si fa scudo degli dèi per le sue menzogne, mentre la sua intenzione è di consegnare a te il mio scettro.

(*Oed*., 668-670)

Gli dèi e il loro responso oracolare diventano, agli occhi di un sempre più offuscato Edipo, strumento della *fraus* e gioco di menzogne e artifici il cui scopo è il trasferimento degli *sceptra* che il re ritiene suoi (cfr. *mea*, *Oed*. 670) nelle mani di Creonte, messaggero della rivelazione di Laio.

Alla condizione di paura quasi ossessiva che il *regnum* porta con sé e in cui Edipo è invischiato, si oppone la fermezza di Creonte:

> ***CR.*** *si me fides sacrata cognati laris*
> *non contineret in meo certum statu,*
> *tamen ipsa me fortuna terreret nimis*
> *sollicita semper.*
>
> **CR**. Se non mi mantenesse al mio posto la lealtà familiare, mi spaventerebbero le preoccupazioni che sono legate sempre alla fortuna.

(*Oed*., 672-675)

Il *regnum* che fa di Edipo una creatura incerta e vacillante, incapace di mantenere la sua unicità dinanzi ai fendenti della fortuna, non impedisce a Creonte di ergersi con fiera costanza, degna di un saggio sovrano. Questo, tuttavia, può accadere poiché Creonte non entra in relazione diretta col potere e, pur godendo dei suoi benefici (*Oed*. 687-693), non ne sperimenta il greve peso (cfr. *gravia regna*, *Oed*. 679), che invece ricade sulla sorella e ancor di più su Edipo.

---

[7] Anche l'Edipo di Sofocle teme un complotto, come fa notare LANZA D., *op. cit.*, pp. 46 e sgg.: a parere del personaggio la condizione tipica del tiranno è proprio quella di "governare in mezzo alle paure" (*Edipo Re*, v. 585).

Creonte si spinge oltre e suggerisce al re di sgravarsi del *pondus regni* (cfr. *Oed*. 676) prima che si abbatta pesantemente su di lui. Bisogna retrocedere per salvarsi dalla rovina, e perciò è consigliabile scegliere di collocarsi in un *locus minor* (*Oed*. 677) che non attiri lo sfavore di una sorte invidiosa. Ciononostante, questo ammonimento non può essere preso in considerazione da chi non goda della necessaria libertà (cfr. *liber status*, *Oed*. 680), e di certo la responsabilità che il re convoglia nella sua persona non lo rende libero di operare una scelta individuale, poiché la sua condizione comprende la sfera comunitaria di cui è rappresentante e che lo vincola al bene comune. L'unica soluzione che rimane a un buon sovrano è quella di *ferre fortunam suam* (*Oed*. 681).

La diffidenza del re, sospettoso di una congiura, traduce le parole di Creonte in una simulazione di *quies* (cfr. *Oed*. 684), nell'intento di addolcire la sua severità e sfruttarne l'indebolimento. La lode dei *modica*, dell'*otium* e del *somnum* è interpretata da Edipo come un inganno: essa servirebbe ad insinuare nel sovrano il modello di un comportamento in linea con quella che viene presentata come moderazione, ma che, per un *tyrannus*, è solo fiacchezza. Quindi, la *fides* da Creonte propugnata e rivendicata (cfr. *Oed*. 685) viene letta da Edipo come strumento del *perfidus*, *aditus nocendi* (cfr. *Oed*. 686) di chi non la rispetta.

Agli occhi del potere timoroso qualsiasi condotta onesta viene ribaltata in simulazione e nocumento.

> ***CR.*** *Quid si innocens sum?* ***OE.*** *Dubia pro certis solent*
> *timere reges.* ***CR.*** *Qui pavet vanos metus,*
> *veros meretur.* ***OE.*** *Quisquis in culpa fuit,*
> *dimussus odit: omne quod dubium est cadat.*
> ***CR.*** *Sic odia fiunt.* ***OE.*** *Odia qui nimium timet*
> *regnare nescit: regna custodit metus.*
> ***CR.*** *Qui sceptra duro saevus imperio regit,*
> *timet timentis: metus in auctorem redit.*
>
> **CR.** Ma se io sono innocente?
> **ED.** Succede che i re temano i pericoli incerti come fossero certi.
> **CR.** Chi nutre timori vani se ne merita di autentici.
> **ED.** Chi è stato accusato odia il suo accusatore anche una volta messo in libertà: tutto ciò che è dubbio deve cadere.
> **CR.** È così che nascono gli odi.
> **ED.** Chi teme troppo gli odi non sa regnare: è proprio il timore che custodisce i regni.
> **CR.** Chi governa con crudeltà deve temere quegli stessi che lo temono: il terrore si ritorce contro chilo esercita.
>
> (*Oed*., 699-706)

Segue un fitto scambio di battute in cui si esprimono opposte tesi concernenti il potere e la paura. Se Creonte proclama a gran voce la sua innocenza (cfr. *Oed*. 699), criticando i *vani metus* del *rex*, questi sigilla in un'affermazione dal sapore gnomico il proprio codice di comportamento rispetto al *timor*: sono i *dubia* l'oggetto della paura dei *reges*, non i *certa*.

L'antitesi *dubia-certa* sembra ricalcare quella *falsa-vera* introdotta dal coro (cfr. *an aeger animus falsa pro veris videt*, *Oed*. 204) e, per transizione, anche l'*aeger animus* soggetto della confusione tra opposti potrebbe essere accostato al *rex* che di solito teme *dubia pro certis*. In tal modo verrebbe confermata l'identità di *aeger* che il sovrano assume, il cui *timor* si spiega come visione offuscata (cfr. *videre*, *Oed*. 204), suscettibile di scambiare *falsa pro veris* e invertirne il rapporto.

La chiusa, però, assegna la caduta al *dubium* (cfr. *omne quod dubium est cadat*, *Oed*. 702). Edipo sostiene la necessità di eliminare ciò che è ambiguo, caldeggiando in tal modo il suo stesso sciagurato destino che crede di salvaguardare.

La relazione tra potere e timore si fa sempre più stretta fino a eleggere il *metus* strumento del *regnum*: chi teme troppo gli odi non sa regnare, perché il *metus* del sovrano (genitivo oggettivo) è alle fondamenta del *regnum*. Eppure anche la diffidenza, che è una faccia del *metus regis* (genitivo soggettivo), serve a munire il potere di una valida difesa. In tal modo, però, la condizione di superiorità del tiranno si rovescia: costui generalmente consolida il suo dominio per mezzo della paura che incute, ma ne è anche vittima privilegiata.[8] Chi è in alto è assalito dalla vertigine e teme la profonda caduta.

metui cupiunt metuique timent,
non nox illis alma recessus
praebet tutos, -
non curarum somnus domitor
pectora solvit.

Desiderano essere temuti e temono di esserlo, l'alma notte non offre loro rifugi sicuri, il sonno che doma gli affanni non scioglie i loro cuori.

(*Ag*., 73-76)

Anche nello *Agamemnon* il poeta si sofferma in particolare sul timore per evidenziare con maggiore fermezza la condizione di instabilità del re e di profonda confusione del suo animo combattuto. Egli è al tempo stesso oggetto e soggetto di *metus* (cfr. *metui*, *Ag*. 73): l'iterazione della forma passiva del verbo corradicale crea un ritmo incisivo nel verso, che pone l'accento sull'oscillazione dell'animo, non dissimile da quella del *casus*. Il potente desidera essere temuto e allo stesso tempo lo paventa, creando un vorticoso caos interno, il cui vacillare è emblematico dello *status* del regno, sempre in bilico tra successo e rovina, superbia e paura. Anche dinanzi alla configurazione della notte come periodo di riposo e ristoro e del sonno come *domitor curarum* (*Ag*. 75) la ricchezza non trova conforto né tranquillità. L'anafora della negazione (*Ag*. 74-75) annulla la possibilità di una notte placida e serena, e di un sonno capace di sciogliere gli affanni del cuore. Il *regnum* sembra dunque costituirsi come luogo del mescolamento dei contrari, dell'ambiguo che intrappola senza scampo, del bagliore e della tenebra.

La contraddittoria unione di contrari, elemento imprescindibile del *rex*, che deve temere ed essere temuto se vuole custodire intatto il suo potere, è anche un tratto pertinente di Edipo. Il timore è una delle cause della rovina del re di Tebe: la paura irrazionale lo conduce ad un errore dopo l'altro, alla colpa e finanche all'incesto e all'omicidio del padre: la paura di compiere l'orrendo oracolo di Febo lo ha condotto via da quella patria che lo avrebbe custodito da ogni contaminazione. È il timore che segna la sua rovina, che minaccia il suo potere, che lo distingue per indole, e che si mostra in grado di muovere ogni sua decisione verso un baratro nero.

Il coro sigilla con una sentenza lapidaria l'intera vicenda di un uomo che, avvinto dalla paura, ha tentato di sfuggire alla sua sorte, ma precipitosamente le è corso incontro.

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

[8] Il tema della tirannia è indissolubilmente connesso con quello della paura, una paura che assume due volti: "In ogni rappresentazione del tiranno, accanto e strettamente connessa con la definizione del suo potere, della sua libertà incondizionata di fare e di dire ciò che vuole, è resa manifesta la paura che al potere sempre si accompagna. Anzitutto la paura che ha di lui chi gli è soggetto. (...) Ma vi è anche la paura del tiranno: anche il tiranno, pur così potente, in grado di disporre a proprio piacimento dei sudditi, vive ed agisce sempre soggetto alla paura. Il potere lo obbliga a temere la perdita del potere, il tiranno è 'in timore per la tirannide' (Euripide, *Supplici*, v. 449)." (LANZA D., *op. cit.*, p. 45)

A molti nuoce proprio l'aver avuto paura, molti al proprio destino vanno incontro, mentre il destino temono.

(*Oed*., 992-994)

VI.1.3 *La superbia e l'instabilità del potere*

La paura e il dubbio non sono gli unici corollari del potere: un sentimento capace di infondere simile cecità cognitiva è la *superbia*, legata, in Seneca, alle raffigurazioni delle *domus regiae*.

superbis fratribus regna excidant
repetantque profugos; dubia violentae domus
fortuna reges inter incertos labet:
miser ex potente fiat, ex misero potens,
fluctuque regnum casus assiduo ferat.

Ai fratelli superbi scivoli giù lo scettro e lo reclamino da esiliati; il dubbio destino della casa violenta vacilli fra re incerti: il potente diventi misero, e il misero potente, il caso porti con sé il regno nel suo ininterrotto vortice.

(*Th*., 32-36)

Come in *Agamemnon* si riscontra da parte della *umbra* di Tieste una valutazione dell'atteggiamento dei *reges* come superbo (*superba manus*, *Ag*. 10), così anche nel *Thyestes* i *fratres* ottengono la medesima qualifica (cfr. *Th*. 32); la *superbia* appare come l'unica designazione di una colpa non istigata o da fomentare, ma già presente e connaturata nei personaggi, senza bisogno che venga eccitata perché perduri.

Sembra significativo, a tale proposito, che una *culpa* che ha come tratto pertinente quello di "tendere verso l'alto", quasi a sfidare il cielo, sia destinata ad avere a che fare con divinità ctonie, che trovano la loro sede naturale nel profondo grembo della terra. Viene subito alla mente l'episodio simbolo della ὕβρις, quello della rivolta dei Titani, colpevoli di aver tentato di scalare l'Olimpo e scaraventati da Zeus negli infimi meandri del Tartaro. La *superbia*, nelle tragedie senecane, incoercibile desiderio e tendenza a superare il limite e a sollevarsi verso l'alto, pare essere condannata per contrappasso a scontrarsi con un regno infernale che, quasi calamitato per somiglianza, riversa se stesso sulla terra.

I vv. 32-36 veicolano, inoltre, un forte senso di precarietà (già anticipato al v. 25, cfr. *alterna vice*) che sconfina nel rovesciamento delle condizioni di partenza. La Furia palesa la sua bramosia di vedere i *regna* crollare, (*excidere*, *Th*. 32); la *fortuna* (*Th*. 34) è definita *dubia* (*Th*. 33) e immaginata nel suo vacillare (*labare*, *Th*. 34) tra *reges incerti* (*Th*. 34); il *casus* (al centro del v. 36), che rappresenta quanto vi sia di più effimero e instabile, possiede il supremo dominio sul *regnum*, e l'unico elemento costante è lo scorrere stesso degli eventi mutevoli (*adsiduus fluctus*, *Th*. 36). Il destino della *violenta domus* (*Th*. 33) è in bilico, pronto a capovolgersi: *miser ex potente fiat, ex misero potens*, (con figura chiastica e poliptoto, *Th*. 35).

Come evento terribile e sconvolgente per i fratelli regali, la Furia prospetta la perdita di quello stesso potere per il quale essi combattono (*regna excidere*, *Th*. 32) e l'esilio doloroso (cfr. *profugi*, *Th*. 33) nel quale la rivendicazione del proprio diritto di governo si fa amara e sofferente. L'instabilità (cfr. *excidere*, *Th*. 32; *dubia* / *fortuna*, *Th*. 33-34; *labare*, *Th*. 34; *reges incerti, Th*. 34; *fluctu casus assiduo*, *Th*. 36) sembra essere una costante del regno, la cui debolezza la Furia sa sfruttare per accrescere il desiderio di vendetta e di rivalsa tra i fratelli, vittime di un desiderio di possesso e autorità smodato e accecante.

Le parole pronunciate dalla Erinni nel prologo del *Thyestes* introducono la seconda modalità di rappresentazione del potere aderente al tema qui trattato. Il potere, infatti, come più volte affermato, non è solo un canale di contaminazione spesso mortifera, ma viene anche dipinto come un opprimente peso che pone chi lo detiene in una trappola di incertezza e vacillamento.

La natura incostante e mutevole dei *regna* è segnalata nelle *Troades* da Ecuba, la cui storia diviene *exemplum* da sondare per cogliere un aspetto essenziale del potere e delle sue rappresentazioni drammaturgiche.

Il dramma si apre col prologo recitato dalla regina, spettatrice inerme del tramonto del regno e della prematura morte dei figli, la quale descrive le rovine della propria città ormai piombata sotto il giogo degli Achei. L'inizio del lamento di Ecuba si schiude sulle note di sentenziose affermazioni attorno alla precarietà del potere, per sua natura vacuo e instabile.

> ***HEC.*** *Quicumque regno fidit et magna potens*
> *dominatur aula nec leves metuit deos*
> *animumque rebus credulum laetis dedit,*
> *me videat et te, Troia: non umquam tulit*
> *documenta fors maiora, quam fragili loco*
> *starent superbi.*
>
> **EC.** Veda me e te, Troia, chiunque confidi nel regno e potente abbia dominio in una grande reggia, e non tema gli dèi incostanti ed esponga il suo animo credulo ai casi favorevoli: la sorte non ha mai apportato testimonianze più grandi, di quanto fragile sia stato il soglio sul quale costoro si ergono superbi.
>
> (*Troad.*, 1-6)

Ecuba pone subito se stessa e Troia al centro della scena, istituendo così due *exempla* indiscutibili ed eloquenti dell'illusione cui il potere dà vita e della sua effimera natura, rapida nel sorgere quanto nel crollare. In tal modo la sventurata regina delinea un forte parallelismo tra la sorte di Ilio e la propria, che si mostrano come insuperabili *documenta fortis* (cfr. *Troad*. 5), cioè esempi della labilità del potere (cfr. *fragilis locus*, *Troad*. 5) e del capriccio del caso da cui trarre un insegnamento. Assieme ad Ecuba, è come se Troia stessa recitasse il prologo di una tragedia che tratteggia e indaga le sinistre e smoderate conseguenze della morte di un *regnum* e della *contaminatio* che quello stesso potere, benché tramontato, si lascia alle spalle, disseminata in mezzo alla sua medesima polvere.

Ecuba e Troia, nella loro rovina, diventano esempio didascalico per coloro che ciecamente fidano ancora nel regno e nella buona sorte, prestando così il loro *animus credulus* (cfr. *Troad*. 3) ad oggetti vani e perniciosi.

In un *incipit* segnato dal lessico del governo e del dominio (cfr. *regnum*; *potens*, *Troad*. 1; *dominari*, *Troad*. 2) la *fides* riposta nel potere (*regno fidere*, *Troad*. 1) è presentata come un codice comportamentale alterato e quasi sovvertito, destinato allo scacco. Essa finisce pertanto per rovesciarsi in *credulitas*, incrinando la propria virtuosa essenza perché a contatto con il *regnum* che tutto contamina. Divenendo *credulus* l'animo di chi si affida al potere, la sua *fides* mal riposta non instaura più legami di reciproca fiducia e vantaggio, ma diventa illusoria attesa di un contraccambio impossibile, inganno del potere verso colui che mostra il fianco sperando nella longevità del regno.

Pertanto Ecuba, per la loro stessa salvezza, invoca quei potenti che, dall'alto dei loro scranni, incuranti degli dèi e della volubile sorte, confidano solo nei loro scettri: guardino alla regina di Troia e alla sua città rasa al suolo (*me videat et te, Troia*, *Troad*. 4), *documenta maiora* di come la *superbia* (cfr. *Troad*. 6) dei sovrani si poggi su un fragile soglio.

Anche l'assenza del timore reverenziale nei confronti delle divinità e del possibile mutarsi della loro disposizione favorevole (*nec leves metuit deos*, *Troad*. 2) è una forma di

tracotanza derivante dall'esercizio e dal possesso del potere: questo innalza gli uomini verso il cielo e li acceca facendo loro credere di essere pari agli dèi fino a potersi sostituire ad essi con sacrilega alterigia.

La *superbia* e l'esperienza della labilità della sorte, che si rovescia e scambia in un momento ricreando l'equilibrio infranto e ripristinando l'assetto primigenio, sono fortemente paventate anche da Agamennone. È la paura che lo trattiene dall'acconsentire alle richieste di Pirro, giacché il condottiero è consapevole della forza distruttiva della contaminazione suscitata dal mondo infero e dei suoi riti funesti.

Agamennone teme la propria superbia quanto teme la giustizia divina e il suo operare; si guarda da quella stessa *Fortuna* che lo favorisce e che non esiterà a farlo crollare d'un colpo al suo primo incespicare. Egli sa di percorrere l'intricato sentiero del potere, nel quale non c'è protezione, né salvezza, poiché il suo labirinto imprigiona e soffoca, lasciando che chi vi si addentri si perda del tutto in esso. Per sottrarsi a questa regola, Agamennone cerca di attenersi ad un codice morale di misura e ordine, ma il suo è un vano e impreciso tentativo di opporsi ad un fato che, nella visione senecana, è crudele, volubile e ineluttabile.

> *violenta nemo imperia continuit diu,*
> *moderata durant; quoque Fortuna altius*
> *evexit ac levavit humanas opes,*
> *hoc se magis supprimere felicem decet*
> *variosque casus tremere metuentem deos*
> *nimium faventes. magna momento obrui*
> *vincendo didici.*
>
> Nessuno ha conservato a lungo violenti dominii, quelli moderati durano; quanto più in alto la Fortuna ha innalzato e sollevato le potenze umane, tanto più si addice a chi è prospero trattenere se stesso e tremare dinanzi ai casi mutevoli temendo gli dèi troppo favorevoli. Vincendo ho imparato che le grandi cose vengono distrutte in un momento.
>
> (*Troad.*, 258-264)

Agamennone prospetta la sua linea comportamentale di buon governo, propria dei potenti e in generale del *sapiens,* come frutto dell'esperienza del *victor* (*vincendo didici*, *Troad*. 263), che ha osservato e dunque imparato a spese altrui in quanto breve tempo possa crollare anche un grande regno. La labilità del potere è un elemento topico del *regnum*: il contraccolpo della disgrazia e della καταστροφή si avverte con maggiore sofferenza quando dalla condizione di sovranità e ricchezza si passa a quella di schiavitù e miseria. Viceversa, la responsabilità della scelta espone il *rex* al rischio della *superbia*, dalla quale in ogni modo cerca di tenersi lontano il signore Acheo, che tenta di presentarsi come equo arbitro e giusto sovrano, specie dinanzi alla vittoria che espone massimamente all'errore e alla colpa.

> *ego esse quicquam sceptra nisi vano putem*
> *fulgore tectum nomen et falso comam*
> *vinclo decentem? casus haec rapiet levis*
> *nec mille forsan ratibus aut annis decem:*
> *non omnibus Fortuna tam lenta imminet.*
>
> Potrei io ritenere che lo scettro non sia altro se non un nome ricoperto d'un vano splendore e una chioma decorata da un falso nastro. Il caso volubile trascinerà via queste cose, forse non con mille navi e in dieci anni: non su tutti la Fortuna incombe così tardi.
>
> (*Troad.*, 271-275)

Agamennone sembra comprendere e segnalare la vanità e la vacuità degli *sceptra* che egli stesso in prima persona impugna, riconoscendo nel *casus* un sovrano assai più potente e risoluto, capace di far crollare in un istante qualsiasi impero con un suo leggere cenno (cfr. *casus haec rapiet levis, Troad*. 272). L'azione del *casus* è indicata dal verbo *rapere* (*Troad*.

272) che, in accostamento al lemma aggettivale *levis*, descrive il carattere violento e incostante della sorte, che ghermisce quello che ha concesso e vorticosamente fugge via, senza mai rimane stabile e ferma.

Precarietà e immotivata superbia dei potenti vengono stigmatizzati anche in *Thyestes*:

> ***CH.*** *Vos quibus rector maris atque terrae*
> *ius dedit magnum necis atque vitae*
> *ponite inflatos tumidosque vultus:*
> *quidquid a vobis minor expavescit,*
> *maior hoc vobis dominus minatur:*
> *omne sub regno graviore regnum est.*
> *quem dies vidit veniens superbum,*
> *hunc dies vidit fugiens iacentem.*
> *Nemo confidat nimium secundis,*
> *nemo desperet meliora lassis:*
> *miscet haec illis prohibetque Clotho*
> *stare Fortunam, rotat omne fatum.*
> *nemo tam divos habuit faventes,*
> *crastinum ut posset sibi polliceri:*
> *res deus nostras celeri citatas*
> *turbine versat.*
>
> **CO.** Voi, ai quali colui che regge il mare e la terra diede il grande diritto di vita e di morte, deponete l'espressione tronfia e superba del volto: qualsiasi cosa tema da parte vostra un signore più piccolo, a voi la minaccia un signore più grande: ogni regno sta sotto un regno più forte. Il giorno che giunge vede superbo colui che il giorno che sfugge vede giacere. Nessuno riponga eccessiva fiducia nella sorte favorevole, nessuno disperi nel miglioramento in quella spossante: queste cose le mesce Cloto, e proibisce che la Fortuna stia inerte, ogni fato gira. Nessuno ha avuto gli dèi tanto favorevoli da poter essere sicuro del domani: un dio rivolta le nostre sorti e le sommuove in un rapido turbine.
>
> (*Th.*, 607-622)

La regalità viene dipinta dal coro come una rete entro la quale l'autorità del singolo *rex* si incastona esperendo poteri a lui soggetti e poteri a lui superiori. Non esiste un regno assoluto, sciolto da questa piramide di potenza e svincolato dalla legge del più forte. Il destino muta secondo tempi fulminei, e nell'arco di un solo giorno il più grande dei principi si può ritrovare atterrato nella rovina (cfr. *Th*. 613-614).

Alla mutevolezza della condizione di reggenza corrisponde la precarietà dell'ordine cosmico (cfr. *prohibere* / *stare*, *Th*. 617-618),[9] retto in modo imperscrutabile dalla *Fortuna* (*Th*. 618) e dipinto attraverso l'immagine della ruota e del turbine (cfr. *rotare*, *Th*. 618; *celer turbo*, *Th*. 621-622; *versare*, *Th*. 622), simboli del carattere sempre mutevole degli eventi e della forza irresistibile che trascina e sconvolge gli uomini.

Sorte avversa e favorevole vengono mescolate dalla Parca Cloto (*miscere*, *Th*. 617), e l'insistenza sull'anafora di *nemo* (cfr. *Th*. 615, 616, 619) toglie ogni speranza di controllo e scelta ai mortali: *confidare* (*Th*. 615), *desperare* (*Th*. 616), e *divos habere faventes* (*Th*. 619) sono le azioni negate agli uomini. In tutte si insinua il campo semantico relativo alla *spes* e al *favor deorum* preclusi.

Al *casus* evocato nelle *Troades* e al ritratto della mutevolezza dei *fata* del *Thyestes* si affianca la *fallax Fortuna* del primo coro dell'*Agamemnon*, il quale intreccia alcune delle più ricorrenti considerazioni intorno alla natura del potere e alla volubilità della sorte, capace di rovesciare anche coloro che raggiungono le vette eccelse della ricchezza e della supremazia.

> ***CH***. *O regnorum magnis fallax*

[9] Cfr. anche *Th*. 604-606.

Fortuna bonis, -
in praecipiti dubioque locas
excelsa nimis.
Numquam placidam sceptra quietem
certumve sui tenuere diem:
alia ex aliis cura fatigat
vexatque animos nova tempestas.[10]

CO. O Sorte fallace verso le grandi ricchezze dei regni, collochi sul precipizio e nel dubbio chi è troppo in alto. I loro scettri non si trovano mai in placida pace, non hanno mai un giorno sicuro: un'angoscia dopo l'altra li affatica e opprime i loro animi una nuova tempesta.

(*Ag*., 57-63)

Il primo verso fa risaltare l'inganno che la *Fortuna* ordisce di continuo, come sua precipua attitudine, nei confronti dei regni, che abbellisce di grandi ricchezze fino ad accecare i reggenti di uno sfarzo periglioso e funesto. E sempre lei, signora della frode e dell'illusione, che colloca i magnati sull'orlo del precipizio, nell'incertezza e nell'insicurezza.[11] Ne emerge un ritratto del potere e della sovranità vittime della paura e del capriccio del caso, del tutto soggetti ai ribaltamenti di una sorte spesso impietosa. La *placida quies* (cfr. *Ag*. 60) e il *dies certus* (cfr. *Ag*. 61) sono solo pallide aspirazioni negate al potente, che non può unire insieme opposti talmente inconciliabili come gli *sceptra* e la pacifica tranquillità. Il potere è pericolo e insicurezza, tormento e paura.

Quas non arces scelus alternum
dedit in praeceps? impia quas non
arma fatigant? iura pudorque
et coniugii sacrata fides
fugiunt aulas; sequitur tristis
sanguinolenta Bellona manu
quaeque superbos urit Erinys,
nimias semper comitata domos,
quas in planum quaelibet hora
tulit ex alto.

Quali rocche il vicendevole delitto non condusse alla rovina? Quali non sono fiaccate dalle empie armi? Il diritto, il pudore, l'inviolabile fedeltà delle nozze fuggono le corti, tengono loro dietro la funesta Bellona dalla mano insanguinata e l'Erinni che brucia i superbi, accompagnando sempre case smodate, che in qualsiasi ora dall'alto rade al suolo.

(*Ag*., 77-86)

La *arces* sono oppresse da *scelera alterna* (cfr. *Ag*. 77) e da *impia arma* (cfr. *Ag*. 78-79), ottenebrate dalla colpa e dall'empietà che su di loro gravano come iscritte nella natura stessa della sovranità. Dalle *aulae* fuggono come scacciati via i pilastri del *mos maiorum* Romano: *iura*, *pudor*, *coniugii sacrata fides* (cfr. *Ag*. 79-80). Il diritto, il pudore e la fedeltà coniugale, che dovrebbero tenere a freno l'animo riottoso di Clitemnestra e di ogni altro appartenente alle casate dei re, sono espulsi dalle regge, che ospitano solo divinità dell'eccesso e della sfrenatezza: Bellona grondante sangue e le Erinni contaminatrici, che gettano fuoco sugli ardenti animi dei superbi. Guerra e vendetta albergano nelle dimore segnate dall'eccesso e dalla smodatezza (cfr. *nimiae domus*, *Ag*. 84), mentre il fuoco, attributo delle Erinni, brucia gli animi di quelli e li conduce per mano alla rovina delittuosa. Ma anche

[10] Il trattino affiancato al v. 58 indica che questo viene considerato, nella numerazione tràdita, come unito al verso precedente in un trimetro anapestico, che lo ZWIERLEIN invece divide.

[11] Va segnalato come il lemma *praeceps* venga usato in poliptoto ai vv. 58; 71; 78, come a evidenziare la caduta rovinosa e profonda cui i sovrani sono spesso destinati.

se *doli* e *arma* non vi fossero, il potere contiene in se stesso la ragione e la causa della sua inesorabile fine:

> *Licet arma vacent cessentque doli,*
> *sidunt ipso pondere magna*
> *ceditque oneri fortuna suo.*
>
> Anche se le armi mancano e gli inganni hanno fine, la grandezza cade per il suo stesso fardello e la fortuna si piega sotto il suo peso.
>
> (*Ag*., 87-89)

Il potere crolla sotto il suo peso, implode in se stesso, e il fardello della buona sorte incombe su di esso con lo stesso macabro alone del *regnum*, che invischia nella sua trappola e schiaccia con la sua greve oppressione.[12] Dunque è la natura medesima di quel potere che reca dietro di sé la guerra e il raggiro, il delitto e la vendetta, la passione smodata e il timore paralizzante.

VI.2 *Il Fardello del Potere ne* Il Signore degli Anelli

In questo contesto si è più volte fatto riferimento alle diverse manifestazioni di sovranità con termini quali "peso" e "fardello", definendo attraverso queste spie linguistiche taluni caratteri peculiari del potere nelle sue diverse rielaborazioni di tipo letterario.

La presente sezione è infatti intitolata "il Fardello del Potere", e prende il nome da un'espressione ricorrente ne *Il Signore degli Anelli* atta a significare un connotato precipuo del potere stesso, inteso in tutte le sue forme e le sue espressioni, quello della responsabilità e della solitudine che gravano su chi si fa detentore di un compito vincolante o di una funzione di tipo regale. Il "fardello" di cui Tolkien parla (*the burden*, ma anche *the weight, the charge*) è l'Anello, strumento straordinario di controllo e di contaminazione, peso opprimente del suo custode e di tutti coloro che sono incappati nel suo cerchio aureo.

VI.2.1 *Il peso dell'Anello*

Il personaggio per antonomasia che indosserà al collo la catena recante l'Anello divenendone Portatore per la massima parte del romanzo è Frodo Baggins, che eredita quel gioiello dal cugino Bilbo.

Infatti questi è svanito tra le chiacchiere della gente della Contea, come inghiottito dall'ombra, e di lui non si sono avute più notizie. Persino Gandalf pare essersi disinteressato dei suoi amici Hobbit e di Frodo, che inizia ad abituarsi alla nuova vita a Casa Baggins come erede del vecchio cugino.

> Viveva solo, come Bilbo; ma aveva un gran numero di amici, specialmente nella nuova generazione hobbit (la maggior parte discendeva dal vecchio Tuc) i quali andavano avanti e indietro da Casa Baggins ed erano straordinariamente affezionati a Bilbo. […] Frodo vagabondava con loro per la Contea; ma il più delle volte errava da solo e, con enorme stupore delle persone ragionevoli, sovente lo si poteva veder camminare lontano da casa tra boschi e colline illuminati dalle stelle. Merry e Pipino sospettavano che, come soleva fare Bilbo, a volte si recasse a trovare gli Elfi.[13] (*LCdA*, p. 73)

---

[12] L'enfasi sul *pondus* (cfr. *Ag*. 88, in posizione mediana) e sullo *onus* (cfr. *Ag*. 89 legato da iperbato al suo attributo) accentuano l'idea del *regnum* come pesante fardello, sulla quale il presente capitolo si concentra.

[13] *He lived alone, as Bilbo had done; but he had a good many friends, especially among the younger hobbits (mostly descendants of the Old Took) who had as children been fond of Bilbo and often in and out of Bag End.* [...] *Frodo went tramping all over the Shire with them; but more often he wandered by himself, and to the amazement of sensible folk he was sometimes seen far from home walking in the hills and woods under the starlight. Merry and Pippin suspected that he visited the Elves at times, as Bilbo had done.* (*TFotR*, p. 41)

Eppure, anche nella prossimità al cugino più anziano e nella ricchezza di amicizie ed affetti, Frodo inizia già a delinearsi come una figura inquieta e solitaria, difficile da comprendere alla "mentalità hobbit", che guarda al suo volontario distacco e al suo silenzioso ripiegamento "*con enorme stupore*".

Soltanto quando il viaggio è ormai intrapreso Frodo inizia a comprendere il ruolo che ha assunto suo malgrado. Nella solitudine di Colle Vento egli avverte la pesante responsabilità di cui è stato insignito e guarda con nostalgia e rammarico al sentiero che potrebbe ricondurlo alla sua amata Contea. Eppure lo Hobbit non volge le spalle: giunge fino alla meta di quello che credeva essere un breve tragitto, ma che invece lo conduce dapprima all'elfica città di Gran Burrone, e poi fino alla Voragine di Fuoco di Mordor.

È durante il Consiglio di Elrond che si giunge ad una soluzione: gettare l'arma di Sauron nel baratro incandescente del Monte Fato, l'unico fuoco che possa fonderlo per sempre. Ma serve qualcuno che si faccia carico di questo fardello, che si offra spontaneamente per la salvezza della Terra di Mezzo e intraprenda un viaggio verso est, dove nebbia e oscurità regnano nelle terre al di là del Nero Cancello. Frodo si alza al centro dell'assemblea, un piccolo Hobbit dinanzi ai grandi signori di tutte le razze:

> «Prenderò io l'Anello», disse, «ma non conosco la strada».
> […]
> «Ma è un fardello assai pesante. Così pesante che nessuno potrebbe caricarne le spalle di qualcun altro. Io non lo carico sulle tue spalle. Se, tuttavia, lo prendi di tua propria scelta, dirò che la tua scelta è giusta; e fossero riuniti qui insieme tutti i potenti amici degli Elfi del passato, Hador ed Húrin, Túrin e persino Beren, il tuo posto sarebbe fra loro».[14] (*LCdA*, pp. 341-342)

Frodo accetta su di sé l'incarico di portare l'Anello e, con esso, la responsabilità e la solitudine di un Potere contaminatore che innalza chi lo reca non se assunto ed esercitato, ma se allontanato e distrutto. Pur divenendo il portatore dell'Anello, Frodo dovrà saper rifiutare le sue lusinghe, vincere il suo contagio, sottrarsi all'ombra che gravita intorno ad esso.

Quando la compagnia giunge di fronte ad un importante bivio, la fondamentale scelta della strada da imboccare ricade sullo Hobbit: recarsi ad est, verso le terre desolate e impervie di Mordor, oppure nell'ospitale e confortevole regno di Gondor, dove tendono i cuori di molti dei componenti della comitiva dell'Anello, fuorché quello del Portatore, il quale, insieme al fumo, sente levarsi come un ruggente richiamo dalla cima del Monte Fato.

La scelta di un sentiero piuttosto che un altro equivale all'assunzione di una precisa modalità di risoluzione della minaccia attraverso la quale fronteggiare il Nemico. Entrambe le possibilità appaiono come fallimentari: la prima fa affidamento ad una delle creature più deboli e piccole della Terra di Mezzo, un Mezzuomo, scagliandolo in modo incosciente nelle fauci stesse di Sauron; la seconda, che sembrerebbe più cauta e saggia, in realtà è espressione di cieca imprudenza e follia, perché consiste nella convinzione di poter utilizzare l'Anello del Nemico contro di lui, facendone uno strumento nelle mani degli Uomini ch'esso con troppa facilità irretisce. Ma l'Anello non è un'arma in grado di costruire e difendere, può solo distruggere, e in questa inoppugnabile unicità la sua doppiezza si sfalda. Nel suo animo Frodo sa che proprio poiché esso può solo annientare, deve essere a sua volta annientato.

---

[14] *'I will take the Ring,' he said, 'though I do not know the way.'*
[…]
'But it is a heavy burden. So heavy that none could lay it on another. I do not lay it on you. But if you take it freely, I will say that your choice is right; and though all the mighty elf-friends of old, Hador, and Húrin, and Túrin and Beren himself were assembled together, your seat should be among them' (*TFotR*, p. 264)

> «Ebbene, Frodo», disse infine Aragorn. «Purtroppo il fardello pesa sulle tue spalle. Sei tu il Portatore designato dal Consiglio. Tu solo puoi scegliere la tua strada. Io non ti posso dare suggerimenti. Non sono Gandalf, e benché abbia tentato di fare le sue veci, ignoro quali fossero i suoi progetti o le sue speranze a questo proposito, seppure ne aveva. Credo del resto che anche se fosse qui adesso, la scelta toccherebbe sempre a te. È il tuo destino».[15] (*LCdA*, p. 489)

È l'ora di decidere, la compagnia non può trarre una conclusione nella coralità, perché questo compito spetta al custode dell'Unico, a colui che si è caricato del suo peso e che adesso ne sperimenta per la prima volta la solitudine.[16]

> «So che il tempo stringe, eppure non posso decidere. È un peso assai gravoso. Dammi un'ora di tempo e ti dirò la mia scelta. Ho bisogno di essere solo».[17] (*LCdA*, p. 489)

Forte e salda è la presa dell'Unico, acuto e penetrante l'Occhio di Barad-dûr e pur sempre debole il cuore di un giovane Hobbit.

> «[...] So quel che dovrei fare, ma ho paura, Boromir, paura».[18] (*LCdA*, p. 491)

Alla fine de *La Compagnia dell'Anello* Frodo si ritira nella meditazione della via da seguire scosso da un profondo sentimento di paura, la paura di una consapevolezza atroce ma inesorabile: l'Anello deve percorrere il suo ultimo viaggio e Frodo deve accompagnarlo, ma egli è anche cosciente della solitudine di questo incarico che ha accettato e che ora lo espone al pericolo e al tradimento.

Boromir intravede in quel vacillamento uno spiraglio, un approdo per sé nel porto del timore che il Mezzuomo rivela con sincerità. Dinanzi alla carezzevole e subdola voce di Boromir, ancora non del tutto sfociato nella follia, Frodo si trova messo davanti alle sue responsabilità con forza ancora maggiore, davanti al peso ch'egli solo può portare e che il Consiglio di Elrond in lui ha riposto.

L'Anello e le sue lusinghe agiscono in prima istanza su Boromir.

Questi, nonostante il cambiamento in lui verificatosi, non è un personaggio malvagio o dai contorni totalmente negativi. In lui e nel suo cuore combattuto, lacerato dal dolore e dalla responsabilità di reggente, Tolkien sembra aver realizzato in forma letteraria la scissione dell'uomo davanti al dovere e al potere, all'angoscia della responsabilità e alle conseguenze di aspirazioni incontenibili. Davanti ad un'illimitata possibilità di dominio e prevaricazione, anche nel giusto e lodevole desiderio di porre fine al dolore e alla sofferenza, perfino in un uomo ineccepibile sorge uno spettro di follia, un momento di cieco ottenebramento e fragilità, che, se non arginato, conduce alla perdita di se stessi.

Con le spalle al muro, atterrito e senza altra scelta, Frodo vede nel suo fardello l'unica via di scampo dall'insana bramosia di Boromir: preso l'Anello, lo infila al dito e scompare

---

[15] *'Well, Frodo,' said Aragorn at last. 'I fear that the burden is laid upon you. You are the Bearer appointed by the Council. Your own way you alone can choose. In this matter I cannot advise you. I am not Gandalf, and though I have tried to bear his part, I do not know what design or hope he had for this hour, if indeed he had any. Most likely it seems that if he were here now the choice would still wait on you. Such is your fate.'* (*TFotR*, p. 387)

[16] Frodo incarna a figura dell' "eroe moderno", che è un "eroe suo malgrado" (p. 153): non nasce tale, ma lo diventa. Egli è segnato dalla sofferenza, da una responsabilità eccessiva e da poteri più grandi delle sue normali capacità, tuttavia alla fine porterà a termine il suo compito senza conflittualità, distinguendosi perciò dall'anti-eroe e delineando una parabola di successo dei piccoli all'interno di un poema di eroi e signori di Uomini (cfr. PASSARO E., *La figura dell'eroe in Tolkien*, in Aa. Vv., *"Albero" di Tolkien. Come Il Signore degli Anelli ha segnato la cultura del nostro tempo*, *op. cit.*, p. 153).

[17] *'I know that haste is needed, yet I cannot choose. The burden is heavy. Give me an hour longer, and I will speak. Let me be alone!'* (*TFotR*, p. 387)

[18] *'For I know what I should do, but I am afraid of doing it, Boromir: afraid.'* (*TFotR*, p. 388)

alla vista. Lo strumento che mai nessuno avrebbe dovuto utilizzare, Frodo lo sfrutta per salvare se stesso e il nemico al quale sfugge.

Lo Hobbit si avvolge nell'invisibilità e proprio allora dirada la nebbia sugli occhi di Boromir.

> Inciampò in un sasso, e cadde bocconi disteso per terra. Per qualche tempo rimase immobile, come fulminato dalla propria maledizione; poi scoppiò improvvisamente in lacrime.[19] (*LCdA*, p. 494)

Non appena Frodo sparisce, l'uomo di Gondor rimane da solo con la sua pazzia e torna finalmente a vedere. Ancora una volta l'Anello toglie e concede la vista. Le lacrime di Boromir solcano il suo viso e la vergogna lo imporpora. Ormai ha capito, ma è troppo tardi: la svolta è data, il sentiero è imboccato, e la compagnia si scioglierà.

Gli eventi conducono Frodo ad una scelta solitaria e non condivisa dalla compagnia. Con la fuga dello Hobbit insieme al fidato Sam, e in seguito al rapimento di Merry e Pipino per opera degli Uruk-hai, Aragorn deve radunare nelle sue mani coraggio e decisione e scegliere quale via imboccare: verso il Portatore cui ha giurato fedeltà o in aiuto dei Mezzuomini prigionieri. Ma grandi dubbi rendono incerti gli ultimi tre compagni dell'Anello: che razza di orchetti ha catturato Meriadoc e Peregrino, e per quali scopi? Verso dove essi sono condotti? A Isengard, o peggio ancora, a Mordor? Sulle spalle del Ramingo cala tutto il fardello del suo ruolo e del suo titolo, troppo a lungo celato.

> «Comunque sia, non abbiamo tempo per risolvere enigmi», interloquì Gimli. «Portiamo via Boromir!».
> «Ma, dopo, gli enigmi dovremo risolverli se vogliamo scegliere la via giusta», ribatté Aragorn. (*LdT*, p. 511)[20]

Districare i nodi degli "indovinelli" (cfr. *riddle*, *TTT*, p. 406), Aragorn lo sa bene, significa principalmente sciogliere dubbi e incertezze, chiarire le verità e i segreti, rendere piana la via e agile la scelta.[21] Disvelare il mascheramento del dubbio serve per prendere con chiarezza e lucidità una giusta decisione, scevra di errore o colpa. Ma l'animo diffidente e amaro del Nano, greve di dolore e sfiducia, teme e vacilla:

> «Forse non vi è scelta giusta», disse Gimli.
> (*LdT*, p. 511)[22]

Samvise soltanto non permette al suo padrone di lasciarlo indietro, e riesce a raggiungerlo per accompagnarlo fedelmente fino alla terra del Nemico.

Sulle pendici dell'Emyl Muil i due Hobbit, affamati e provati dal cammino, percepiscono tutta la pesantezza della loro sorte, in special modo Frodo, cupo di stanchezza e disperazione per gli errori che gravano sulla sua coscienza:

---

[19] *Then, catching his foot on a stone, he fell sprawling and lay upon his face. For a while he was as still as if his own curse had struck him down; then suddenly he wept.* (*TFotR*, p. 390)

[20] *'Well, we have no time to ponder riddles,' said Gimli. 'Let us bear Boromir away!'*
'But after that we must guess the riddles, if we are to choose our course rightly,' answer Aragorn. (*TTT*, p. 406)

[21] L'arbitrio della scelta e il tema prolifico del destino si completano nella figura del re, il quale non è libero di scegliere una via personale e individuale, ma è gravato dalla responsabilità di aderire o meno al disegno del fato, nel tentativo di congiungere volontà e sorte predestinata: "Literature based on a belief in predestined fate provides a sense of inevitability and of man's subordination to force beyond his control. Both myth and Tolkien's works are based on this concept of destiny. However, free will plays some part in Tolkien's works, and circumstances arise when fate is dependent upon choice." (NOEL R. S., *op. cit.*, p. 17)

[22] '*Maybe there is not right choice,' said Gimli.* (*TTT*, p. 406)

> «È il mio destino, credo, recarmi sino all'Ombra lontana; è inevitabile che trovi una via. Ma chi me la mostrerà, il bene o il male? La nostra speranza era la rapidità. Il ritardo fa il gioco del Nemico…ed eccomi qui, costretto a ritardare. È dunque la volontà della Torre Oscura che ci conduce? Tutte le mie scelte si sono dimostrate errate. […] Sono stanco, Sam. Non so che fare».[23] (*LdT*, p. 732)

Penetrare nell'Ombra di Mordor sembra essere il vero destino del Portatore dell'Anello, ma anche se Frodo confida nella possibilità di raggiungere il Monte Fato, è preoccupato dalla via che si troverà ad imboccare.

L'oscurità nella quale lo Hobbit si immerge ogni qual volta indossi l'Anello al dito, lo attende adesso fiera e impassibile, al di là delle montagne. Essa brama l'Anello e non si oppone al suo arrivo, sicché Frodo teme che il suo percorso alla volta della Torre oscura sia facilitato dall'Occhio stesso e che quest'ultimo diriga i suoi passi tramando orrendi inganni.

L'errore, inoltre, incombe con il suo pericolo sul Mezzuomo, pronto ad approfittare di un vacillamento e condurre ad ali spiegate il gingillo di Sauron nelle mani del suo legittimo signore.

> Frodo sembrava sfinito, sfinito sino all'esaurimento. Non diceva nulla, non parlava quasi mai e non si lamentava, ma camminava come chi porta un fardello il cui peso va sempre crescendo; e trascinava ogni passo con maggior lentezza, tanto che Sam doveva spesso pregare Gollum di attendere, perché il padrone non rimanesse indietro.
> Infatti, ad ogni passo che lo avvicinava ai cancelli di Mordor, Frodo sentiva l'Anello appeso alla catenella intorno al collo farsi più gravoso. Ora aveva persino la sensazione che fosse un vero peso che lo trascinava verso terra. ma ciò che più l'inquietava era l'Occhio. Così chiamava infatti quella forza, più insopportabile del peso dell'Anello, che lo sfiniva e lo accasciava durante la marcia. L'Occhio: la crescente orribile sensazione di una volontà ostile che si sforzava con tutta la sua potenza di penetrare ogni minima ombra di nube, di terra, di carne, per vederlo: per immobilizzarlo sotto il suo sguardo micidiale, nudo, inamovibile.[24] (*LdT*, p. 763)

Frodo si trova a sostenere una prova assai ardua. Il suo viaggio lo conduce sempre più vicino alle soglie della Terra Nera dove è chiamato ad andare per liberare la Terra di Mezzo e se stesso dal pericolo che l'Anello comporta. Esso, tuttavia, cresce di importanza nel suo cuore e di peso al suo collo, stremando il Portatore. L'Occhio di Sauron, dal canto suo, penetra ogni elemento nella ricerca del suo Tesoro e logora e sfinisce anche colui che lo porta al fine di distruggerlo. Lo sguardo del Nemico piega il vigore dello Hobbit che si fa sempre più chino sotto il peso dell'Unico e più lento nel cammino verso il Monte Fato.

Si potrebbe astrarre, dalla rappresentazione di un potere greve e opprimente, una gamma illimitata di simbolismi e analogie che tuttavia sono estranei all'intenzione immediata del racconto. In altre parole, benché questo romanzo, come la maggioranza delle opere letterarie, sia suscettibile di essere letto su una molteplicità di livelli semantici, allegorici o

---

[23] *'I wonder,' said Frodo. 'It's my doom, I think, to go to that Shadow yonder, so that a way will be found. But will good or evil show it to me? What hope we had was in speed. Delay plays into the Enemy's hands – and here I am: delayed. Is it the will of the Dark Tower that steers us? All my choices have proved ill.* […] *I am tired, Sam. I don't know what is to be done.'* (*TTT*, p. 590)

[24] *Frodo seemed to be weary, weary to the point of exhaustion. He said nothing, indeed he hardly spoke at all; and he did not complain, but he walked like one who carries a load, the weight of which is ever increasing; and he dragged along, slower and slower, so that Sam had often to beg Gollum to wait and not to leave their master behind.*
In fact with every step towards the gates of Mordor Frodo felt the Ring on its chain about his neck grow more burdensome. He was now beginning to fell it as an actual weight dragging him earthwards. But far more he was troubled by the Eye: so he called it to himself. It was that more than the drag of the Ring that made him cower and stoop as he walked. The Eye: that horrible growing sense of a hostile will that strove with great power to pierce all shadows of cloud, and earth, and flesh, and to see you: to pin you under its deadly gaze, naked, immovable. (*TTT*, p. 616)

meno, la composizione cui Tolkien dà vita in questo capitolo non è volontariamente finalizzata a descrivere attraverso percorsi simbolici aspetti reali del potere riconfezionati secondo un gioco retorico di allegorie, ma si prefigge di esprimere in modo concreto e assoluto (cioè sciolto da vincoli metaforici) un peso reale e fisico che Frodo sperimenta, e che si concentra su un oggetto materiale, malgrado pregno di forza spirituale e malsana. Ciò significa che lo Hobbit non si curva semplicemente sotto il peso della responsabilità della sua missione, ma è spossato e provato a causa di un fardello concreto che l'Anello costituisce. Esso diventa sempre più pesante e faticoso da portare nella misura in cui Frodo si avvicina alla dimora del suo Signore.

Nel brano riportato, dunque, Frodo avverte la potenza infetta e soffocante del suo antagonista principale, mentre il legame personale con l'Anello del Potere si rafforza, allentando la sua volontà di distruggerlo. Ciò può voler significare che chi abbraccia il Potere ne viene lentamente soggiogato al punto da svilire la propria volontà per seguire solo le vie che gli permettono di mantenere quello stesso potere. Nessuno vieta di leggere con questa sfaccettatura il passo, ma non è Tolkien a dirlo palesemente, quanto il lettore a essere libero di dedurlo.

Vicino a Minas Morgul Frodo sente appesantirsi l'Anello del Potere. Il suo viaggio lo ha condotto fino alla città fantasma degli Spettri dell'Anello, mentre una forza invisibile lo chiama e lo attanaglia, attirandolo verso le torri dei nemici, ormai pronti alla guerra.

> E nell'attesa sentì, più impellente che mai, l'ordine di infilarsi al dito l'Anello. [...] Non vi era in lui alcuna risposta a quell'ordine impellente, nonostante fosse sconvolto dal terrore, e sentiva solo il peso di un grande potere esterno che si impadroniva della sua mano, spostandola di centimetro in centimetro verso la catena che portava al collo.[25] (*LdT*, p. 853)

La presenza del Capo degli Stregoni di Angmar fa sentire il suo contagioso influsso su Frodo, già stremato per il peso dell'Unico. L'Anello agisce su di lui forte della presenza esiziale dei Nazgûl, come una forza coercitiva che si sovrappone alla volontà di colui che lo porta. Ma Frodo, non ancora perduto e consapevole dell'importanza della sua missione, resiste, benché a fatica, alle seduzioni dell'Anello. Tuttavia, la volontà di un Hobbit è ben poca cosa contro la forza malefica del talismano di Sauron, e Frodo sa bene di essere già fiaccato da quel peso insopportabile.

Il peso del compito affidatogli inizia a gravare anche su Sam, che conduce il suo padrone con fedeltà, inquieto per quella lotta crudele che si svolge nella mente di Frodo fra questi e l'Oscuro Nemico, nella cui Terra il potere cresce in modo soffocante. Rumori, calpestii di zoccoli feroci, ombre e tenebre minacciano i due piccoli Mezzuomini, ma non sono questi assalti a incrinare la loro saldezza, bensì la costante presenza del Potere che senza mai requie e con furiosa malvagità si nasconde, come dietro ad un velo, sul Trono di Mordor, oscuro e bieco.

> Durante tutto il giorno Frodo non aveva parlato, avanzando curvo, inciampando spesso, come se i suoi occhi non vedessero più la strada. Sam comprese che fra tutte le loro pene,

---

[25] *And as he waited, he felt, more urgent than ever before, the command that he should put on the Ring.* [...] *There was no longer any answer to that command in his own will, dismayed by terror though it was, and he felt only the beating upon him of a great power from outside. It took his hand,* [...] *it moved the hand inch by inch towards the chain upon his neck.* (*TTT*, p. 691)

> il suo padrone doveva sopportare la peggiore, il peso crescente dell'Anello, un carico per il suo corpo e un tormento per la sua mente.[26] (*IRdR*, p. 1117)

Quanto più l'Unico si avvicina al cuore della Terra Nera, tanto più si gonfia e appesantisce il suo fardello, che piega l'esile Frodo, travagliato dal tormento che la contaminazione dell'Anello del Potere infonde in lui. E intanto, benché ancora inconsapevole del pericolo che i due Hobbit costituiscono per lui, Sauron tesse la sua rete di oscurità intorno al Monte Fato, ostacolando i suoi nemici con un'asfissiante tenebra.

Più del suo fido compagno, è il Portatore a soffrire le angustie di Mordor, spossato oltretutto dal peso dell'Anello ingannatore. Mosso a pietà per il suo padrone, Sam propone di portare lui l'Anello per alleviare il suo dolore, ma quell'offerta sincera accende una scintilla di collera in Frodo e getta un'ombra sul suo viso, deturpandolo.

> «No, no, Sam», disse tristemente. «Ma devi comprendere. È il mio fardello, e nessun altro può portarlo. È troppo tardi ormai, Sam caro. Non puoi aiutarmi più da quel punto di vista. Sono quasi in suo potere, ormai. Non riuscirei ad affidartelo, e se tu cercassi di prenderlo impazzirei».[27] (*IRdR*, p. 1119)

La figura di Sam, all'interno di un romanzo epico di grandi eroi e signori di Uomini, risalta con un'insolita ma non minore grandezza per via del particolare ruolo che il più timido degli Hobbit riveste, riluttante all'avventura e al pericolo, nel momento in cui si trova, suo malgrado, da solo davanti ad una responsabilità che crede di aver ereditato dal suo padrone.

Sgomento e incredulità vengono dipinte sul volto di Sam, in un monologo interiore di grande semplicità stilistica, ma di altrettanta limpidezza. Sam ha perso tutto ciò per cui aveva lottato fino a quel momento, la guida e la motivazione del suo viaggio. Eppure, anche davanti a quello che egli crede essere il cadavere di Frodo, non dimentica la fedeltà nei confronti del suo padrone esanime. Pur spaventato dalla solitudine nella quale si accinge a intraprende l'ultimo viaggio verso la Voragine del Fato, il giardiniere non esita né ripiega. Va avanti, come i protagonisti delle gradi storie nelle quali vagheggiava di essere descritto come fido compagno. Ma il dubbio e il timore non lo affrancano dalla loro morsa. Colui che viene investito di oneri e comando raramente si trova nella condizioni di poter decidere. Una forza superiore e sovrumana lo spinge e lo mette alla prova. Ma Sam sa parlare con limpida chiarezza al proprio cuore:

> «Ma non ti stai facendo avanti; se stato spinto in avanti. In quanto a non essere la persona adatta, nemmeno il signor Frodo era proprio quel che si potrebbe definire la persona più indicata, e nemmeno il signor Bilbo. Non furono loro a decidere».[28] (*LdT*, p. 882)

E così, pur nella convinzione della sua inadeguatezza, e nel vivido timore di commettere un errore difficile da riparare, Sam prende l'Anello e si carica del suo peso innaturale.

---

[26] *All this last day Frodo had not spoken, but had walked half-bowed, often stumbling, as if his eyes no longer saw the way before his feet. Sam guessed that among all their pains he bore the worst, the growing weight of the Ring, a burden on the body and a torment to his mind.* (*TRotK*, p. 914)

[27] *'No, no, Sam', he said sadly. 'But you must understand. It is my burden, and no one else can bear it. It is too late now, Sam dear. You can't help me in that way again. I am almost in its power now. I could not give it up, and if you tried to take it I should go mad.'* (*TRotK*, p. 916)

[28] *'But you haven't put yourself forward; you've been put forward. And as for not being the right and proper person, why, Mr. Frodo wasn't, as you might say, nor Mr. Bilbo. They didn't choose themselves.'* (*TTT*, p. 715)

> Poi, chinando il capo, si passò la catena intorno al collo, e il peso dell'Anello lo curvò quasi sino a terra, come se gli avessero appeso un pesante macigno.[29] (*LdT*, p. 883)

La gravezza del gingillo di Sauron è confermata dalla descrizione dell'assunzione di quel peso da parte di Sam, che si flette facendosi carico della missione del suo padrone e dell'aura contaminatrice dell'Anello di Dominio.

Ma i suoi effetti più devastanti si scorgono nella creatura che Gollum è diventato. Il "Tesoro" è l'unica cosa che conti nell'universo malsano ed alterato di questo personaggio. Frodo sa quale irresistibile forza calamitante l'Anello possieda e così comprende anche qual è l'oggetto su cui far leva per legare a sé Gollum con un giuramento che lo vincoli senza vie d'uscita.

Il Portatore riconosce il peso dell'Anello e il suo influsso su Gollum; negli occhi di quest'ultimo rivede le sue debolezze e teme di diventare l'orribile doppio di quella raccapricciante visione. Dopo un attimo di irritata esitazione nei confronti di quell'essere che si contorce biascicando fra versi e sibili, Frodo accetta il suo aiuto di guida e si prepara a ricevere il giuramento di Gollum. Sam diventa involontario spettatore dell'inizio di un legame indissolubile, quello tra uno schiavo dell'Anello ormai contaminato, e il nuovo Portatore invischiato nelle sue spire contagiose.

> Eppure i due esseri non erano del tutto dissimili, ma avevano qualche affinità: indovinavano i reciproci pensieri.[30] (*LdT*, p. 749)

Gollum promette sul Tesoro e Frodo gli accorda fiducia, sperando nel suo cuore che anche quello, sebbene consunto in modo orrendo dal malefico talismano di Sauron, possa riscattarsi. Con una simile speranza l'Hobbit si conforta e concede anche a se stesso una disperata possibilità di salvezza dal fascino inquinante dell'Anello.

In Gollum il talismano del potere agisce poiché trova un saldo appiglio nella sua cupidigia. Perché l'Anello affascini e seduca, in chi lo porta deve maturare un anelito di potere e dominio, quello stesso anelito per mezzo del quale il gingillo di Sauron venne plasmato. Questa è la modalità di azione dello strumento di dominio che l'Anello costituisce, come dimostra l'episodio di cui è protagonista Dama Galadriel.

La signora dei Galadhrim, attraverso il linguaggio iconico dello Specchio, saggia il temperamento del Portatore, ma anche la profondità della visione che l'Anello gli procura. Frodo, ribaltando i ruoli, offre a Galadriel il suo greve fardello e la signora di Lothlórien, per un momento, cede ad un futuro possibile che le si mostra davanti agli occhi come nel suo Specchio.

Che cosa significherebbe accettare l'offerta di Frodo e tenere l'Anello del Potere finalmente nelle proprie mani, lontano dal Signore della Terra Nera che siede sul trono di Mordor?

Forse anche Frodo, abituato a custodire l'oggetto del desiderio di molti, inizia ad acuminare lo sguardo e a comprendere bramosie e debolezze.

> «Incominci a vedere con occhio penetrante. Non nego che il mio cuore ha a lungo desiderato chiederti quel che ora mi offri. […]»
> «Ed ora infine giunge a me. Tu mi daresti l'Anello, di tua iniziativa! Al posto dell'Oscuro Signore vuoi mettere una Regina. Ed io non sarò oscura, ma bella e terribile come la Mattina e la Notte! Splendida come il Mare ed il Sole e la Neve sulla Montagna! Temuta

---

[29] *And then he bent his own neck and put the chain upon it, and at once his head was bowed to the ground with the weight of the Ring, as if a great stone had been strung on him.* (*TTT*, p. 716)

[30] *Yet the two were in some way akin and not alien: they could reach one another's mind.* (*TTT*, p. 604)

> come i Fulmini e la Tempesta! Più forte delle fondamenta della terra. Tutti mi ameranno, disperandosi!»[31] (*LCdA*, p. 453)

Ecco che cosa foggia l'Anello con la sua contaminazione: l'oscuro Potere del nemico non verrebbe calpestato e annullato, ma solo sostituito con un nuovo potere, terribile come il primo. Una regina si ergerebbe forse sulle Terre abitate, non tetra e infuocata, ma bella e austera, nondimeno inesorabile. Non c'è nessuno che possa liberarsi dalla salda presa dell'Unico, nessuno che possa portarlo e mantenersi lontano dal suo velenoso afflato, rimanere incontaminato ed esserne il padrone. Ma Galadriel, il cui cuore è sgombro da vili bramosie, supera la prova e rinuncia a qualsiasi potere, rinvenendone il peso e l'inganno.

VI.2.2 *Il fardello del re ramingo*

Se l'algida Dama di Lothlórien tentenna dinanzi alla potenza secreta dall'Anello, Aragorn non esita. L'esilio e la lontananza dal potere lo hanno come reso immune dai suoi raggiri: solo colui che è capace di ricusare il regno sarà anche il legittimo re in grado di sollevarsi contro l'Oscuro Signore senza esserne plagiato.

Pertanto, consapevole del suo compito e del titolo di cui è erede, Aragorn decide di palesarsi all'Occhio di Barad-dûr usando la Pietra Veggente dei Re.

Nel momento in cui la verace essenza della pietra di Orthanc viene scoperta, i nodi si sciolgono e ogni aspetto del globo oscuro ritorna alla mente pregno di nuovo significato. Uno dei suoi principali caratteri, quello notato per primo anche da Peregrino, è la pesantezza. Il peso è un contrassegno privilegiato di tutti quegli oggetti inseriti nell'ambito di spettanza della contaminazione o che intrecciano un qualche rapporto con il potere, nelle sue variegate forme. Greve risulta essere qualsiasi strumento straordinario che implichi responsabilità ed eredità, o che metta a repentaglio per via di peculiarità duplici e ambigue.

> «Vuoi tu, Aragorn, prendere la pietra di Orthanc e custodirla? È un pericoloso fardello».
> «Davvero pericoloso, ma non per tutti», rispose Aragorn. «Vi è qualcuno che può rivendicarlo di diritto, poiché questo è senza dubbio il *palantír* di Orthanc che appartenne al tesoro d'Elendil, posto qui dai Re di Gondor. La mia ora sta per giungere. Lo custodirò io».[32] (*LdT*, pp. 720-721)

Non appena viene rivelata l'identità della sfera di Isengard, ecco che Gandalf non esita ad offrirla in custodia ad Aragorn, avvertendolo nondimeno del pesante fardello ch'essa rappresenta Ma per quale ragione un oggetto tanto pericoloso e infido viene teso all'eletto, sul cui ritorno la Terra di Mezzo costruirà il suo futuro? La risposta non tarda ad arrivare dalla bocca stessa di Aragorn, che è il primo a restituire alla pietra misteriosa il suo antico nome: *palantír*. Aragorn rivendica con quell'appellativo parte di un tesoro appartenuto ai grandi re del passato. Il Palantír appartenne ad Elendil, di cui il figlio di Arathorn è l'erede, ed è una delle Sette Pietre degli antichi sovrani. E Gandalf asseconda la natura e la predisposizione del magico oggetto rendendolo al suo legittimo proprietario.

---

[31] *'You begin to see with a keen eye. I do not deny that my heart has greatly desired to ask what you offer.* […]*'*
'And now at last it comes. You will give me the Ring freely! In place of the Dark Lord you will set up a Queen. And I shall not be dark, but beautiful and terrible as the Morning and the Night. Fair as the Sea and the Sun and the Snow upon the Mountain! Dreadful as the Storm and the Lightning! Stronger than the foundations of the earth. All shall love me and despair!' (*TFotR*, p. 356)

[32] *'Will you, Aragorn, take the Orthanc-stone and guard it? It is a dangerous charge.'*
'Dangerous indeed, but not to all,' said Aragorn. 'There is one who may claim it by right. For this assuredly is the palantír of Orthanc from the treasury of Elendil, set here by the Kings of Gondor. Now my hour draws near. I will take it.' (*TTT*, p. 580)

Il re, fra i cui compiti spicca quello di custodire, si presta a farsi guardiano della sfera veggente, potendo vantarsi di essere immune alla sua contaminazione, giacché, a differenza di Sauron, la pazienza lo domina,[33] ed essa consiglia in modo lodevole e allontana il pericolo.

> «Ricevila, Sire!», disse; «sarà un pegno per tutte le altre cose che ti verranno restituite. Ma se mi è permesso consigliarti nell'uso di ciò che ti appartiene, non l'adoperare…non ancora! Sii cauto!».
> «Mi sono forse mai mostrato frettoloso o incauto, io che ho atteso preparandomi per tanti lunghi anni?», disse Aragorn.[34] (*LdT*, p. 721)

La lunga attesa e la preparazione marcano il cammino dell'eroe eletto da quella stessa sorte che duramente lo mette alla prova prima di farlo giungere al giorno destinato in cui riceverà quello che gli spetta. Come pegno del trono e del regno che riacquisterà ritornando a Gondor, Aragorn riceve per primo il Palantír, segno di preparazione, difesa e lungimiranza, come il suo stesso nome elfico rammenta.

Ma la strada che attende il discendente di Isildur nel compimento del suo destino getta un velo di cupa preoccupazione sul suo volto, tirato dalla responsabilità e dalla consapevolezza di non potersi sottrarre al dovere che su lui ricade, anche se difficile da accettare e da condividere.[35]

> Ma Merry non aveva occhi che per Aragorn, stupefatto del mutamento che vedeva in lui, come se in una sola notte molti anni gli fossero improvvisamente calati addosso. Tetro era il suo volto, grigio e stanco.[36] (*IRdR*, p. 936)

Il dubbio scuote anche l'animo adamantino di Aragorn, che sente la solitudine di una decisione che forse non è neanche padrone di operare. La sua scelta è infatti stata compiuta quando si rivelò come figlio di Arathorn ed erede al trono di Gondor: ormai il suo destino è nelle mani del fato e al servizio della Terra di Mezzo e dei popoli che la abitano.

Ed ecco che il fato lo chiama, lo invita a percorrere la via più perniciosa: il sentiero custodito dai Morti. Se non si può parlare a tal proposito di vera catabasi, è tuttavia necessario sottolineare come il passaggio attraverso manifestazioni divergenti del mondo dell'ombra e della morte sia una tappa del cammino di molti eroi mitici, sia nel percorso di ritorno verso il proprio regno, che di fondazione di un nuovo potere.

Il Sentiero dei Morti trasuda terrore e oscurità, insieme ad una greve disperazione. Ma il momento è giunto, l'erede di colui che privò quei defunti della quiete maledicendo la loro codardia e la parola infranta si fa avanti fra le tenebre, spinto dalla necessità, e non da libero volere:

---

[33] «Ma lui era troppo impaziente, non si accontentava delle sole informazioni, voleva *te*, al più presto, onde poterti lentamente sondare nella Torre Oscura». (*LdT*, p. 720); (*'But he was too eager. He did not want information only: he wanted* you*, quickly, so that he could deal with you in the Dark Tower, slowly.', TTT,* pp. 579-580)

[34] *'Receive it, lord!' he said: 'in earnest of other things that shall be given back. But if I may counsel you in the use of your own, do not use it – yet! Be wary!'*
'When have I been hasty or unwary, who have waited and prepared for so many long years?' said Aragorn. (*TTT*, p. 580)

[35] Come osserva PASSARO E., *La figura dell'eroe in Tolkien*, in Aa. Vv., *"Albero" di Tolkien. Come Il Signore degli Anelli ha segnato la cultura del nostro tempo*, *op. cit*., p. 164, la regalità non è solo un "potere" ma una "responsabilità di cui è necessario dimostrarsi costantemente *degni*."

[36] *But merry had eyes only for Aragorn, so startling was the change that he saw in him, as if in one night many years had fallen on his head. Grim was his face, grey-hued and weary.* (*TRotK*, p. 761)

> «Quella infatti è la via che percorrerò adesso. Ma non la prendo volontariamente, bensì spinto dalla necessità. Se mi accompagnate, la vostra dev'essere una libera scelta, perché incontrerete travagli e grandi paure e forse anche peggio».[37] (*IRdR*, p. 940)

Anche nella possibilità di contare sull'appoggio dei suoi compagni, la solitudine del re emerge dalla sua condizione di sottomissione al proprio destino: mentre gli altri possono scegliere di seguire Aragorn anche verso luoghi infernali, questi non può scegliere né esitare. La necessità lo preme più forte della volontà personale, la quale si annulla dinanzi al peso del potere, che richiede sacrificio e abbandono. Anche ad Éowyn, che lo prega di restare per recarsi alla guerra e non incontro a morte certa e spaventosa, Aragorn replica:

> «Non è follia, signora», rispose Aragorn; «seguo il sentiero che mi è stato indicato. Coloro che mi accompagnano lo fanno tutti volontariamente, e se adesso preferiscono rimanere qui in attesa dei Rohirrim sono liberi di farlo. Ma io mi avvierò per i Sentieri dei Morti, solo, se necessario.»[...]
> «Aragorn», disse, «perché vuoi prendere quel sentiero micidiale?».
> «Perché devo», fu la risposta. «Solo così potrò eseguire il compito che mi è stato assegnato nella guerra contro Sauron. Non sono stato io a scegliere sentieri pericolosi, Éowyn. Se seguissi la voce del mio cuore, in questo momento starei passeggiando su nel lontano Nord nella bella valle di Gran Burrone».[38] (*IRdR*, pp. 942-943)

La responsabilità della regalità esclude spesso la libertà di scelta. Il governo degli eroi eletti non è un potere di sopraffazione e libidine, ma un servizio nel pieno sacrificio della propria individualità e dei desideri personali. Spesso il cuore degli eroi eletti si volge verso un passato di pace e perlustra con la mente le città distrutte o abbandonate della loro memoria, alle quali con gioia farebbero ritorno, stornando fatiche e dolori. Eppure la straordinarietà di un tale personaggio risiede nella sua sottomissione al volere del fato, spesso duro e solitario.

Aragorn si sdoppia tra decisione e rimpianto, e di lui emerge un uomo dall'interiorità combattuta, il cui cuore vaga verso le terre dell'amata, ma la cui destra si arma anche verso strade piene di pericolo e contaminazione. Perfino la solitudine rischia di essere una via del destino, anche se amara, che il re riconosce e accetta, pur di eseguire la funzione salvifica e risolutrice che gli è stata assegnata nella guerra contro l'Oscuro Signore. L'affidamento che Aragorn ripone nelle parole di Elrond e degli altri saggi che lo guidano si tradurrà nella salvezza dei popoli e anche nel coronamento della sua personale vicenda amorosa, rivelando un messaggio positivo di fiducia e speranza anche nel buio della rovina.[39]

---

[37] *'for that way I now shall take. But I do not go gladly; only need drives me. Therefore, only of your free will would I have you come, for you will find both toil and great fear, and maybe worse.'* (*TRotK*, p. 764)

[38] *'It is not madness, lady,' he answer; 'for I go on a path appointed. But those who follow me do so of their free will; and if they wish now to remain and ride with the Rohirrim, they may do so. But I shall take the Paths of the Dead, alone, if needs be.'* [...]
'Aragorn, ' she said, 'why will you go on this deadly road?'
'Because I must,' he said. 'Only so can I see any hope of doing my part in the war against Sauron. I do not choose paths of peril, Éowyn. Were I to go where my heart dwells, far in the North I would now be wandering in the fair valley of Rivendell.' (*TRotK*, p. 766)

[39] Questo effetto catartico del racconto, che giunge ad una disperazione fosca e sconcertante per poi risorgere, nella vittoria e nel risanamento, in un lieto fine insperato, è stata battezzato dal prof. Tolkien col nome di "eucatastrofe".
"*Eucatastrophe* is Tolkien's word for the anti-catastrophic "turn" (*strophe* in Greek) that characterizes fairy stories. This turning occurs when imminent evil is unexpectedly averted and great good succeeds. To Tolkien, tragedy was the purest form of drama, while eucatastrophe, the antithesis of tragedy, was the purest form of the fairy story." (NOEL R. S., *op. cit.*, p. 9)
Per Tolkien la più poetica forma di eucatastrofe, che sviluppò con i maggiori risultati nelle sue opere, era il rifiuto della morte, sia come diniego che come smentita della stessa, un tema caro alla Cristianità quanto alla mitologia pagana, da cui ampiamente attinse rielaborando e sviluppandone i motivi più fertili (cfr. *Ibidem*).

VI.3 *Conclusioni*

La dimensione del potere non è solo ambito circoscritto di contaminazione e morte, ma spesso diviene anche un peso che isola il reggente, lo fiacca o lo insidia con pericoli parimenti atti a contagiarne la natura, incrinandola sotto il fardello dell'eccesso, il quale si manifesta in modi differenti nei sembianti antitetici di tracotanza e di timore.

L'atteggiamento poetico e ideologico con cui gli autori affrontano il tema dell'onere del potere e i suoi corollari, in special modo in rapporto alle reazioni dei personaggi che ne sono immersi, assume varie sfaccettature, marcando due tragitti generali ai quali sono ascrivibili il modello virgiliano, che esemplifica il superamento del fardello e il successo sui *labores*, e quello senecano, che ne decreta l'irrimediabile fallimento.

Nelle tragedie di Seneca, il timore e il dubbio descrivono lo stato o la condizione esperita dal potente o da chi si immette entro i confini del *regnum* rivelandosi spie ideologiche della natura del potere medesimo. Si evincono così ulteriori tratti pertinenti del regno: l'apparenza fallace e insidiosa, l'instabilità, la precarietà e la solitudine. Quest'ultima è una costante della figura dell'eletto, il quale, sebbene benvoluto dagli dèi e dal fato e destinato al compimento di alte gesta, si ritrova dinanzi alla necessità del sacrificio e della rinuncia, come accade in contesti differenti ad Enea e ad Aragorn. Ma proprio nella capacità di svolgere il suo compito e di sottomettersi, pur nel dolore, al destino che lo sovrasta, l'eroe conferma la sua identità e la bontà del suo statuto.

Se in Tolkien Aragorn è una delle facce del fardello del potere, l'Anello, protagonista dell'opera maggiore, rappresenta l'altra. La gravezza dell'Unico non è metaforica e figurata, ma materiale e corporea. La grande prova mitopoietica moderna di Tolkien risiede proprio nella capacità di immergersi in un universo fantastico con un profondo sostrato di realismo narrativo che evita allegorie e figure per indagare, attraverso il racconto, passioni, paure e travagli nella loro caratterizzazione piena. Questo è il primo livello del romanzo. Le interpretazioni metaforiche o i simboli letterari, pur riscontrabili, fanno parte della sua letteratura secondaria e di riflesso, ma sono assai di rado intenzionalmente ed esplicitamente presenti nel racconto.

Cap. VII

La Contaminazione della Morte: dimensioni e creature infere

Nella raffigurazione letteraria del processo di contaminazione che ruota attorno al potere e alle sue rivendicazioni entrano in gioco una serie di luoghi e di attori del contagio esiziale, sovente rigurgitati da quegli Inferi nei quali albergano, che si fanno seminatori di *lues* e corruzione.

Agenti e cause delle diversi tipologie di contaminazione esaminate nel *corpus* studiato riguardano il rapporto fra il potere e le varie azioni o condotte scatenanti la colpa: l'uccisione di un consanguineo, l'incesto, il disprezzo degli dèi e in senso più ampio tutte le forme di *impietas*.

Questi comportamenti empi e caotici possono essere definiti come "fattori causali specifici" poiché rappresentano la causa specifica della contaminazione che ne scaturisce. Su un livello più alto della scala di valori, però, bisogna segnalare la presenza di "fattori causali generali" che riguardano l'impulso alla contaminazione dello *scelus* o del *nefas* conferito dal potere: infatti il processo contaminatore agisce per via dell'influenza della sfera del *regnum*, intesa sia come luogo culmine del contagio, sia come elemento che esercita la sua attrazione verso uno o più soggetti.

Il contagio mortifero, specie nelle rielaborazioni letterarie analizzate, riguarda per lo più una modalità di espressione della regalità divina o umana, e ne diviene strumento di contaminazione.

I casi oggetto di indagine possono essere ricondotti a due tipologie suscettibili di alterazioni più o meno marcate: 1) la contaminazione per il potere; 2) la contaminazione del potere.

Nel primo caso il fattore causale generale della *contaminatio* è la brama di dominio, che si traduce in azioni vendicative o scellerate; nel secondo è il potere stesso, nei cui confini contaminati e contaminanti i personaggi finiscono intrappolati al punto da assumerne la forza inquinante.

Pertanto emergono due diversi modelli di contaminazione: attoriale, esercitata dai personaggi del mito, che si macchiano di azioni nefande o spingono altri personaggi a imbrattarsene al fine di conquistare il potere; e locale (o spaziale), infusa dalla dimensione velenosa degli spazi mitici pertinenti al *regnum*. I due modelli non sono nettamente distinti, ma si intersecano con frequenza e secondo modalità differenti; essi permettono anche di esemplificare lo schema con cui la morte e le sue creature svolgono la loro funzione pestifera consequenziale a quella del regno.

Infatti, ai fattori causali citati e all'azione corruttrice del potere spesso segue il ruolo fattivo e strumentale di figure ctonie delegate ad infondere una forma di contaminazione la cui natura risulta essere profondamente connessa alla dimensione della morte. Non appena il potere agisce innescando il processo di corruzione in modo attoriale (contaminazione per il potere attivata da un personaggio che lo agogna) o locale (contaminazione del potere diffusa dal *regnum* come luogo insidioso e contaminante) i mezzi di diffusione di tale contagio vengono individuati, ancora una volta secondo modalità attoriale, nelle creature infere, quali le Furie, le *umbrae* e altri personaggi mostruosi forieri di *lues*, oppure, secondo modalità locale, nell'Ade da cui quelle provengono.

VII.1 *La contaminazione attoriale*

VII.1.1 *La contaminazione delle Furie nell'*Eneide

La prima modalità di contaminazione in esame, relativa all'ambito di spettanza della morte e dell'Ade, è quella già definita come "attoriale". Ad infondere peste e corruzione destinate ad un legame rovinoso con la morte e col regno di Dite sono le creature che a quella dimensione esiziale appartengono e che da essa vengono inviate sulla terra, generalmente poiché invocate dai personaggi stessi o da divinità offese, come l'esempio di Giunone attesta:

> *'quod si mea numina non sunt*
> *magna satis, dubitem haud equidem implorare quod usquam est:*
> *flectere si nequeo superos, Acheronta movebo.'*
>
> "Se il mio potere divino non è abbastanza grande, non esiterò ad implorare ciò che si trova in qualche altro luogo: se non posso piegare i superi, sommuoverò l'Acheronte."
>
> (*Ae.* VII, 310-312)

Alla fine di un ampio monologo, Giunone si accinge all'invocazione del mondo infero e delle sue creature. Poiché il mondo supero non è riuscito ad avere ragione di Enea, malgrado contro di lui si siano mossi il cielo, nella figura divina di *Iuno*, il mare con le sue insidiose tempeste, e prima ancora di questi la guerra, che ne provoca il doloroso esilio, la dea si decide a scatenare l'Acheronte, chiamando in aiuto le Furie con una sinistra maledizione, consapevole tuttavia dell'impossibilità di opporsi al volere del fato.

> *'hac gener atque socer coeant mercede suorum:*
> *sanguine Troiano et Rutulo dotabere, virgo,*
> *et Bellona manet te pronuba. nec face tantum*
> *Cisseis praegnas ignis enixa iugalis;*
> *quin idem Veneri partus suus et Paris alter,*
> *funestaeque iterum recidiva in Pergama taedae.'*
>
> "Genero e suocero si uniscano a prezzo dei loro: vergine, avrai in dote il sangue Troiano e Rutulo, e Bellona ti sarà pronuba. Non solo la Cisseide gravida di una face partorì dei fuochi nuziali, ma anche Venere abbia lo stesso parto, un secondo Paride, e di nuovo fiaccole funeste si volgano contro la rinascente Pergamo."
>
> (*Ae.* VII, 317-322)

La maledizione di Giunone è intessuta dei dettami del rovesciamento: l'unione è segnata dalla discordia, le nozze dalla morte e dal sangue, la rinascita di Troia dal peso ingombrante del suo rovinoso passato, sotto l'imperioso sguardo di Bellona. Enea stesso è un secondo Paride (*Paris alter*[1], *Ae*. VII 321): in questa analogia Giunone seguita ad operare sul versante del capovolgimento segnico, trasformando all'interno della sua maledizione l'unica speranza di Ilio nella causa della sua seconda distruzione. Pertanto l'anatema della dea si costituisce su due moduli strutturali: reiterazione dei temi mitici della stirpe (cfr. *iterum recidiva in Pergama*, *Ae*. VII 322) e rovesciamento dei simboli positivi che esso tiene in gioco: le nozze, la fondazione, la rinascita e l'unione parentale. Perché la maledizione si compia, però, *Iuno* non agisce in prima persona, ma chiede l'aiuto dell'Ade evocando l'azione funesta delle sue infere creature.

Infatti, gli attori per antonomasia della *contaminatio* infera rappresentata nell'*Enedie* e nelle tragedie di Seneca sono le Furie, che svolgono un ruolo mitico essenziale soprattutto in rapporto ad uno dei moduli compositivi di più alta pregnanza drammaturgica nell'opera senecana, quello della *ultio*. La peculiare tipologia di contagio che le Furie arrecano in

[1] La regina Amata in persona insisterà sul parallelismo tra Enea e Paride per dissuadere lo sposo dall'accordare al Troiano la mano di Lavinia (cfr. *Ae*. VII 363-364).

Seneca, presente già in Virgilio, benché secondo stilemi formali e narrativi propri, è rivolta ad attizzare l'ira dei personaggi tragici verso un *furor* delittuoso che si propone come fondamento stesso dello *scelus* di vendetta e del *nefas* che ne deriva.

In questo contesto ci si prefigge di focalizzare l'attenzione non tanto sull'asse strutturale della vendetta, cui le Erinni sono la personificazione mitica in qualità di divinità infere atte a punire i delitti contro i consanguinei, bensì in relazione alla loro funzione di untrici di *furor* e *lues* esiziale, che le configura come agenti principali della contaminazione virgiliana e del rovesciamento dell'Ade sulla terra, tanto caro all'immaginario senecano.

Nell'*Eneide* le *Dirae* vengono inserite durante la narrazione della guerra come se venissero presentate per la prima volta, nonostante compaiano precedentemente in più luoghi all'interno del poema. Virgilio attesta in modo uniforme la loro discendenza dalla Notte, benché le sedi che le ospitano non siano sempre coerenti nel corso dell'opera.

> *dicuntur geminae pestes cognomine Dirae,*
> *quas et Tartaream Nox intempesta Megaeram*
> *uno eodemque tulit partu, paribusque revinxit*
> *serpentum spiris ventosasque addidit alas.*
> *hae Iovis ad solium saevique in limine regis*
> *apparent acuuntque metum mortalibus aegris,*
> *si quando letum horrificum morbosque deum rex*
> *molitur, meritas aut bello territat urbes.*
>
> Si narra vi siano due pesti gemelle di nome Dire che, insieme alla Tartarea Megera, la fosca Notte generò con lo stesso unico parto, le avvinse di uguali spire di serpenti e aggiunse loro ali che fendono l'aria come vento. Esse compaiono presso il trono di Giove e sulla soglia del terribile re, e inaspriscono il timore agli afflitti mortali, se talora il re degli dèi ordisce terrificante morte e morbi, o atterrisce con la guerra le città che la meritano.
>
> (*Ae.* XII, 845-852)

Le Furie sono dei flagelli (*geminae pestes*, *Ae*. XII 855) partoriti dall'oscurità della *Nox intempesta* (cfr. *Ae*. XII 846), definita così come periodo di tempo inopportuno e sfavorevole per qualsiasi azione o disegno. Questo attributo segnala in modo conciso come la sfera notturna sia un "luogo temporale" funesto e pernicioso per l'uomo che vi si avventura. Infatti la *nox* è lo sfondo prediletto della contaminazione, dell'occultamento a fini esiziali, dell'orrore e della morte, giacché essa diffonde l'oscurità e offusca ogni luce, impedendo all'occhio di vedere i contorni e gli oggetti. Se una delle funzioni precipue che distingue il vivente dal defunto è la possibilità di vedere ed essere visto, venuta meno la capacità di scorgere le cose visibili a causa delle tenebre, il vivente si trova in una condizione di bilico che spalanca la via alla morte. Non vedere significa anche non conoscere, non distinguere gli opposti, rischiare di cadere in errore e di non accorgersi del pericolo imminente in ragione della difficoltà di esercitare il proprio controllo sul mondo attraverso l'occhio, che osserva, riconosce e discerne.

La Notte sfavorevole genera le *Dirae*, il cui compito è quello di suscitare e stimolare il *metus* (cfr. *Ae*. XII 850) che alla dimensione fosca della loro madre divina è spesso ricondotto.

In questa sezione il poeta si sofferma su due delle Furie, Aletto e Tisifone, isolando nella sua terribile spietatezza Megera, collocata nell'infimo Tartaro come istigatrice dei supplizi più crudeli. Tuttavia le tre sorelle, nate da un medesimo parto, vengono descritte con le stesse caratteristiche topiche che le individuano quali creature del molteplice e dell'ibrido.

L'aspetto delle Furie è multiforme, come i serpi avvinghiati loro e le rapide ali comprovano (cfr. *Ae*. XII 847-848). Non manca la menzione dell'attributo ctonio e macabro del serpente, sul cui ruolo variegato ci si soffermerà più avanti, assieme ad un'attenzione per

quelle ali capaci di suscitare impetuoso vento e di scagliare con esso suoni luttuosi e spaventoso torpore.

Le due gemelle su cui Virgilio insiste vengono poste al cospetto di Giove, accanto al suo alto seggio, simbolo della regalità confermata dal titolo di *saevus rex* (*Ae*. XII 849). Le Dire sono introdotte come subalterne di un potere olimpico e monarchico, vicine ad esso come veicolo della contaminazione e dei castighi che con equità e giustizia Giove assegna ai mortali. Il loro ruolo è quello di *acuere metum* (cfr. *Ae*. XII 850), dunque coincide con la funzione di stimolo e accrescimento della paura legata al *letum horrificum* o ai *morbi* che *Iuppiter* prepara per gli uomini destinati a soffrire (cfr. *Ae*. XII 850-851).

La morte apportatrice di orrore segue quel *metus* che si dimostra sentimento paralizzante infuso dalle Furie per ordine divino. Il Cronide si serve delle figlie della Notte come emissarie di morte, paura e contaminazione, poiché di questo sono profondamente intrise. Pur all'interno di azioni volte al contagio mortifero, Giove mantiene la sua giustizia: le città ch'egli sgomenta (cfr. *territare*, *Ae*. XII 852, che conferma una certa insistenza sul lessico della paura) sono meritevoli della guerra che il dio decide per loro (cfr. *meritae urbes*, dal marcato iperbato, *Ae*. XII 852). La punizione divina, benché implacabile come il *deum rex* che la stabilisce, è sempre segnata dall'esigenza di ripristinare un equilibrio per mezzo di un procedimento di compensazione.

Giove, dunque, chiama una delle Dire e le intima di apparire a Giuturna sotto forma di *omen* funesto (cfr. *Ae*. XII 854), perché la sola presenza della Furia si manifesti in maniera eloquente comunicando tutta la rovinosa essenza infera che quella possiede.

> *non secus ac nervo per nubem impulsa sagitta,*
> *armatam saevi Parthus quam felle veneni,*
> *Parthus sive Cydon, telum immedicabile, torsit,*
> *stridens et celeris incognita transilit umbras:*
> *talis se sata Nocte tulit terrasque petivit.*
>
> Non diversamente viene scoccata dall'arco attraverso una nube la freccia, armata di fiele velenoso, che scaglia il Parto feroce, il Parto o il Cidone, dardo mortale, e fischiando attraversa ignorata le celeri ombre: tale la figlia della Notte si lanciò e raggiunse la terra.
>
> (*Ae.* XII, 856-860)

La similitudine tra la Furia e la freccia scagliata dal Parto[2] non si propone di accentuare soltanto la rapidità del mostro, ma delinea anche alcuni suoi tratti già noti sui quali il poeta ritorna, come la velenosità (cfr. *fel veneni*, *Ae*. XII 857). Il *telum* al quale la *Dira* è paragonata è *immedicabile* (cfr. *Ae*. XII 858): la ferita che esso infligge non può essere né risanata né medicata, giacché la sua forza contaminatrice è ineluttabile; ad essa non vi è rimedio alcuno, né esiste guarigione o purificazione. L'efficacia dell'arma dipende anche dalla sua "invisibilità": la freccia corre talmente rapida da essere ignorata (*incognita*, *Ae*. XII 859); sfugge allo sguardo, non viene riconosciuta e dunque va a segno. Non è un caso che la *Dira*, ricondotta all'esempio della *sagitta*, venga nominata come figlia della Notte nel momento dell'esplicazione della similitudine, poiché è proprio nella dimensione notturna che si perde la visibilità e la conseguente facoltà distintiva, condizione di assenza che rende la freccia e la Furia ugualmente temibili.

L'azione della Furia si dirige contro Turno: essa, sbattendo le ali contro il suo clipeo nelle sembianze di civetta, contagia il giovane di un torpore innaturale che suscita *formido*, la paura che fa tremare, e *horror*, l'orrore che fa rabbrividire (cfr. *Ae*. XII 867-868), a causa dei quali i capelli si drizzano e la voce si spezza in gola. La raffigurazione dell'orrore paralizzante

---

[2] Il riferimento ai due guerrieri di stirpe barbara, Parto o Cidone, accentua la natura selvaggia e sfrenata della Furia, della quale il paragone tratteggia un modello analogico.

che la Dira infonde in Turno obbedisce allo schema della topica descrizione della paura dinanzi a fenomeni sovrannaturali, quali le apparizione di ombre di defunti o di divinità ctonie e supere.[3]

> *ac velut in somnis oculos ubi languida pressit*
> *nocte quies, nequiquam avidos extendere curcus*
> *velle videmur et in mediis conatibus aegri*
> *succidimus; non lingua valet, non corpore notae*
> *sufficiunt vires nec vox aut verba sequuntur:*
> *sic Turno, quacumque viam virtute petivit,*
> *successum dea dire negat.*
>
> E come in sogno, quando di notte un languido sopore appesantisce gli occhi, sembriamo voler vanamente allungarci in avide corse, e spossati in mezzo agli sforzi veniamo meno; la lingua non risponde, non sono sufficienti nel corpo le note forze, né seguono la voce o le parole: così, con qualunque dote cercasse la via, a Turno la funesta dea nega il successo.
>
> (*Ae.* XII, 908-914)

L'azione nefasta della Furia non si svolge sul versante dell'eccesso e della sfrenatezza, viceversa ostruisce la via del successo per Turno, ponendo un ostacolo e frenandone l'impeto. L'Erinni è qui chiamata a infondere nell'eroe una *formido* che lo immobilizzi, svuotandolo delle forze fisiche e delle qualità in lui presenti: in primo luogo si illanguidiscono le *vires* del corpo, cui seguono *vox* e *verba*, la capacità di articolare suoni per formare parole e discorsi. La Furia, con questo espediente, indebolisce il signore dei Rutuli e lo isola nel silenzio e nell'incapacità, come se impenetrabili pareti oniriche si chiudessero intorno a lui. Il sogno, pertanto, non si configura solo come canale comunicativo tra divinità, ombre e mortali, ma qui diventa strumento di annullamento delle facoltà relazionali in grado di annichilire e isolare colui che in esso viene intrappolato, per quanto Turno non sia realmente dentro un sogno, bensì in una condizione anomala per esplicare la quale il poeta si serve del modello onirico.

Il ruolo della Furia, pertanto, così come Virgilio lo rappresenta e rielabora nel suo poema, attribuisce alla creatura istigatrice della vendetta e del suo veleno un potere di tipo proibitivo.

Nel libro VI, all'introduzione descrittiva dell'Ade e della sua topica rappresentazione, riletta alla luce di occultamento, ombra e vacuità, segue un vero e proprio catalogo delle creature infere che sostano sulle soglie di Dite e che, con i loro tratti specifici, contribuiscono ad una raffigurazione più netta del mondo sotterraneo.

> *vestibulum ante ipsum primisque in faucibus Orci*
> *Luctus et ultrices posuere cubilia Curae,*
> *pallentesque habitant Morbi tristisque Senectus,*
> *et Metus et malesuada Fames ac turpis Egestas,*
> *terribiles visu formae, Letumque Labosque;*
> *tum consanguineus Leti Sopor et mala mentis*
> *Gaudia, mortiferumque adverso in limine Bellum,*
> *ferreique Eumenidum thalami et Discordia demens*
> *vipereum crinem vittis innexa cruentis.*
>
> Proprio davanti al vestibolo, nelle prime fauci dell'Orco, il Lutto e gli Affanni vendicatori posero il loro giaciglio, e vi abitano i pallidi Malanni e la crudele Vecchiaia, e la Paura e la Fame cattiva consigliera e la turpe Miseria, forme terribili a vedersi, e la Morte e la

[3] In particolare in questa sede sono stati trattati gli episodi dell'apparizione dell'ombra di Creusa ad Enea (*Ae*. II 771-774) e dell'epifania di Mercurio per esortare l'Anchisiade a lasciare i lidi Cartaginesi (*Ae*. IV 279-280); in entrambi i casi la costruzione dei versi che descrive la reazione di stupore e sbigottimento di Enea riecheggia quelli ora presi in esame.

Pena, poi il Sopore, consanguineo della Morte, e le Gioie cattive del cuore, sulla soglia opposta la Guerra mortifera, i talami ferrei delle Eumenidi e la folle Discordia, col crine viperino allacciato da bende cruente.

(*Ae.* VI, 273-281)

Le personificazioni che si accalcano sul vestibolo dell'Averno sono quelle canoniche del mito, che intrattengono naturalmente una relazione diretta con la morte e con l'Ade che ne è dimora:[4] si tratta del Lutto, degli Affanni, delle Malattie che si uniscono nel verso alla Vecchiaia, seguite dalla Paura, dalla Fame e dall'Indigenza. Alcune di loro sono qualificate da attributi che ne definiscono il carattere già noto e codificato, come il pallore per i *Morbi* (cfr. *pallentes*, *Ae*. VI 275), la crudele ineluttabilità della *Senectus*, (cfr. *tristis*, *Ae*. VI 275), la turpitudine della *Egestas* o la *malesuada Fames* (cfr. *Ae*. VI 276). Un tratto in comune è quello della *forma terribilis visu* (cfr. *Ae*. VI 277) che convoglia tutte queste creature infere nella sfera del *terror* che esse infondono col loro aspetto mostruoso. Ciò significa che la dimensione della visione, nell'Ade, non è negata *tout court*, ma assume il ruolo di tramite dell'orrore che le creature infernali suscitano in Enea. La vista diviene la "finestra" privilegiata delle sensazioni positive e negative dell'animo, in questo caso del terrore.

L'asserzione (*terribiles visu formae*, *Ae*. VI 277) crea una breve pausa tra queste prime personificazioni luttuose e quelle elencate in seguito, come *Letum* e *Labos*, che sono associati da quel taciuto dolore che evocano, nella misura in cui *Letum* indica per lo più la morte come trapasso,[5] e *Labos* gli si affianchi nel senso di Pena. Seguono i *mala Gaudia* (*Ae*. VI 278-279), la Guerra esiziale (*Ae*. VI 279), le Eumenidi, dietro cui si adombrano le Erinni vendicatrici, e la folle Discordia (*Ae*. VI 280), rappresentata con la chioma di vipere e con l'attributo delle bende insanguinate che evocano la selvaggia crudeltà di stragi e uccisioni.

Per ultimo appare il traghettatore delle anime, Caronte:

portitor has horrendus aquas et flumina servat
terribili squalore Charon, cui plurima mento
canities inculta iacet, stant lumina flamma,
sordidus ex umeris nodo dependet amictus.
ipse ratem conto subigit velisque ministrat
et ferruginea subvectat corpora cumba,
iam senior, sed cruda deo viridisque senectus.

L'orrendo traghettatore sorveglia le acque del fiume, Caronte dal terribile squallore, al quale sul mento ricade un'ampia incolta canizie, gli occhi di fiamma stanno fissi, un sordido mantello annodato gli pende dalle spalle. Egli fa avanzare il battello con una pertica, regola le vele e trasporta i corpi sulla barca ferrigna, già alquanto vecchio, ma per il dio fresca e vigorosa è la vecchiezza.

(*Ae.* VI, 298-304)

Il dio nocchiero è raffigurato come *portitor horrendus* (cfr. *Ae*. VI 298) dal *terribilis squalor* (cfr. *Ae*. VI 299), caratteristica che ne attesta ulteriormente il legame con la dimensione della Morte di cui è custode e ministro (cfr. *servare*, *ministrare*, *Ae*. VI 298, 302, usati per comunicare l'attività di nocchiero, ma suscettibili di indicare specifiche funzioni del personaggio). La vecchiezza di Caronte ha dei segni di straordinarietà, perché non è uno stadio della vita del personaggio, ma una sua intrinseca peculiarità immutabile. La sua

---

[4] Sull'insieme dei mostri inferi che nell'*Eneide* abitano *in primis faucibus* e sul loro ruolo di modello compositivo in rapporto alla rappresentazione della dimensione infera operata da Seneca cfr. PETRONE G., *Paesaggio dei morti e paesaggio del male: il modello dell'oltretomba virgiliano nelle tragedie di Seneca*, "QCTC" 4-5, 1986-1987, pp. 136-137.

[5] Cfr. ERNOUT A., MEILLET A., *cit.*, s. v. *Letum* è una forma poetica che sostituisce *mors*, ma che esprime più di quest'ultima un senso di dimenticanza e oblio tipico della morte, che gli deriva dal rapporto etimologico con il gr. λήθη.

senectus è *cruda* e *viridis* (cfr. *Ae*. VI 304), cioè fresca e rigogliosa, priva di quelle debolezze che normalmente la rendono fiacca e sfiorita. Questa eccezionalità diviene marca distintiva di Caronte, il quale si configura come adeguato traghettatore di ogni vecchiaia di cui ha il vuoto aspetto; come se, in accordo col suo ruolo, fosse proprio la sua *senectus* a trasportare le anime sull'altra rive dell'Acheronte, verso la meta della morte.

Nel medesimo libro, una volta superato l'ostacolo dell'infero traghettatore, Enea si trova dinanzi ad un macabro spettacolo, mentre alle sue orecchie giungono i gemiti di dannati dei quali non gli è dato di vedere il sembiante. Sul vestibolo del Tartaro, a custodia dei penitenti, Tisifone, la maggiore tra le Furie, siede avviluppata in un manto incrostato di sangue e sorveglia l'uscio di giorno e di notte, senza mai riposare (cfr. *servare*, *Ae*. VI 556).[6]

Insieme a Caronte, all'interno del mondo infero riletto e costruito da Virgilio, la Furia assume il ruolo di custode di un ordine ctonio, e questa sua mansione è segnalata dal verbo *servare*, incontrato anche per indicare una delle azioni pertinenti dell'orrido nocchiero (cfr. *Ae*. VI 298).

Il nome stesso della Erinni conferma la sua funzione di garante infernale della punizione: Tisifone adombra etimologicamente il "pagamento del delitto", l'espiazione per il sangue versato uccidendo (cfr. τίσις e φονή). La Furia, come noto, è una divinità infera della *ultio*, e uno dei sostantivi che compongono il suo nome è anche uno dei lemmi atti ad indicare un concetto assimilabile alla moderna idea di vendetta. In greco, tali termini ruotano generalmente attorno alla sfera della <u>compensazione</u> e del <u>pagamento equivalente</u> (oltre a τίσις, cfr. ποινή, τιμή, τιμωρία, νέμεσις).

Tisifone, infatti, divinità dal nome parlante, viene più avanti esplicitamente definita *ultrix* (cfr. *Ae*. VI 570) assieme alla schiera delle sorelle.

> *continuo sontis ultrix accincta flagello*
> *Tisiphone quatit insultans, torvosque sinistra*
> *intentans anguis vocat agmina saeva sororum.*
>
> Ininterrottamente Tisifone, vendicatrice armata di frusta, percuote i colpevoli avventandosi e, rivolgendo contro di loro torvi serpenti con la sinistra, chiama la crudele schiera delle sorelle.
>
> (*Ae.* VI, 570-572)

La raffigurazione della Erinni si situa sul *topos* iconico che la rappresenta attraverso delle peculiarità fisiche e degli attributi identitari come la frusta e i serpenti (cfr. *flagellum*, *Ae*. VI 570; *torvi angues*, *Ae*. VI 571-572), strumenti dei castighi di cui si fa aguzzina. Ma a guardia di quale regione della città di Dite è posta la maggiore tra le infernali sorelle? Enea non tarda a domandarlo alla Sibilla che lo guida.

> *Cnosius haec Rhadamanthus habet durissima regna*
> *castigatque auditque dolos subigitque fateri*
> *quae quis apud superos furto laetatus inani*
> *distulit in seram commissa piacula mortem.*
>
> Questi crudelissimi regni, li governa Radamanto di Cnosso, e castiga ed ascolta gli inganni, e costringe a confessare quelle colpe commesse tra i vivi, di cui qualcuno, rallegrandosi di una vana frode, rinviò l'espiazione al tardivo momento della morte.
>
> (*Ae.* VI, 566-569)

Le sedi dei terribili supplizi a guardia dei quali è posta Tisifone nell'immaginario virgiliano sono i *durissima regna* (*Ae*. VI 566) di Radamanto di Cnosso, uno dei giudici infernali che ascolta e castiga i *doli* delle anime dipartite senza aver compiuto i *piacula* (cfr.

[6] Tisifone e le Furie, però, erano state precedentemente collocate in un altro luogo, alle soglie dell'Orco.

Ae. VI 569), necessari per espiare le orribili colpe. Anche l'inganno, pertanto, si delinea come un possibile elemento contaminante, al punto che le anime ancora corrotte dalla sua azione subiscono le pene del giudice del Tartaro, dalle quali si sarebbero potute salvare se si fossero adeguatamente purificate in vita.

Tra i dannati più celebri annoverati nel passo figurano i Titani, *genus Terrae* (cfr. *Ae*. VI 580), che si ribellarono a Zeus e, tentata la scalata dell'Olimpo, furono abbattuti dalla sua folgore; i gemelli Aloidi, Oto ed Efialte, figli di Posidone e Ifimedia, che tentarono un'impresa non lontana da quella della *Titania pubes* (cfr. *Ae*. VI 580) capeggiando la rivolta dei Giganti al fine di rovesciare Giove dai *supera regna* (cfr. *superisque Iovem detrudere regnis*, *Ae*. VI 584). Questi due *exempla* negativi sono propri di azioni sovversive che minarono le fondamenta stesse del potere divino. Ad essi segue la menzione di Salmoneo, del più celebre Tizio, dei Lapiti, di Issione e di Piritoo. Negli ultimi tre viene convogliata la pena che secondo altre versioni del mito fu di Tantalo:[7]

> *quid memorem Lapithas, Ixiona Pirithoumque?*
> *quos super atra silex iam iam lapsura cadentique*
> *imminet adsimilis; lucent genialibus altis*
> *aurea fulcra toris, epulaeque ante ora paratae*
> *regifico luxu; Furiarum maxima iuxta*
> *accubat et manibus prohibet contingere mensas,*
> *exsurgitque facem attollens atque intonat ore.*
>
> Perché ricordare i Lapiti, Issione e Piritoo, sopra i quali un'oscura roccia incombe, ed è lì lì per scivolare e sembra che cada? Agli alti letti nuziali luccicano i sostegni d'oro e il banchetto imbandito davanti alla bocca, dal regale splendore; accanto, la maggiore delle Furie si acquatta e impedisce di toccare con le mani le mense, si alza sollevando la fiaccola e tuona con la voce.
>
> (*Ae.* VI, 601-607)

Ciò che però interessa sottolineare è l'operato della Furia nei riguardi di questi dannati, a prescindere dalla corretta assegnazione dei singoli supplizi.

Ai vv. 605-608 ricompare Tisifone[8] nella funzione di impedire (cfr. *prohibere*, *Ae*. VI 606, in posizione mediana) il raggiungimento delle mense da parte dei condannati, brandendo una face (cfr. *facem attollens*, *Ae*. VI 607), altro simbolo infero della sfrenatezza delle Furie, accanto ai serpenti e alla frusta.

La *maxima Furiarum* inserita nel brano ha un compito anomalo per una creatura dedita alla contaminazione, all'eccesso e alla smoderatezza: la proibizione. L'atto del *prohibere* è infatti specifico del potere, di qualsiasi natura esso sia. Può vietare, proibire o tenere lontano qualcuno da qualcosa solo chi si pone in rapporto verticale con il suo interlocutore, al punto da esercitare su di lui una supremazia. Nel caso della Furia e dei dannati, la relazione intrattenuta equivale a quella del carceriere che si confronti coi suoi prigionieri. Negli Inferi, pertanto, la Erinni, il cui dovere consueto è quello di punire i delitti di sangue con una pena adeguata e di riequilibrare così la colpa con un castigo bilanciante,

---

[7] In particolare ci si riferisce alla versione dell'*Oreste* di Euripide, che combina la pena della roccia incombente sul capo, riferita da Pindaro, (cfr. *Olimpica I*), a quella della νέκυια odissiaca (*Od.* XI 582 e sgg.), nota comunemente come il vero e proprio supplizio di Tantalo.

[8] Deve essere data notizia del parere di Servio, che scorge in questa *Furiarum maxima* non la già citata Tisifone, ma la Fame. In effetti, benché la *malesuada Fames* sia stata collocata precedentemente all'imboccatura dell'Orco (cfr. *Ae*. VI 276), il contesto in esame rende ragionevole la lettura del commentatore, anche perché Tisifone è stata appena identificata come guardiana sulla porta dei *regna durissima* di Radamanto. Ciononostante, quello che importa evidenziare è il ruolo di freno e contenimento, anche nei castighi del Tartaro, che viene delegato ad una creatura infera e contaminatrice per antonomasia, giacché paragonata ad una Furia, se non coincidente con essa.

assume un nuovo potere, quello inibitorio, di freno nei riguardi dell'impulso famelico dei condannati.

Pur se dotate di un potere proibitivo, le Furie rimangono strettamente subordinate al superiore volere del fato, ma anche a quello degli dèi che non si privano di invocarle. È questo il caso di Giunone, la quale, dopo aver scagliato la sua maledizione contro i Teucri, si accinge ad evocare Aletto quale alleata nell'esecuzione della maledizione stessa.

> *Haec ubi dicta dedit, terras horrenda petivit:*
> *luctificam Alecto dirarum ab sede dearum*
> *infernisque ciet tenebris, cui tristia bella*
> *iraeque insidiaeque et crimina noxia cordi.*
> *odit et ipse pater Pluton, odere sorores*
> *Tartareae monstrum: tot sese vertit in ora,*
> *tam saevae facies, tot pullulat atra colubris.*
>
> Non appena disse queste parole, orribile si diresse sulla terra: invoca Aletto, apportatrice di lutto, dalla sede delle dee funeste fra le tenebre infernali, che nel cuore ha le dolorose guerre, le ire, le insidie e i dannosi delitti. E perfino il padre Plutone odia il mostro, e la odiano le Tartaree sorelle: si muta in tanti volti e tanti aspetti crudeli, e oscura pullula di tante serpi.
>
> (*Ae.* VII, 323-329)

La convocazione di una creatura infernale della vendetta necessita di un avvicinamento della dea olimpica alla natura furente e orrida della Erinni. Infatti la dea discende sulla terra *horrenda* (*Ae*. VII 323*)*, già rivestita dell'aspetto spaventoso di cui l'ira la dota, dunque avvolta di un'aura sinistra specifica delle Tartaree sorelle che si appresta a chiamare in suo soccorso. La relazione col mondo infero implica in ogni caso una corruzione della propria disposizione o dei tratti pertinenti dei personaggi, i quali non trasformano in modo sostanziale la loro essenza, ma la volgono in direzione degenerativa: nel caso di Giunone, la collera e il *dolor* la inducono a tramare una vendetta per il compimento della quale la dea si rivolge alla più temibile delle Furie, e prima di incontrarla viene presentata dal poeta come in preda ad un'ira che la deturpa: Giunone è *horrenda* come Aletto ch'ella invoca, è spaventosa e in grado di suscitare orrore e sgomento.

La Furia viene innanzitutto presentata come una creatura *luctifica* (*Ae*. VII 324), portatrice di morte e avvolta dalle tenebre infernali della sua sede di spettanza (*infernae tenebrae*, *Ae*. VII 325). Al lutto e all'oscurità (cfr. *atra*, *Ae*. VII 329) che le sono peculiari si aggiungono le guerre, l'ira, le insidie e i *crimina* (cfr. *Ae*. VII 325-326), che circoscrivono la sua sfera di competenza nell'ambito dell'eccesso, della morte e della trasgressione dei limiti stabiliti.

I *bella tristia* (Ae. VII 325) sono ciò che Giunone, mossa dall'ira, progetta di scagliare contro Enea e i suoi compagni ormai giunti nel Lazio, utilizzando gli strumenti delle *insidiae* e dei *crimina noxia*, capaci di veicolare quella contaminazione volta ad imbrattare l'eletto del fato e forse ad ostacolarne l'impresa.

Sul versante dei legami parentali che la divinità infera intesse, si riscontra l'assoluta prevalenza dell'odio (cfr. *odit*; *odere*, *Ae*. VII 327), che si concentra nei riguardi del *monstrum.* La sua capacità di volgere il suo aspetto ripugnante in molteplici sembianti (*tot sese vertit in ora, tam saevae facies*, *Ae*. VII 328-329) fa della Furia una dea del mascheramento, oltre che dell'inganno (cfr. *insidiae*, *Ae*. VII 326); ma la cangiante *facies* di Aletto si muove sempre e solo sul versante dell'orrore e della crudeltà che dall'Erinni emanano. Anche il suo essere *atra* (e non ad esempio *nigra*) tende ad indicare un'oscurità fosca e cupa, non brillante e profonda, propria di una dimensione di indistinta capacità conoscitiva, di occultamento e perdizione. In ultima istanza non può mancare la

rappresentazione topica della *Dira* come brulicante di serpi (cfr. *tot pullulat colubris*, *Ae*. VII 329), attributo pertinente della dimensione contagiosa e venefica cui Aletto partecipa in tutta la sua essenza.

Pertanto, morte velenosa, contaminazione, oscurità e mascheramento si offrono come moduli di raffigurazione letteraria della Furia invocata da Giunone per sconvolgere con guerre e *insidiae* l'arrivo dei Troiani in Ausonia. L'odio, che qualifica la relazione di Aletto col padre Plutone e con le *sorores* infere, evidenzia uno dei nodi sui quali la dea olimpica ha già affermato di voler puntare nella vendetta contro i Teucri: il legame di parentela, da violare e infrangere attraverso la contaminazione della Furia e del mondo infernale dal quale questa è stata evocata.

> *quam Iuno his acuit verbis ac talia fatur:*
> *'Hunc mihi da proprium, virgo sata Nocte, laborem*
> *hanc operam, ne noster honos infractave cedat*
> *fama loco, neu conubiis ambire Latinum*
> *Aeneadae possint Italosve obsidere finis.'*
>
> Giunone la istiga con queste parole e dice così: "Accordami lo sforzo di questo preciso servigio, o vergine generata dalla Notte, affinché il nostro onore e la fama infranta non retrocedano, né gli Eneadi possano circuire Latino col pretesto di connubi ed occupare i confini italici."
>
> (*Ae.* VII, 330-334)

Alla prima fase del monologo, caratterizzata da una vera e propria invocazione della divinità infera basata sulla descrizione delle prerogative e della sfera di pertinenza infernale, segue la parenesi ad Aletto: le seguenti parole di Giunone fungono da stimolo (cfr. *acuere*, *Ae*. VII 330) nei riguardi della Furia affinché questa accorra all'evocazione della dea e conduca a compimento il piano di contaminazione. La *coniunx Iovis* chiede aiuto alla *virgo sata Nocte* (*Ae*. VII 331), definendo con insistenza la sfera notturna e tenebrosa come dimensione di spettanza della Erinni. Per suffragare la sua richiesta, Giunone adduce lo *honos* e la *fama* (*Ae*. VII 332-333) infranti e disonorati dalla condotta irriverente di Enea, che la offende con il suo tentativo di rifondare la città Troiana ch'ella desidera non risorga più dopo la caduta. Dunque anche la dea avverte la necessità di presentare quella che assume i tratti di una *ultio* come giusta punizione del torto subito. Gli dèi non si vendicano come i mortali, ma operano secondo un sistema, equo o presunto tale, di compensazione, atto a ripristinare l'ordine vigente facendo scontare ai colpevoli la loro tracotanza.

Il disegno divino si pone l'obiettivo di stornare ed evitare tanto le nozze quanto la conseguente occupazione dei territori retti da Latino, due fasi inscindibili della fondazione durevole che i Teucri si apprestano ad eseguire: la prima funzionale al mescolamento del sangue e preliminarmente rappresentativa dell'unione dei due popoli, la seconda riguardante l'imprescindibile dimensione territoriale del potere. Sradicarle entrambe equivale e distruggere la nuova Ilio dalle fondamenta, poiché la città non è solo il luogo dove erigere delle mura, ma è anche il popolo che la abita e la anima. Nel caso della Urbe destinata ad Enea come novella Troia, la riqualificazione del sangue attraverso l'unione con l'elemento indigeno si configura come anello precipuo della fondazione, e proprio in virtù di questa consapevolezza, Giunone attenta al suo compimento.

> *tu potes unanimos armare in proelia fratres*
> *atque odiis versare domos, tu verbera tectis*
> *funereasque inferre faces, tibi nomina mille,*
> *mille nocendi artes. fecundum concute pectus,*
> *dissice compositam pacem, sere crimina belli;*
> *arma velit poscatque simul rapiatque iuventus.'*

> ‘Tu puoi armare a battaglia fratelli concordi e sconvolgere le case con odii, infliggere sferzate ai tetti e funeree fiaccole, tu che hai mille nomi e mille arti per nuocere. Scuoti il fecondo petto, fa’ a pezzi la pace appianata, semina le accuse che provocheranno la guerra: la gioventù brami le armi, le richieda e allo stesso tempo le afferri.’
>
> (*Ae.* VII, 335-340)

I versi sopra citati proseguono l’invocazione della Erinni in modo più profondo e diretto (cfr. l’anafora di *tu*, *Ae*. VII 335; 336; con poliptoto al v. 337), facendo riferimento alle capacità di Aletto, per le quali Giunone si rivolge alla Furia. La competenza precipua che *Iuno* invoca è quella relativa alla discordia: la Furia ha il potere di dividere *unanimi fratres* (*Ae*. VII 335) e di spingerli ad armarsi gli uni contro gli altri, di sconvolgere (cfr. *versare*, *Ae*. VII 336) le case armoniose e di scagliare guerra e odio, fiamme e morte (cfr. *funereae faces*, *Ae*. VII 337) su di esse.

La pace e la *pietas* devono essere distrutte (cfr. *dissice compositam pacem*, *Ae*. VII 339) per dare libero sfogo ai sentimenti ad esse opposti. Aletto è spronata a “seminare i pretesti di guerra” (cfr. *sere crimina belli*, *Ae*. VII 339) in qualità di personaggio istigatore della discordia e del *furor* della battaglia, il cui compito è quello di aizzare alla smodatezza e all’eccesso, come il titolo di divinità della sfrenatezza[9] le impone.

I *mille nomina* (*Ae*. VII 337) della creatura infera sono il corrispettivo delle sue *mille nocendi artes* (*Ae*. VII 338). Poiché il nome è un elemento univoco di identità, dietro ai mille nomi e i tanti volti di Aletto, Giunone individua l’attitudine della Furia al mutamento e al mascheramento nella forma di una funesta versatilità in grado di irretire con multiformi astuzie. Ogni lode è rivolta a quei poteri contaminanti che Giunone medita di sfruttare a proprio vantaggio. Spicca quindi la volontà di cagionare l’infrazione del legame di sangue per mezzo della guerra e dello strumento sempre efficace della *fraus*.

> *postquem visa satis primos acuisse furores*
> *consiliumque omnemque domum vertisse Latini,*
> *protinus hinc fuscis tristis dea tollitur alis*
> *audacis Rutuli ad muros, quam dicitur urbem*
> *Acrisioneis Danae fundasse colinis*
> *preacipiti delata Noto.*
>
> Dopo che le parve di aver suscitato a sufficienza i primi furori e di aver sovvertito il proposito e tutta la casa di Latino, subito la funesta dea si solleva con le fosche ali da qui alle mura dell’ardito Rutulo, città che si dice sia stata fondata per i coloni Acrisionei da Danae, spinta dal rapido Noto.
>
> (*Ae.* VII, 406-411)

Secondo le volontà di Giunone, la Furia effettua l’invasamento di Amata sul versante dell’accrescimento (cfr. *acuere*, *Ae*. VII 406) dell’ira già in lei fremente e del rovesciamento (cfr. *vertere*, *Ae*. VII 407) dei disegni di Latino: lo sconvolgimento dell’intera sua casa fa leva sull’anello debole: la regina. La Furia, pertanto, risponde alla funzione di stimolo alla passione funesta e di turbamento dell’ordine vigente nel senso del suo sovvertimento.

La seconda parte della contaminazione è rivolta a Turno, affinché i *crimina belli* vengano debitamente seminati da ambo le parti.

> *olli somnum ingens rumpit pavor, ossaque et artus*
> *perfundit toto proruptus corpore sudor.*
> *arma amens fremit, arma toro tectisque requirit;*
> *saevit amor ferri et scelerata insania belli,*
> *ira super* [...]

---

[9] I *verbera* e le *faces* (*Ae*. VII 336; 337), come già segnalato, sono attributi infernali della sfrenatezza di Aletto in particolare e delle sue sorelle Furie in generale.

> Un'immensa paura spezza il suo sonno, e il sudore sgorgato da tutto il corpo cosparge le ossa e le membra. Uscito di senno chiede fremendo le armi, le armi ricerca nel letto e in casa, incrudelisce la brama del ferro e la scellerata follia della guerra, e l'ira su tutte.
>
> (*Ae.* VII, 458-462)

La Furia contamina le intenzioni di Turno durante il suo sonno, che viene spezzato con un brusco risveglio. L'azione della divinità infera infonde nel Rutulo una gamma di sentimenti sfrenati e passionali che scardina la sua volontà e la volge in direzione della follia delittuosa e della guerra: si tratta, in primo luogo, dello *ingens pavor* (*Ae*. VII 458), che si manifesta concretamente nel sudore freddo che puntella tutto il corpo. Destatosi dall'incubo della Furia, Turno brama di dare di piglio alle armi (cfr. l'iterazione di *arma*, *Ae*. VII 460, nel gioco allitterante con *amens* prima, e con *amor* poi, al verso seguente), fremente per una perdita di controllo di sé che viene indicata dal termine *amens* (*Ae*. VII 460) e che è rafforzata dall'espressione successiva *saevit amor ferri* (*Ae*. VII 461), che descrive il desiderio smodato e furioso della battaglia. Su quest'ultimo si insiste nel medesimo verso: la follia di Turno viene definita come una *scelerata insania belli,* dove la mancanza di senno addotta dalla Erinni si mescola al delitto che la guerra inevitabilmente comporta e che Turno si ritrova ad agognare. Ma su tutte le passioni si erge l'ira (*Ae*. VII 462), che le guida e sovrasta, quell'ira in grado di aprire le porte al *furor* che brulica nell'animo di Turno per invasamento infernale.

La guerra scoppia per l'uccisione da parte di Ascanio di un cervo tenuto in gran conto dai figli di Tirro, capo dei pastori del re Latino, e in seguito alla cruenta morte di Almone, il maggiore dei figli di questi.

Tali eventi accadono sotto lo sguardo di Aletto, che li suscita con la sua stessa presenza. Svolto il suo compito, la Furia *victrix* s'invola e parla a Giunone con voce superba:

> *'en, perfecta tibi bello discordia tristi;*
> *dic in amicitiam coeant et foedera iungant.*
> *quandoquidem Ausonio respersi sanguine Teucros,*
> *hoc etiam his addam, tua si mihi certa voluntas:*
> *finitimas in bella feram rumoribus urbes,*
> *accendamque animos insani Martis amore*
> *undique ut auxilio veniant; spargam arma per agros.'*
>
> "Ecco, per te è compiuta la discordia con trista guerra: di' ora che si congiungano in amicizia e stipulino accordi! Poiché ho asperso i Teucri di sangue Ausonio, vi aggiungerò anche questo, se mi confermerai certa la tua volontà: con vaghe dicerie condurrò in guerra le città limitrofe, e ad un insano amore per Marte accenderò gli animi, perché vengano in soccorso da ogni parte: armi spargerò per i campi."
>
> (*Ae.* VII, 545-551)

Aletto ha eseguito la missione impartitagli dalla dea, che viene qui riqualificata come *perfecta discordia* (*Ae*. VII 545). Il compimento del volere di Giunone si configura come istigazione infera al contrasto della guerra funesta (cfr. *triste bellum*, *Ae*. VII 545), verso la quale conducono la *insania* di Turno e le insidie di Aletto: sono queste ultime a spingere Iulo all'uccisione del cervo favorito da Tirro e dai suoi figli. Tutto ciò si verifica mentre i Rutuli, spronati da Turno in persona, in nome degli antenati e del loro capo brandiscono le armi.

La contaminazione dei Teucri viene compiuta attraverso lo spargimento di sangue Ausonio su di essi (*Ausonio respersi sanguine Teucros*, *Ae*. VII 547): la Furia imbratta i Troiani col sangue vivo di coloro ai quali si sarebbero dovuti unire per mezzo delle nozze fra Enea e Lavinia. Il sangue contamina l'unione e rovescia la *concordia*, come un rito sovversivo che sradica i presupposti della fondazione e semina quelli della guerra.

La vendetta di Giunone si gioca quindi sul versante del rovesciamento e della contaminazione che ad esso conduce. Per spingere al conflitto anche le città vicine, Aletto si

propone di disseminare dei *rumores* (cfr. *Ae*. VII 549), calunnie e false dicerie per ingannare i cittadini limitrofi e indurli ad intraprendere anch'essi la guerra; ma in particolare è il progetto di infiammare i loro animi all'ardore marziale (cfr. *accendere animos insani Martis amore*, *Ae*. VII 550) che si dimostra più adeguata espressione della *contaminatio infera* cui la Furia è preposta. *Mars*, metonimia per la guerra, è definito *insanus*: la sfera semantica della follia e della passione (cfr. *amor*) ruota attorno ai *bella*, che vengono qui rappresentati come *furor* di origine infernale, stimolato dal sentimento di vendetta di Giunone e messo in atto dalla Furia Aletto.

Ma di quale strumento si serve quest'ultima per compiere il suo dovere e far attecchire la contaminazione che Giunone le impone di spargere? La Furia non esita a mettere subito in atto il piano di *Iuno* usufruendo della forza contaminatrice di un animale ctonio: il serpente.

Aletto fruga tra le pieghe della sua stessa natura infernale, che le permette di disporre dei *Gorgonea venena* di cui è *infecta* (cfr. *Ae*. VII 341). Attributo tipico non solo delle Furie, ma soprattutto delle Gorgoni, è proprio il serpente che ne forma l'orrida capigliatura, simbolo di morte e contagio velenoso.

La Furia si dirige verso il *limen* di Amata, nel palazzo reale, pronta a piegare a vantaggio di Giunone la femminea debolezza della regina già inquieta, la quale brucia per la collera che suscitano in lei le nozze impedite e l'arrivo dell'esule pretendente (cfr. *femineae ardens curaeque iraeque coquebant*,[10] *Ae*. VII 345).

> *huic dea caeruleis unum de crinibus anguem*
> *conicit, inque sinum praecordia ad intima subdit,*
> *quo furibunda domum monstro permisceat omnem.*
>
> La dea scaglia un serpente dalla sua cerea chioma e lo nasconde nel grembo di lei, nell'intimo del suo animo, perché infuriata a causa del mostro sovverta tutta la casa.
>
> (*Ae.* VII, 346-348)

La Furia strappa un *anguis* (cfr. *Ae*. VII 346, in *explicit*) dalla sua chioma viperina e lo scaglia contro Amata perché attecchisca come gramigna nel suo animo di donna e madre. Il correlativo oggettivo della contaminazione e dell'inganno è dunque un serpente, attributo consueto delle Erinni e qui funzionale all'invasamento di Amata, cui è affidato il disegno di violazione dei legami di sangue tramite lo scoppiare della guerra. Esso è il concreto strumento della *fraus* che la Furia nasconde nei recessi dell'animo della regina, in modo che il suo veleno contaminante le infonda quel *furor* che l'accechi e la porti a sovvertire (cfr. *permiscere*, *Ae*. VII 348) la sua stessa casa.

Lo *anguis* è il *monstrum* che contaminerà Amata al punto da renderla furibonda (*Ae*. VII 348), il prodigio infernale alla cui azione perturbativa la Furia assegna il compito di sconvolgere l'equilibrio di una famiglia e di un regno.

La regina Amata diventa il pretesto della guerra, l'istigatrice umana di questa, scelta dalla Furia come anello debole da pungolare e scuotere poiché predisposta a ricevere la furiosa contaminazione del serpente infero, che si insinua in lei ingannandola e avviluppandola tra le sue spire (cfr. *fallitque furentem*,[11] *Ae*. VII 350).

> *ac dum prima lues udo sublapsa veneno*
> *pertemptat sensus atque ossibus implicat ignem*
> *necdum animus toto percepit pectore flammam,*
> *mollius et solito matrum de more locuta est,*
> *multa super natae lacrimans Phrygiisque hymenaeis:*
> *'exsulibusne datur ducenda Lavinia Teucris,*

[10] "angosce femminee ed ira la tormentavano rendendola ardente."

[11] "e inganna la furente"

o genitor, nec te miseret nataeque tuique?'

E finché la prima corruzione, instillatasi con umido veleno, penetra i suoi sensi e le involge le ossa di fuoco e l'animo non accoglie ancora la fiamma in tutto il corpo, parla in modo alquanto dolce e secondo il consueto costume delle madri, versando molte lacrime sulla figlia e sui Frigi imenei: "Forse che agli esuli Teucri dev'essere concessa Lavinia, o padre, né hai compassione di tua figlia e di te stesso?"

(*Ae.* VII, 354-360)

L'azione del serpente, che si attorciglia intorno alla regina come una collana o una benda tra le chiome, spirando fiato velenoso (cfr. *viperea anima*, *Ae*. VII 351), è definita *prima lues* (*Ae*. VII 354), marcando così il valore di mortifera peste e di contagio esiziale che il serpente possiede, e che il veleno ch'esso sprigiona conferma (*udo sublapsa veneno*, *Ae*. VII 354).

Alla morte e alla contaminazione del serpente si accostano la sfrenatezza e il *furor* di cui sono emblemi le fiamme e il fuoco (cfr. *ignis*; *flammae*, *Ae*. VII 355; 356) che Amata sente ardere nelle sue ossa, mentre la *lues* invade la sua mente agitandola (cfr. *pertemptare sensus*, *Ae*. VII 355). Ma le fiamme e la smoderatezza sono solo conseguenze della contaminazione che lo *anguis* arreca:

His ubi nequiquam dictis experta Latinum
contra stare videt, penitusque in viscera lapsum
serpentis furiale malum totamque pererrat,
tum vero infelix ingentibus excita monstris
immensam sine more furit lymphata per urbem.

Non appena s'avvede, dopo aver tentato vanamente con queste parole, che Latino rimane contrario e il furioso morbo del serpente scivola in profondo nelle viscere e tutta la percorre, allora invero l'infelice, eccitata da immani portenti, impazzita e senza misura infuria per l'immensa città.

(*Ae.* VII, 373-377)

Il *serpentis furiale malum* (*Ae*. VII 375) penetra nella sovrana e contribuisce a renderla furiosa, senza moderazione e misura (*sine more furit*, *Ae*. VII 377), dunque pronta a calpestare qualsiasi divieto, contrariamente al compito di contenimento e freno tipico della regalità. Inoltre la regina viene definita *lymphata* (*Ae*. VII 377), cioè impazzita, uscita di senno.

Il termine *lymphatus*, derivato di *lympha,* sarebbe connesso al gr. νυμφόληπτος (posseduto dalle ninfe, delirante), di cui è adattamento latino. Festo ci offre una spiegazione etimologica sul senso di delirio indotto dalle ninfe:

lymphae dictae sunt a nymphis. Vulgo autem memoriae proditum est, quicumque speciem quandam e fonte, i. e. effigiem nymphae viderint, furendi non fecisse finem; quos Graeci νυμφολήπτους *vocant, Latini lymphaticos appellant.*[12]

Pertanto si tratta di una follia cagionata da una visione delirante o portatrice di delirio, che col tempo è passato a designare una forma generica di insania, intesa originariamente come visione alterata della realtà che scambia i riflessi e le immagini superficiali per elementi pertinenti al reale. Ma non sono propriamente le ninfe a sconvolgere la mente di Amata: Aletto, infatti, non accontentandosi di agitarla con la furia che le pertiene, le infonde una sorta di delirio bacchico.

quin etiam in silvas simulato numine Bacchi

---

[12] "Le Linfe (*divinità dell'acqua*) sono dette così dal termine Ninfe. Si è tramandata la credenza popolare che chiunque abbia visto una qualche figura emergere sulla superficie di una fonte, vale a dire l'immagine di una ninfa, non abbia posto fine alla sua follia; costoro, i Greci li chiamano νυμφολήπτους, i Latini danno loro l'appellativo di *Lymphaticos."* (P. F. 107 17, in ERNOUT A., MEILLET A., *cit*., s. v.)

maius adorta nefas maioremque orsa furorem
evolat et natam frondosis montibus abdit,
quo thalamum eripiat Teucris taedasque moretur
euhoe Bacche fremens, solum te virgine dignum
vociferans: etenim mollis tibi sumere thyrsos,
te lustrare choro, sacrum tibi pascere crinem.

Anzi anche nelle selve, simulato il nume di Bacco, pronta ad intraprendere una più grande empietà e dato inizio ad un più grande furore, fugge via e nasconde la figlia fra monti frondosi, per strappare le nozze ai Teucri e ritardare le fiaccole, con fremiti invocando evoè Bacco, proclamando a gran voce te solo degno della vergine: e che per te lei prenda i tirsi flessibili, che danzi intorno a te, per te faccia crescere la sacra chioma.

(*Ae.* VII, 385-391)

Il dio dell'ebbrezza e della frenesia conduce Amata ad un *maius nefas et maiorque furor* (cfr. *Ae*. VII 386) che la irretisce tra danze sfrenate, furiosamente pronta a ritardare con ogni mezzo le nozze nascondendo la figlia tra i monti (cfr. *natam abdere*, *Ae*. VII 387). Con eguale violenza Amata ha in animo di strappare ai Teucri le nozze (cfr. *thalamum eripere Teucris*, *Ae*. VII 388) e, infiammata (*fervida*, *Ae*. VII 397) come la face che innalza, canta l'imeneo per Turno e Lavinia tra le selve e i *deserta ferarum* (*Ae*. VII 404), che descrivono la ferinità della regina e lo stato di scombussolamento selvaggio e irrazionale in cui ella è precipitata.[13]

VII.1.2 *La sfrenatezza infera: Le Furie senecane*

Gli agenti di contaminazione attoriale che le Furie incarnano assumono una funzione centrale nella composizione tragica senecana, dove il loro ingresso in scena, evocato o rappresentato come facente parte dell'azione drammatica, costituisce il momento di snodo del rovesciamento infero e del percorso sovversivo che conduce verso il *nefas*.

Il potere proibitivo che dimostrano di detenere nell'*Eneide* è loro del tutto negato: le infere sorelle, in Seneca, si fanno fulcro dell'accrescimento delle passioni, pungolo all'eccesso e alla dismisura, principali seminatrici di contaminazione e di *furor*.

FURIA. *Perge, detestabilis*
umbra, et penates impios furiis age.
certetur omni scelere et alterna vice
stringatur ensis; nec sit irarum modus
pudorve, mentes caecus instiget furor,
rabies parentum duret et longum nefas
eat in nepotes; nec vacet cuiquam vetus
odisse crimen: semper oriatur novum,
nec unum in uno, dumque punitur scelus,
crescat.

FURIA. Va' avanti, detestabile ombra,[14] e spingi gli empi Penati con la tua furia. Si gareggi in ogni delitto e a turno si impugnino le spade; non vi sia misura nell'ira né pudore, un cieco furore istighi le menti, perduri la rabbia dei genitori e si riversi sui nipoti una durevole empietà. Nessuno abbia il tempo di odiare un nuovo crimine: sempre ne nasca uno nuovo, e non uno solo in uno, e cresca il delitto mentre viene punito.

---

[13] Al v. 377 il riferimento alla *immensa urbs*, una città smisurata, cioè "senza limite", sembra mostrare il riverbero stilistico dello stato confusionale di delirio bacchico di Amata, anche lei senza freni e limiti.

[14] Il termine *detestabilis*, deverbativo di *detestari* "maledire chiamando a testimoni gli dèi", andrebbe tradotto come "soggetto a *detestatio*", ovvero "maledetto", come suggerisce FERRARO E., *Oltre la violazione della* pietas *familiaris nel Tieste di Seneca*, "Prometheus" 22 (2), 1996, pp. 44-45, contribuendo ad accentuare la valenza negativa dell'ombra e il suo legame con la sfera sacrale.

(*Th*., 23-32)

Nel prologo del *Thyestes* la Furia fa il suo ingresso spronando l'ombra di Tantalo, che entra per prima in scena, ad avanzare (cfr. l'imperativo *perge*, *Th*. 23): la sua primaria azione nei confronti dell'ombra infernale è di esortazione a "spingere avanti a sé, incalzare" (*agere*, *Th*. 24) i suoi sacrileghi penati, a "stimolarli" (cfr. *istigare*, *Th*. 27) affinché superino i suoi misfatti.[15]

L'attitudine infera alla rincorsa dell'eccesso si rivela primo tratto sostanziale della Furia, che in tal modo definisce il suo ruolo mitologico di esortazione ad una contaminazione che non trattiene né imprigiona, ma punta al più efferato furore e alla più cieca smodatezza.

Il tema della prosecuzione e del prolungamento delle azioni precedenti è centrale nel passo (cfr. *durare*, *Th*. 28; *longum nefas*, *Th*. 28;) e si coniuga con quello della *contentio* (cfr. *certare*, *Th*. 25) volta al reperimento di delitti sempre maggiori, forieri di colpe sempre più gravi (cfr. *semper oriatur novum* (scil. *crimen*), *Th*. 30; *crescere*, *Th*. 32).

In tal modo la Furia pungola Tantalo per aizzarlo a proseguire la catena di *scelera* di cui è il promotore, e si arroga il compito di divellere qualsiasi freno che sia d'impedimento allo scatenarsi smisurato delle passioni: *nec sit irarum modus / pudorve*, (in posizione enfatica e in *enjambement*, *Th*. 26-27), dove la negazione al centro del verso evidenzia la volontà del personaggio di porsi come ostacolo del *pudor* e del *modus*, valori fondamentali del *mos maiorum* che la Furia non solo ignora, ma si prefigge di sradicare a beneficio del *caecus furor* (in *explicit*, *Th*. 27) di cui è portatrice.[16]

Furor, *rabies parentum* (in *incipit*, *Th*. 28), *nefas* (*Th*. 28), *crimen* (*Th*. 30), *odium*, (cfr. *odisse*, *Th*. 30), *scelus* (*Th*. 25, 31), scandiscono il discorso del personaggio che si muove invocando passioni sfrenate e trasgressioni a precetti umani e divini.

Si individua nel rovesciamento il modulo formale atto non solo a rappresentare la dissoluzione di un ordine precedente, ma anche a delineare una potenziale modalità di costruzione infernale di un *ordo novus* che trovi la sua identità nel disordine, oltrepassi violentemente i limiti del *pudor* e agisca cieco e senza misura, in una furiosa sfrenatezza:

> *ob scelera pulsi, cum dabit patriam deus*
> *in scelera redeant, sintque tam invisi omnibus*
> *quam sibi; nihil sit ira quod vetitum putet*
> [...]
>
> Scacciati per i delitti, quando un dio conceda loro la patria, ritornino nel segno del delitto, siano tanto invisi a tutti quanto a loro stessi; non ci sia nulla che l'ira ritenga vietato.

(*Th*., 37-39)

Il delitto divine causa prima dell'esilio, eppure è sotto la sua egida che si configura un ipotetico ritorno in patria. Ogni divieto è suscettibile di essere infranto e l'ira è pronta a spodestare il ritegno come unico valore vigente assieme al furore, nuovo codice comportamentale. Quale è lo scopo?

> ***SAT.*** *Ubi non est pudor*
> *nec cura iuris sanctitas pietas fides,*

---

[15] Il termine *penates*, come osserva puntualmente FERRARO E., *cit*., p. 44 "da un lato mette in rilievo il profondo vincolo tra avo e progenie, e riconduce quindi alla sfera dei *sacra gentilicia*; dall'altro, in unione con l'aggettivo *impii* e con l'espressione *furiis age*, fa emergere che quel legame è pervertito: Tantalo viene esortato a sconvolgere i Penati, di per sé già empi, con il furore. Da rivelare che i *Penates impii* sono tali propriamente a causa della macchia impressa *ab initio* dall'avo: si viene così a creare attorno alla figura del demone un vortice inesauribile che giunge fino ai suoi più lontani discendenti."

[16] Sulla qualificazione del *furor* in questo contesto cfr. PICONE G., *op. cit.*, 1984, p. 20: "Esso è *caecus* in un duplice senso, perché frutto dell'accecamento delle capacità razionali dell'uomo e perché lo rivolge contro i propri consanguinei (...)."

instabile regnum est.

GUARDIA: Dove non c'è ritegno né riguardo per il diritto, né integrità, pietà e lealtà, il regno è instabile.

(*Th*., 215-216)

Per l'edificazione di un ordine nuovo è necessario dissolvere quello precedente, e per farlo occorre attaccare le sue fondamenta affinché esso vacilli;[17] la *sanctitas*, non solo la probità, ma propriamente l'inviolabile sacralità e la pietà verso gli dèi, vicina in tal senso al concetto di *pietas* e unita alla *fides* e alla *cura iuris*, rappresentano i pilastri del codice umano e divino da rispettare per non suscitare lo sdegno degli dèi e degli uomini.

FU. *effusus omnis irriget terras cruor,*
supraque magnos gentium exultet duces
Libido victrix: impia stuprum in domo
levissimum sit facinus; et fas et fides
iusque omne pereat. Non sit a vestris malis
immune caelum - cur micant stellae polo
flammaeque servant debitum mundo decus?
nox alta fiat, excidat caelo dies.

FU. Il sangue sparso irrighi tutte le terre, e la Libidine vincitrice salti danzando sopra i grandi condottieri di genti: nell'empia dimora l'adulterio sia il delitto più lieve; la legge divina, la fedeltà e ogni precetto umano periscano. Il cielo non sia immune dai vostri crimini - perché le stelle brillano in cielo e le loro fiamme mantengono la bellezza assegnata al mondo? Cali una profonda notte, la luce del giorno cada giù dal cielo.

(*Th*., 44-51)

Nella prima parte del brano selezionato (*Th*. 44-47), il *cruor*, la *libido* e lo *stuprum* vengono invocati come nuovi esultanti elementi dell'*ordo infernus*, tutti simbolicamente legati alla sfera della contaminazione: il *cruor* (*Th*. 44), il sangue della putrefazione, concepito nell'atto di irrigare la terra, rischia di contagiarla con la sua morte fino a isterilirne la fertilità, legata al naturale ciclo riproduttivo, anch'esso violato nonché invertito; la *libido victrix* (*Th*. 46), riferimento più o meno implicito alla coppia di amanti Clitemnestra-Egisto, subentra alla *virtus* bellica dei *duces*, emblematico esempio di passione senza freni e arma dell'imbelle *ultor* Egisto, l'unico uomo sottrattosi con successo alla guerra; e infine lo *stuprum* (*Th*. 46), in quanto mescolamento del sangue vivo, determina non la morte fisica, ma l'annullamento della certezza dell'identità filiale e paterna dimostrandosi *facinus* altrettanto esiziale come atto di perturbamento di un ordine, quello genetico.

Sono destinate a perire e ad essere sovvertite le pietre miliari dell'*ordo rerum*, *fas* (*Th*. 47) e *ius* (*Th*. 48), attinenti alla dimensione del diritto e delle prescrizioni divine e umane (ciò che è lecito, stabilito dal dio, e ciò che è giusto secondo il codice giuridico convenuto tra gli uomini); e la *fides* (in *explicit*, *Th*. 48), modalità di relazione vigente tra i mortali e conforme al *mos maiorum*.

[17] Va segnalato come nel *Thyestes* sia Atreo a farsi autore del ribaltamento dell'ordine e del *fas* ad esso congiunto: "Per di più, il processo di sovversione del *fas* è, nel caso di Atreo, intimamente connesso all'esigenza di salvaguardare il regno: dunque la logica del potere assoluto si presenta come la dimensione in cui vige il ribaltamento delle leggi di natura e della morale, configurandosi come il prodotto del *furor*, la lucida follia grazie al quale il tiranno può liberarsi di ogni antagonista e instaurare un ordine nuovo, radicalmente alternativo a quello degli dèi superi, l'ordine infero appunto." (PICONE G., *Il teatro di Seneca ovvero la scena di Ade*, in T. De Robertis e G. Resta (a c. di), *Seneca. Una vicenda testuale*, Firenze, 2004, p. 122)

Nella seconda parte del brano (*Th*. 48-51), la Furia sembra quasi invocare la partecipazione del cielo al ribrezzo nei confronti di un ordine capovolto, nella previsione che gli elementi naturali siano coinvolti dal crollo nel *chaos* primigenio.[18]

> ***FU.*** *Misce penates, odia caedes funera*
> *accerse et imple Tantalo totam domum.*
>
> **FU.** Sconvolgi i Penati, richiama odi, stragi, morti, e di Tantalo riempi tutta la casa.
>
> (*Th*., 52-53)

La Furia si rivolge all'ombra di Tantalo, richiamato dagli Inferi per svolgere il suo ruolo di contaminatore per antonomasia in virtù del suo *status* di capostipite di una stirpe scellerata. La Erinni, tuttavia, è il simbolo di quella *contaminatio* e del *caecus furor*: la sua presenza in scena è la rappresentazione drammatica di una passione che si fa demone infernale, la cui funzione precipua è quella di sconvolgere il mondo dei mortali non solo se offesa e provocata, ma come attitudine perenne. Essa agogna il sovvertimento e la follia, l'odio e la collera, perché con questi coincide: il loro raduno è la sua presenza, il loro dominio è il suo potere, la loro vittoria è il suo *regnum*. Quasi in un aggrovigliato movimento circolare, è lei che infonde il *furor* ed è il *furor* che la convoca.

L'iconografia delle Furie all'interno delle opere letterarie esaminate corrisponde ad una precisa configurazione infernale di creature ctonie e contaminatrici sia sul versante fenomenico che su quello pertinente alle loro funzioni e valenze mitiche: contaminazione, accrescimento del *furor*, sfrenatezza, diffusione di obnubilamento furioso e di *ultio* smodata sono i caratteri peculiari delle sorelle dimoranti nell'Ade.

Il fuoco, come simbolo evocatore del *furor* ardente e distruttivo, è un elemento ricorrente della rappresentazione delle Furie, invocate anche nello *Hercules furens*:[19]

> ***IU****. Adsint ab imo Tartari fundo excitae*
> *Eumenides, ignem flammeae spargant comae,*
> *viperea saevae verbera incutiant manus.*
> [...]
> *Incipite, famulae Ditis, ardentem citae*
> *concutite pinum et agmen horrendum anguibus*
> *Megaera ducat atque luctifica manu*
> *vastam rogo flagrante corripiat trabem.*
>
> **GIU**. Vengano le Eumenidi, evocate dall'abisso profondo del Tartaro, con le chiome in fiamme spargano fuoco, con le mani crudeli scuotano fruste di vipere. [...] Su, presto, schiave di Dite, agitate la fiaccola ardente; Megera guidi la schiera orrenda di serpi, e con la mano che reca la morte afferri un'enorme trave del rogo che avvampa.
>
> (*Herc. f.*, 86-88; 100-103, trad. E. Rossi)

Le mani, crudeli (*saevae manus*, *Herc. f.* 88) poiché apportatrici di morte (*luctifica manus*, *Herc. f.* 102), capaci di suscitare atroci delitti e acerrimi castighi, sono impegnate a brandire *viperea verbera*, oltre che a scuotere un ceppo ardente (*Herc. f.* 100-101); in tal modo si ribadisce la presenza costante del serpente (*vipereus*, *Herc. f.* 88; *agmen horrendum*

---

[18] All'interno dell'analisi dello stilema dell'inversione, PICONE *cit*., 2004, p. 122 si sofferma sulla modalità di raffigurazione senecana dell'ordine cosmico ribaltato, il quale prepara, causa o segue il riversarsi dell'Ade sulla terra, in modo particolare nella Medea e nel Tieste:"E ciò perché la logica del rovesciamento cosmico che impronta i misfatti dei personaggi senecani impone non soltanto la distruzione delle leggi di natura ma anche la loro sostituzione con un sistema di norme altro, cui presiedono simbolicamente le divinità infernali."

[19] Cfr. anche *Herc. f.* 982 e sgg., in cui Ercole descrive Tisifone con il capo cinto di serpi, e non trascura la face, i tizzoni ardenti e le verghe. Per un'analisi formale e contenutistica di *Herc. fur.*, 86-88; 100-118, e sull'immagine del fuoco come espressione simbolica del *furor*, cfr. SECCI E., Non movent divos preces (Phaedr.). *Aspetti delle invocazioni agli dèi nelle tragedie di Seneca*, Prom XXVI, 2000, I, p. 57 e sgg; p. 61.

anguibus, *Herc. f.* 101) ricondotto alle Furie come loro attributo venefico, che le associa mnemonicamente alle Gorgoni.[20]

Sulla chioma irta di vipere sciolte si insiste in *Medea*: la suggestiva triplice allitterazione della fricativa (*Med*. 14), sembra riprodurre il sibilo dei serpenti visibili al bagliore dell'oscura face (*atra fax*, *Med*. 15, in accostamento quasi ossimorico).

> ***ME.*** *Nunc, nunc adeste, sceleris ultrices deae,*
> *crinem solutis squalidae serpentibus,*
> *atram cruentis manibus amplexae facem,*
> *adeste, thalamis horridae quondam meis*
> *quales stetistis: coniugi letum novae*
> *letumque socero et regiae stirpi date.*
>
> **ME.** Ora, ora siate presenti, dee vendicatrici dei delitti, irte le chiome di serpenti con la face fumosa nelle mani insanguinate, siate presenti, orride come allora alle mie nozze: date morte alla nuova sposa, morte al suocero e alla stirpe regale.
>
> (*Med.,* 13-26, trad. A. Traina)

Il lemma aggettivale *solutus* (*Med*. 14) esprime quasi la liberazione da vincoli e freni, in opposizione al lessico del dominio e della moderazione dei versi precedenti: *domitura*, (*Med*. 2); *frenare*, (*Med*. 3), *dominator*, (*Med*. 4); *dominus* e *domina* (v. 11); *moderari*, (*Med*. 34). Gli aggettivi *squalidus* (*Med*. 14) e *cruentus* (*Med*. 15), invece, recuperano, in modo differente, la sfera del lutto e della morte, così come *letum*, (in anafora, *Med*. 17-18). L'invito rivolto alle Furie è quello più specifico di ritornare, nello stesso modo e con le stesse funzioni contaminatrici (*quales*, *Med*. 17) con cui sovrintesero alle nozze di Medea e Giasone (*thalami mei*, *Med*. 16), ma in primo luogo la funzione che sono chiamate ad espletare è quella della liberazione dai freni costrittori e dell'esortazione all'eccesso e al furore di cui sono depositarie.

VII.1.3 *Le* umbrae*: i messaggeri di Dite*

Lo strumento del compito della Furia è Tantalo (cfr. *imple Tantalo totam domum*, *Th*. 53),[21] che viene utilizzato come scintilla per attizzare il fuoco, come *virus* per far scoppiare l'epidemia.[22]

---

[20] Il paragone è reso esplicito in Eschilo, *Eumenidi*, vv. 48 e sgg., su cui torneremo nel corso della presente trattazione.

[21] "Di particolare rilievo l'uso del verbo *implere*, che sembra giocare sulla possibilità di intendere Tantalo come una divinità: il verbo infatti trova attestazioni per designare la possessione da parte di un dio di qualcuno o di qualcosa, come avviene ad esempio per i profeti ed i poeti." (FERRERO E., *cit*., p. 46-47)
Questa interpretazione, in cui *Tantalo* si configurerebbe come metonimia per *furore Tantali* (cfr. *Ibidem*, p. 47), indica la sovversione dell'uso sacrale del termine *implere*, adottato all'interno della descrizione ironica dei preparativi di un banchetto che si rivelerà empio e sacrilego: ma non va trascurato quanto segnala PICONE G., *op. cit.*, 1984, p. 20 osservando che il discorso della Furia sembra verosimilmente essere connotato da un'opposizione vuoto/pieno che richiama il centro del mito di Tantalo, del suo castigo infero e del *nefas* che ricadrà sul figlio Tieste: "Facendone motivo di vanto, Tantalo aveva rivendicato a sé l'intenzione di colmare con gli esponenti della sua razza tutti i posti ancora vuoti nell'empio dimora del Tartaro; la Furia replica sardonicamente, comandandogli di riempire di sé tutta la sua casa. Parola fortemente ambigua, *implere* evoca la sfera semantica del cibo e rinvia perciò allusivamente sia al motivo della fame e della sete, tratti distintivi del personaggio-Tantalo, sia alla successiva prefigurazione della cena di Tieste (vv. 62-66a), ma può anche suggerire l'idea della possessione del fedele o del poeta ad opera di un'entità sovrannaturale."

[22] In qualità di strumento della *contaminatio*, Tantalo avvia la corruzione della *domus* portando il contagio (cfr. PICONE G., *op. cit.*, 1984, pp. 27-28). Al riguardo cfr. anche PARATORE E., *cit*, p. 228, il quale evidenzia come la Furia abbia il compito di suscitare il furore nella reggia mediante la colpevole ombra di Tantalo.

L'ombra di Tantalo è chiamata ad agire nello stesso modo in cui il simile richiama il simile e la Furia è attratta dall'ira cieca che la compenetra: lui che sperimentò per primo un sacrilego banchetto è deputato a presiedere alla realizzazione di nuove *epulae*.

> ***FU.*** *epulae instruantur – non novi sceleris tibi*
> *conviva venies. Liberum dedimus diem*
> *tuamque ad istas solvimus mensas famem:*
> *ieiunia exple, mixtus in Bacchum cruor*
> *spectante te potetur; inveni dapes*
> *quas ipse fugeres.*
>
> **FU.** Si imbandisca il banchetto - giungerai commensale di un delitto non nuovo per te. Ti abbiamo offerto un giorno libero e per queste mense abbiamo sciolto la tua fame: colma i digiuni, si beva sangue misto al vino mentre tu assisti; ho trovato un banchetto che persino tu fuggiresti.
>
> (*Th*., 62-67)

Il campo semantico ed espressivo è quello del convivio (*epulae*, *Th*. 62; *conviva*, *Th*. 63; *mensae*, *Th*. 64; *fames*, *Th*. 64; *ieiunia explere*, *Th*. 65; *potare*, *Th*. 66; *dapes*, *Th*. 66) volto al recupero del banchetto che Tantalo offrì agli dèi imbandendo le carni del figlio. Col suo scellerato esempio, quest'ultimo svolge la funzione di infetto pronto a contagiare di un morbo uguale e peggiore (cfr. *lues*, *Th*. 88; *pestis*, *Th*. 89) e appare come spettatore (*spectans*, *Th*. 66) di un *non novum scelus*.

Dinanzi ad una simile prospettiva, l'ombra rimpiange le paludi dello Stige:

> ***TA***. *quando continget mihi*
> *effugere superos?*
>
> **TA**. Quando mi capiterà di poter sfuggire agli dèi superi?
>
> (*Th*., 82-83)

I castighi degli dèi Superi, sebbene irati, sono poca cosa rispetto al nuovo inferno ricreato sulla terra attraverso l'opera di dissoluzione che la Furia governa e rappresenta. Meglio fuggire i celesti (*effugere*, *Th*. 83) che le orride *dapes* reperite dalla Furia (*inveni dapes / quas ipse* ***fugeres*****,** *Th*. 66-67).

> ***FU.*** *Ante perturba domum*
> *inferque tecum proelia et ferri malum*
> *regibus amorem, concute insano ferum*
> *pectus tumultu.* ***TA****. Me pati poena decet,*
> *non esse poenam. Mittor ut dirus vapor*
> *tellure rupta vel gravem populis luem*
> *sparsura pestis? ducam in horrendum nefas*
> *avus nepotes?*
>
> **FU.** Prima sconvolgi la casa e porta dentro con te lotte e amore della spada, rovina per i sovrani, scuoti il petto feroce con un insano tumulto. **TA.** A me si addice subire una pena, non essere la pena. Sono inviato come una funesta esalazione proveniente dalla terra spaccatasi o come una corruzione che, greve per il popolo, dissemina la pestilenza? Io, il nonno, condurrò i nipoti in un orribile empietà?
>
> (*Th*., 83-90)

Il compito che viene impartito a Tantalo è quello di *perturbare domum* (*Th*. 83), perciò questi non è più vittima della vendetta e della collera degli dèi, che si esprime tramite la *poena* per una *culpa*, ma diviene egli stesso *poena*, strumento, cioè, di una vendetta umana e infernale interna alla stirpe delittuosa cui ha dato inizio e di cui la Furia si fa nera garante. Le battaglie e l'amore per le armi vengano suscitate dentro la dimora reggia, esse che di norma costituiscono castigo e rovina per i sovrani (*malum regibus*, *Th*. 81-82).

Un tentativo di preghiera a colui che Tantalo chiama *parens divorum nosterque* (*Th*. 90-91), si spegna sul nascere e nessuna invocazione reale o nessuna richiesta di salvezza prende corpo da quell'anima ormai contaminata dagli Inferi. La sua resistenza è debole e fiacca, e, come una spada sguainata dal fodero che non vuole ferire, alla fine può solo cedere e lasciarsi impugnare: "*sequor"* (cfr. *Th*. 100) dice arrendevole l'*umbra*.

> ***FU****. Hunc, hunc furorem divide in totam domum.*
> *sic, sic ferantur et suum infensi invicem*
> *sitiant cruorem. – sentit introitus tuos*
> *domus et nefando tota contactu horruit.*
> *Actum est abunde. gradere ad infernos specus*
> *amnemque notum.*
>
> **FU**. Questo, questo furore dissemina in tutta la casa. Così, così siano trascinati e reciprocamente ostili abbiano sete del loro sangue - la casa avverte il tuo ingresso e inorridisce tutta al tuo nefando contatto. È stato fatto abbastanza. Tornatene alle infere paludi e al noto fiume.
>
> (*Th*., 101-106)

L'ombra di Tantalo è la *poena* da infliggere, l'arma da utilizzare al fine di diffondere la *contaminatio* col suo *nefandus conctactus* (cfr. *Th*. 104).

Questo particolare statuto strumentale del dannato è condiviso anche da Tieste, la cui ombra appare nel prologo dello *Agamemnon*.

> ***TH.*** *Opaca linquens Ditis inferni loca,*
> *adsum profundo Tartari emissus specu,*
> *incertus utras oderim sedes magis:*
> *fugio Thyestes inferos, superos fugo.*
>
> **TI.** Lasciando gli oscuri luoghi di Dite infernale, sono giunto, emesso dal profondo antro del Tartaro, dubbioso su quale delle due sedi debba odiare di più: io, Tieste, fuggo gli dèi infernali e metto in fuga gli dèi superi.
>
> (*Ag.,* 1-4)

Tieste si presenta sin dai primi versi come figura di *limen*, un morto tornato tra i vivi che reca in sè tutta la contaminazione dei luoghi infernali che ormai gli pertengono; un'ombra intrisa dell'oscurità degli *opaca loca* (*Ag*. 1) che ha abbandonato, e nello stesso tempo dai quali è stato cacciato fuori, inviato (*emissus*, *Ag*. 2) sulla terra come veicolo e strumento di un messaggio infernale, sebbene nunzio inconsapevole (*incertus*, *Ag*. 2).

Torna, dunque, nel regno di mezzo, di cui non fa più parte, atterrito e pungolato dagli dèi inferi, ma lui stesso ributtante quegli dèi superi che lo fuggono con ribrezzo. Tieste, anello di congiunzione delle divinità olimpiche e ctonie, collega le due dimensioni inserendosi anche stilisticamente in un'equilibrata figura chiasmica (*Ag*. 4) marcata dalla figura etimologica (*fugio* / *fugo*), come se, ancora una volta, coniugasse gli opposti costringendoli a mescolarsi tra loro con lui come calamitante punto di intersezione: l'altezza degli dèi superi e le profondità recondite degli inferi.

Il dubbio e l'odio (*Ag*. 3) animano la sua entrata in scena, ed egli appare incerto su quale delle due sedi (quella umana soggetta alla potenza divina e quella infera del Tartaro) dirigere il suo rancore, ambedue degne, per le pene e i supplizi imposti, di rubarsi a vicenda la palma di vittoria.

Il riferimento allo *epulis locus* consente l'apertura di un'ampia sezione (*Ag*. 12 e sgg.) relativa al paragone tra la sede infera e quella terrena della *domus* tramite l'espressione, da

parte di Tieste, del desiderio di tornare nel Tartaro pur di allontanarsi dall'odiato luogo del banchetto imbanditogli dal fratello.[23]

> ***TH.*** *Libet reverti. nonne vel tristes lacus*
> *incolere satius? nonne custodem Stygis*
> *trigemina nigris colla iactantem iubis*
> * * * * *
>
> **TI.** Vorrei tornare indietro. Non è preferibile abitare i funesti laghi? Non è meglio il custode dello Stige che dimena il triplice collo dalla nera criniera?
>
> (*Ag*., 12-14)

Il messaggero dell'Averno si dimostra riottoso nell'esecuzione del suo incarico, che tuttavia egli stesso brama di portare a termine. Il desiderio di tornare indietro (*libet reverti*, *Ag*. 12), in bocca a Tieste, sembra preannunciare la colpa del quale questi si è macchiato (cfr. *versa natura est retro*, *Ag*. 34), e avvia, nelle riflessioni della *umbra*, una sorta di *contentio* non più tra individui, ma tra zone infernali, competizione di segno negativo già iniziata al v. 3, allorché entrambe le sedi si contendono l'efferato odio del personaggio prologante. L'Ade con le sue pene atroci e il mostruoso custode dello Stige, dai *trigemina colla*, non sono forse preferibili rispetto agli orrori della *domus Pelopia*?

Quale sede è la peggiore? Per stabilirlo si snoda l'elenco dei supplizi infernali (*Ag*. 15-21), un τόπος del teatro senecano, all'interno del quale largo spazio viene concesso al personaggio di Tantalo, origine dei mali della stirpe.[24]

> *et inter undas fervida exustus siti*
> *aquas fugaces ore decepto appetit*
> *poenas daturus caelitum dapibus graves?*
>
> [...] e dove *(nel Tartaro)*, tra le onde, arso di sete rovente, colui che è condannato a pagare il greve castigo per il banchetto offerto ai celesti, cerca di raggiungere con la bocca ingannata l'acqua fugace.
>
> (*Ag*., 19-21)

Tantalo, artefice del mal riuscito dolo alle divinità olimpiche, è condannato all'impossibile appagamento della sete ardente, e l'acqua, quasi per contrappasso, inganna per l'eternità la sua bocca riarsa (cfr. *os deceptum*, *Ag*. 20).

Soltanto della sua *gravis poena*, in forte iperbato, si individua la colpa: essa risiede nel *caelitum dapes* (*Ag*. 21), il macabro banchetto offerto agli dèi. Non a caso, infatti, il termine utilizzato sia in questi versi dello *Agamemnon* sia nel *Thyestes* (v. 66) è *dapes*, per l'appunto, che, più di *epulae*, indica il banchetto sacrificale, l'offerta alle divinità.

> *Sed ille nostrae pars quota est culpae senex?*
> *reputemus omnes quos ob infandas manus*
> *quaesitor urna Gnosius versat reos:*
> *vincam Thyestes sceleribus cunctos meis.*
> *a fratre vincar? liberis plenus tribus*

---

[23] Il progenitore della stirpe ha un moto di ripugnanza e anela di ritornare nella sede infera per sfuggire alla visione del *nefas* che si prepara: "L'intento di rifugiarsi negli Inferi per sottrarsi all'insopportabile vista di un universo contaminato e sconvolto è però tratto pertinente di altri personaggi di questo teatro. Come Tantalo, Ercole, Edipo, Fedra, Teseo esprimono il desiderio di fuggire dalla terra e di cercare un'impossibile pace nel mondo dei morti." (PICONE G., *op. cit.*, 1984, p. 31)

[24] Il motivo dei dannati in Seneca assume un forte dinamismo: "Non stupisce trovare rispecchiato tale carattere nel motivo dei dannati che il più delle volte ci appaiono non già fissi nell'eterna immutabilità della pena ma come percorsi, invece, da una corrente impetuosa che li spinge a trasferire i loro tormenti (non importa, per il momento, se nella 'realtà' drammaturgica o solo nelle esasperate aspettative dei personaggi) vuoi sugli altri compagni di sventura vuoi, più di frequente, sui vivi." (MANTOVANELLI P., "Populus infernae Stygis": *il motivo dei dannati del mito in seneca tragico*, QCTC, 11, 1993, p. 136)

in me sepultis? viscera exedi mea.

> Ma quanto piccola parte della nostra colpa è quel vecchio? Anche se considerassimo tutti i colpevoli che il giudice Cretese riversa nell'urna per le loro azioni nefande, io, Tieste, li vincerei tutti coi miei delitti. Sarò dunque vinto dal fratello? Io, che sono pieno dei tre figli in me sepolti? Ho divorato le mie viscere.

(*Ag*., 22-27)

Tieste, come spinto da uno scellerato moto d'orgoglio, rivendica a sé la supremazia nella gara criminosa (*vincam Thyestes sceleribus cunctos meis*, *Ag*. 25), e la *culpa Tantali* è considerata solo una piccola parte (*pars quota*, *Ag*. 22) della *culpa Thyestis*.

Non a torto egli reclama la vittoria, infatti in lui convergono i crimini dei quattro più celebri condannati alle pene infernali.

Issione, più diffusamente noto per la tentata violenza ad Era, si macchiò per primo di spergiuro e omicidio ai danni di un membro della famiglia, Deioneo, il padre della sua sposa, compiendo un'empietà per via del legame religioso che vincola gli appartenenti alla stessa casa, i quali compiono sacrifici ai medesimi numi tutelari. In secondo luogo, Sisifo, colpevole di innumerevoli frodi, persino contro il padre degli dèi; secondo una mutila versione risalente ad Igino, questi violentò Tiro, la figlia dell'odiato fratello Salmoneo, dalla quale avrebbe avuto figli vendicatori, come gli aveva predetto un oracolo di Apollo, ma così facendo aggiunse lo *stuprum* ai suoi *scelera*. E infine anche Tizio, sebbene aizzato da Era, cercò vanamente di far sua Latona, contro il volere di lei.

Violenze sessuali che in un caso si mescolano alla *turbatio sanguinis*, frodi, inganni e disumani banchetti si riassumono coniugandosi nell'unica figura di Tieste, col quale solo Atreo è degno di rivaleggiare.[25] Egli ha toccato il massimo della colpa, l'apice della contaminazione: vince tutti coi suoi delitti.

La sua vittoria è anche la proclamazione del primato della *domus Pelopiae* sugli *opaca Ditis inferni loca* (*Ag*. 1). Proprio a ragione del suo *status* di invitto contaminatore, Tieste è mandato sulla Terra, se non come strumento di vendetta al pari di Tantalo, per lo meno come "attizzatoio" della contaminazione preliminare alla *ultio*.

La sua preminenza, rivendicata con amarezza, non può rischiare di essere scalfita dal fratello. Tieste, in un eccesso di sovversione, ricorda di essersi fatto tomba dei suoi stessi figli, sepolti in lui, nel padre che li ha generati e che turpemente li ha divorati per via del disumano inganno di Atreo (*liberis plenus tribus / in me sepultis?*, *Ag*. 26-27).

Ciononostante, anche nella più atroce colpa di Tieste vi è traccia dell'intervento divino, il quale rende meno esecrabile il misfatto, sebbene getti un velo di inestricabile mistero sulla sua giustificazione.

Nec hactenus Fortuna maculavit patrem,
sed maius aliud ausa commisso scelus
gnatae nefandos petere concubitus iubet.
Non pavidus hausi dicta, sed cepi nefas.

> Né la Fortuna ha macchiato la mia paternità entro questi limiti, ma osando un altro delitto maggiore di quello commesso, mi ordina di cercare l'unione nefanda con mia figlia. Senza paura ho raccolto l'oracolo, ma ho intrapreso l'empietà.

(*Ag*., 28-31)

La *Fortuna*, svettante al centro del v. 28, è indicata come responsabile della corruzione (cfr. *maculare*, *Ag*. 28) e dell'infrazione del codice comportamentale del padre, di modo che

---

[25] In conclusione i dannati di Seneca tragico si configurano come "espressione letteraria, retorica, del *furor* dei personaggi principali (disperato o vendicativo); entro questi limiti si giustifica la loro spesso agitata presenza" (MANTOVANELLI P., *cit*., pp. 145-146).

gli *scelera* di Tieste si riversano su di lei, pur senza imbrattarla: è lei che ha osato (*ausa*, *Ag*. 29, ancora in posizione mediana) un *maius aliud commisso scelus* (*Ag*. 29), malgrado tocchi a Tieste sostenerne la *culpa*; è lei che ordina (*iubet*, *Ag*. 30, in *explicit*) al padre di *nefandos petere concubitus*, ed è il fato che costringe la figlia a cedere a quell'empio cortocircuito di sangue (*coacta fatis gnata*, *Ag*. 33).

In un tale *chaos* d'empietà gli dèi inferi accorrono come richiamati dall'orrore, da un inferno sulla terra che gareggia con essi, e la loro presenza è simbolicamente sostituita dal loro peggiore ambasciatore, umano, sì, eppure degno degli dèi dell'angolo più buio dell'Averno per le atrocità compiute.

Questa figura, insuperabile nella nefandezza della colpa, si presta perfettamente come insostituibile nunzio di una vendetta che le divinità infernali pilotano e alimentano, non per bilanciare le parti e ripristinare un equilibrio originario, violato da tempo e oramai perduto, ma per partecipare quasi con compiacimento alla gara di misfatti ed impedire alla catena di delitti sempre peggiori di spezzarsi.

> ***TH.*** *Iam iam natabit sanguine alterno domus:*
> *enses secures tela, divisum gravi*
> *ictu bipennis regium video caput;*
> *iam scelera prope sunt, iam dolus caedes cruor –*
> *parantur epulae. causa natalis tui,*
> *Aegisthe, venit. quid pudor vultus gravat?*
> *quid dextra dubio trepida consilio labat?*
> *quid ipse temet consulis torques rogas,*
> *an deceat hoc te? respice ad patrem: decet.*
>
> **TI.** Ormai, ormai la casa sarà inondata del sangue di un ramo e dell'altro: vedo spade, scuri, armi, e la testa del re squarciata dal pesante colpo di una bipenne; ormai i delitti sono vicini, ormai ecco l'inganno, la strage, il sangue - si prepara il banchetto. Il motivo della tua nascita, Egisto, è giunto. Perché il pudore ti grava sul volto? Perché la tua destra tremante vacilla per un proposito incerto? Perché proprio tu consulti, tormenti, interroghi te stesso se ciò ti si addica? Volgiti a guardare tuo padre: ti si addice.
>
> (*Ag*., 44-52)

I versi sopra citati chiariscono il ruolo di cui Dite ha investito Tieste. Questi agogna la vendetta, ma allo stesso tempo, lo si deduce dal suo disorientamento iniziale, è anche inconsapevole messaggero di divinità ctonie che lo scacciano perché compia il suo dovere di pungolo nei confronti dell'imbelle figlio e nipote, diventando modello che chiede di essere imitato e superato nel delitto (*respice ad patrem*, *Ag*. 52);[26] la *umbra Thyestis* si configura come personaggio ancora una volta liminale, a metà tra ossessionante volontà di vendetta e inconsapevole strumento dell'Ade affinché la *ultio* si compia e un altro scellerato cada nella rete infernale, in un circolo vizioso in perenne crescita, destinato a non conoscere tregua.

Il movimento circolare di contaminazione è scandito da infrazioni delle leggi naturali e parentali, che determinano l'incrinarsi dell'*ordo rerum* spezzando i *vincula* che trattengono le creature infernali nell'Ade.

Secondo questo percorso di contaminazione che innesta un nuovo contagio la scena dello *Oedipus* si tinge delle raccapriccianti tenebre di Dite.

---

[26] La nascita incestuosa che pone Egisto al di fuori di ogni ordine riconosciuto e condiviso gli impedisce di assolvere alla funzione di figlio vendicatore, definendo l'incompiutezza e il fallimento di questo personaggio, vanamente pungolato dall'ombra di Tieste: "L'Egisto di Seneca iscrive i tratti ambigui e sfuggenti che la tradizione letteraria epica e tragica aveva associato al suo ruolo funzionale di "figlio nato per la vendetta" in un progetto malsano che si serve dell'incesto per introdurre il disordine caotico nel *regnum*: così l'identità di vendicatore che pure Tieste attribuisce nel prologo al figlio, giustificandola come *causa natalis*, si rompe in mille pezzi rivelando, al suo interno, il volto mostruoso e inclassificabile del figlio che è anche nipote del padre e fratello della madre." (MARCHESE R. R., *op. cit.*, p. 172)

Rupere Erebi claustra profundi
turba sororum face Tartarea
Phlegethonque sua motam ripa
miscuit undis Styga Sidoniis.
Mors atra avidos oris hiatus
pandit et omnis explicat alas;
[...]

Le sorelle che brandiscono le fiaccole infernali hanno spezzato le porte dell'Erebo profondo, il Flegetonte, staccandosi dalla sua riva, mescola la sua acqua alle acque tebane. La nera Morte spalanca la bocca avida e spiega tutta l'ampiezza delle sue ali.

(*Oed*., 160-165)

Tebe non è più una città di viventi, ma un regno dell'Ade brulicante di morte e putredine. La contaminazione della Morte di cui la città è pregna attira a sé le acque infernali del Flegetonte che si mescolano a quelle tebane tramutando il *regnum* di Edipo nel *regnum* dello Stige, di cui Tebe diventa il doppio sulla terra.[27] La frattura degli *Erebi claustra profundi* (*Oed*. 160) che Edipo paventa prefigura l'annullamento caotico dei limiti e della *distinctio* fra i due mondi, che si mescoleranno favorendo l'emergere della mortifera essenza dell'Ade.

La *Mors atra* viene attirata sulla terra dalla presenza di un illustre figlio-assassino che ne porta ancora sulle mani l'empio marchio indelebile. La sua diffusione emerge per mezzo di scelte lessicali funzionali a sottolineare il movimento di apertura ed espansione connesso alla Morte, la quale spalanca le fauci (*oris* ***hiatus*** / ***pandit***, *Oed*. 164-165) verso la terra infetta e dispiega le sue ali (*omnis* ***explicat*** *alas*, *Oed*. 165). La sfrenatezza del desiderio di contagio, inoltre, è denotata dall'aggettivo *avidus* (*Oed*. 164) e in seguito confermata dalla rottura dei *vincula ferri* (*Oed*. 171), ancora una volta segnalata tramite il verbo *rumpere* (*Oed*. 172), con cui veniva predicata l'azione delle Furie contro gli *Erebi claustra profundi* (*Oed*. 160).

In ambo i casi il dilagare della contaminazione di cui sono foriere le Erinni e l'esplosione della furia del cane del Tenaro si esprimono attraverso sostantivi deverbali coniati in relazione all'atto del legare e del chiudere (*vinculum* da *vincio*, *claustrum* da *claudo*). Il consueto riversarsi senecano degli Inferi su una terra che gareggi con essi in delitti e crudeltà si definisce qui come rottura di un vincolo, apertura violenta e sregolata di una barriera invalicabile, violazione di un limite e di un divieto.

O dira novi facies leti
gravior leto.

Oh funesto aspetto di una nuova morte più greve della morte!

(*Oed*., 180-181)

Il *novum letum* più opprimente e nocivo della morte stessa viene quindi descritto nei dettagli, indugiando sui particolari di una peste che il coro non sa ancora essere l'espiazione comunitaria del *crimen regis*.

Prostrata iacet turba per aras
oratque mori:

---

[27] In Seneca la rappresentazione dei luoghi infernali non può prescindere dal modello virgiliano riproponendone i motivi sebbene rovesciati, come quello della discesa agli Inferi, di cui l'inversione dell'Ade sulla terra risulta il capovolgimento tragico. In altre parole, se quella di Virgilio è una catabasi, quella descritta da Seneca è una anabasi che si distacca, per altro, dal modello epico in ragione della contiguità tra Ade e potere: "Quell'oltretomba cui Virgilio affidava la responsabilità dei significati augustei del poema, riponendovi le fondamenta di un assetto armonico fin che possibile del cosmo e della romanità, diventa adesso il punto di riferimento di un potere che immancabilmente 'comunica' con gli Inferi e ne è come il depositario." (PETRONE G., *cit*., 1986-1987, pp. 141-142)
Per il motivo senecano del riversarsi della dimensione infera dell'Ade sulla terra cfr. PICONE G., *cit.*, 2004, pp. 134-143.

solum hoc faciles tribuere dei.
delubra petunt, haut ut voto
numina placent,
sed iuvat ipsos satiare deos.

La folla giace prostrata agli altari e prega di morire. Questo solo gli dèi lo concedono generosamente, e del resto si entra nel tempio non per placare gli dèi ma per saziarli di sé.

(*Oed*., 197-201)

La preghiera del popolo è indirizzata al raggiungimento della morte come termine della sofferenza causata dal *letum gravius* e dunque si ribalta il naturale oggetto dell'invocazione alla divinità caratterizzato generalmente dalla *salus*.

Parimenti la relazione verticale con gli dèi riqualifica i suoi termini: essa non viene più intrecciata tramite *preces et vota*, ma la frequentazione del tempio diventa offerta di sé al dio, sacrificio delle molteplici vittime Tebane per *satiare* (*Oed*. 201) i *numina* imperscrutabili, con evidente richiamo alla *aviditas* già attribuita alla *Mors*, vera divinità del disordine infero risvegliato da Edipo.

La manifestazione degli abitanti di Dite si verifica in seguita all'invocazione dell'ombra di Laio come *arbiter* infero in grado di esplicare le cause della peste. Essa è preceduta da suoni e latrati che riecheggiano sinistri per il *lucus*, luogo del rituale, e che preannunciano l'apertura del passaggio che congiunga il mondo sotterraneo alla superficie.

latravit Hecates turba; ter valles cavae
sonuere maestum, tota succusso solo
pulsata tellus. 'audior' vates ait,
'rata verba fudi: rumpitur caecum chaos
terque populis Ditis ad superos datur.'

Latrò allora la turba di Ecate, tre volte le valli echeggiarono un suono tristissimo e la terra percossa tremò. "Mi ascoltano" disse allora il profeta "ho detto le parole rituali, si apre il cieco Caos e il popolo degli Inferi si apre la via verso la luce."

(*Oed*., 569-573)

L'evocazione ha spezzato (cfr. *rumpere*, *Oed*. 572) i confini dell'Ade e il *caecum chaos* (*Oed*. 572), connotato sul versante dell'assenza della vista, è pronto a riversarsi sulla terra per aprire la via al *populus Ditis*.

Subito dehiscit terra et immenso sinu
laxata patuit – ipse pallentes deos
vidi inter umbras, ipse torpentes lacus
noctemque veram; gelidus in venis stetit
haesitque sanguis. saeva prosiluit cohors
et stetit in armis omne vipereum genus,
fratrum catervae dente Dircaeo satae.
tum torva Erinys sonuit et caecus Furor
Horrorque et una quidquid aeternae creant
celantque tenebrae: Luctus avellens comam
aegreque lassum sustinens Morbus caput,
gravis Senectus sibimet et pendens Metus
avidumque populi Pestis Ogygii malum –
nos liquit animus; ipsa quae ritus senis
artesque norat stupuit.

Improvvisamente la terra si aprì e mostrò un'immensa voragine: io stesso vidi tra le ombre i laghi stagnanti, gli dèi pallidi, la notte vera, e il sangue mi si fermò e si rapprese gelido nelle vene. Balzò fuori e stette davanti a me in armi la stirpe orribile del serpente, i fratelli nati dai denti del drago Dirceo. Risuonò la torva Erinni, il Furore cieco, l'Orrore, tutto ciò che creano e nascondono le ombre eterne: il Lutto che si strappa i capelli, la Malattia che si regge penosamente il capo sfinito, la Vecchiaia sgradita a se stessa, la

> Paura incerta, e la Peste, il male avido del popolo tebano. A noi venne a mancare il coraggio, e anche Manto, che pur conosceva bene la arti e i riti del padre, rimase attonita.
>
> (*Oed*., 582-596)

La terra spalanca una voragine nera e Creonte vede gli orrori degli Inferi: i pallidi dèi e la vera notte di Dite (cfr. *Oed*. vv. 583-584) si offrono terribili alla vista, atroce spettacolo, e su tutti si ergono le personificazioni dell'Ade, tutte in qualche modo legate all'esperienza che Tebe soffre e, più direttamente, alla storia personale del suo re: la turba delle Erinni, che Edipo in primo luogo ha scatenato; il *caecus Furor* ad esse riconducibile e l'*Horror*, di cui Edipo fu e tornerà ad essere preda; assai vicino a quest'ultimo è il *pendens Metus*, che designa con maggiore prossimità lo stato di inquietudine e di incertezza del *rex*; infine il *Luctus, il Morbus e la Pestis* costituiscono una triade funesta per la città, che conosce pienamente le loro sferzate tanto quanto Edipo, che ne porta il marchio senza esserne consapevole. Egli è insieme *Luctus, Morbus* e *Pestis*.

Le tenebre cui Edipo si è affidato per conoscere la verità del suo destino e di quello di Tebe non svelano nulla, al più creano mali e li obnubilano alle facoltà conoscitive dei mortali (cfr. *quidquid aeternae creant* / *celantque tenebrae*, *Oed*. 590-591).

Finalmente, in disparte rispetto alle altre ombre, segnato dalla vergogna ed esitante a rivelarsi, appare Laio, grondante sangue e avvolto dallo squallido sembiante della morte.[28] La rabbia, tuttavia, (cfr. *os rabidum*, *Oed*. 626, lemma etimologicamente connesso alle Furie) connota con decisione il personaggio del re ucciso, che si presenta quasi come un'altra e rancorosa Erinni della città. Questa è la nuova identità che Laio assume, l'ombra del quale appare all'Edipo delle *Phoenissae* come in una delirante visione:

> *sanguineum gerens*
> *insigne regni Laius rapti furit;*
> *en ecce, inanes manibus infestis petit*
> *foditque vultus. nata, genitorem vides?*
> *ego video.*
>
> Laio infuria portando lo stemma grondante sangue del regno che gli fu strappato. Ed ecco, con mani nemiche assale e cava le mie orbite vuote. Figlia, vedi il padre? Io lo vedo.
>
> (*Phoen.*, 39-44)

Laio viene rappresentato secondo i tratti furenti di un'ombra invendicata ancora grondante del sangue del suo snaturato assassinio.[29] Il *sanguineum insigne regni* è l'attributo del potere ancora insanguinato: lo scettro, verosimilmente, o la corona del sovrano. Laio, infatti è *genitor*, ma è anche *rex*; questi sono i due ruoli che gli vengono riconosciuti nello *Oedipus* e in virtù dei quali la sua ombra inulta richiede la giusta vendetta.

A lui, al *rex* ucciso ed evocato dall'Ade, spetta di svelare l' enigma: alle sue parole ogni maschera cade e la verità stride come una lama acuminata. Edipo si dispera e si maledice

---

[28] Solo due sono i casi in cui i dannati eseguono un "moto reale" inserendosi come personaggi del dramma: Tantalo nel prologo del *Thyestes* e Laio, la cui effettiva presenza nella tragedia è l'unica via per svelare al figlio la verità sulla sua colpa e sul suo destino (cfr. MANTOVANELLI P., *cit*., p. 146): solo il realizzarsi dell'evocazione di Tiresia (cfr. *populus infernae Stygis* / *huc extraendus*, *Oed*. 396-397) può operare il disvelamento agli occhi di Edipo.

[29] Il personaggio risponde alla raffigurazione dei tratti topici delle *umbrae* dell'Ade: cooperano alla sua identità drammaturgica l'aspetto orrido, la vendetta, l'invocazione delle Erinni e l'acre invettiva (cfr. BARBERIS G., *cit*., 1992, p. 167).
Il modello dell'epifania dell'ombra di Laio viene riscontrato da BARBERIS G., *ibidem*, p. 166 nello *Edipo a Colono* di Sofocle (vv. 998 e sgg.), dove il vecchio Edipo vagheggia un ritorno del padre, il quale, di nuovo in vita, non avrebbe nulla da rinfacciargli: "Questo «rivivere» di Laio, a cui fa riferimento per assurdo l'Edipo dell'*Edipo a Colono* di Sofocle, si concreterà nel fantasma dell'*Oedipus* senecano."

invocando la morte per mano di coloro che ha contaminato e condotto presso le case di Dite. Attraverso una serie di maledizioni lanciate contro se stesso, il personaggio contribuisce ancora una volta a tracciare un ultimo, verace e lucido ritratto di sé.

> ***OE.*** *Dehisce, tellus, tuque tenebrarum potens,*
> *in Tartara ima, rector umbrarum, rape,*
> *retro reversas generis ac stirpis vices.*
>
> **ED.** Apriti, terra; e tu, signore delle tenebre, re delle ombre, trascina nel profondo del Tartaro questo ribaltamento della discendenza.
>
> (*Oed*., 868-870)

Ordina alla terra di aprirsi (*Oed*. 868), ma la terra si è già spalancata per spargere sulla sua superficie il *Morbus* e la *Lues* che hanno consunto la sventurata città Tebana. Come allora, anche adesso la *tellus* si spacchi e Dite stesso trascini negli anditi più oscuri del suo regno (cfr. *in Tartara ima*, *Oed*. 869) ***retro reversas*** *generis ac stirpis vices* (*Oed*. 870), la stirpe il cui avvicendarsi si blocca e ritorna indietro. Edipo, come è inciso nella sua identità, chiede la ripetizione, implora di poter duplicare il movimento di rovesciamento degli Inferi sulla terra in forma uguale e contraria. Persino il rovesciamento viene capovolto.

In altre parole, come la Peste e la Morte si sono riversate sulla terra quasi emesse dall'Ade, così l'orrore della sua nefanda stirpe, che in lui ha il temibile *auctor*, venga trascinato nel profondo Tartaro.

Se uno dei tratti morfologici della tragedia senecana è il riversarsi dell'Ade sulla terra, come anche l'*Oedipu*s attesta, nella parte finale del dramma in questione il movimento circolare si chiude e ribalta. Tebe è la nuova Dite traboccante degli *scelera* del *monstrum* Edipo, ed è il mondo superno dei viventi ad essere chiamato a riversarsi con il suo contagio esiziale nel luogo infernale che gli compete. In particolare, è Edipo il portatore della contaminazione più funesta, non la turba delle Erinni, non le ombre inulte dell'Ade, non il corteo di pestilenza e morte che popola il regno ctonio. Come Laio ha condotto sulla terra l'Ade mortifero per colpire il figlio, così il re Edipo conduca nell'Ade la sua *pestis* maligna, invertita e contaminatrice. Egli finalmente riconosce se stesso come appartenente al *regnum* dove la Morte governa e presiede, ed è lì che si augura di fare il suo ultimo ritorno.

VII.1.4 *Personaggi furentes: Edipo, Giocasta, Cassandra*

Laio individua la causa principale della *lues* nel figlio parricida e incestuoso, e questi, finalmente giunto a conoscenza delle sue colpe e della maledizione che aleggia sulla sua prole immonda, replica con nuove minacce il ruolo di Furia parentale che nello *Oedipus* era stato di Laio. Nelle *Phoenissae* è il figlio ormai cieco a rivestire una funzione quasi infernale di contaminazione, volta a spronare la sua stessa prole verso l'unica condotta loro possibile, sfrenata e sovversiva.

> *ferte arma, facibus petite penetrales deos*
> *frugemque flamma metite natalis soli,*
> *miscete cuncta, rapite in exitium omnia,*
> *disicite passim moenia, in planum date,*
> *templis deos obruite, maculatos lares*
> *conflate, ab imo tota considat domus;*
> *urbs concremetur – primus a thalamis meis*
> *incipiat ignis.*
>
> Portate la guerra, assalite gli dèi Penati con le fiaccole, mietete il raccolto della terra natia con il fuoco, mescolate tutto, trascinate nella morte ogni cosa, abbattete da tutte le parti le mura, radetele al suolo, seppellite gli dèi sotto le macerie dei loro templi, fondete insieme

> i Lari contaminati, sprofondi dalle fondamenta l'intera casa; la città bruci del tutto, per primo il fuoco cominci dal mio talamo.
>
> (*Phoen.*, 340-347)

L'apostrofe che Edipo rivolge con enfasi ad Eteocle e Polinice è volta ad incitarli alla distruzione di quel *regnum* del quale egli è stato difensore e salvatore, una distruzione che si serva degli strumenti e delle feroci modalità tipiche della guerra (*ferte arma*, *Phoen*. 340), ma che sia anche condotta con maggiore violenza e empietà.

Non si tratta di una semplice esortazione all'assedio della città e allo scontro mortale, ma di un vero richiamo alla dissoluzione dell'ordine, alla sua inversione e al disfacimento stesso di quei pilastri identitari su cui Tebe si fonda. Nei versi citati non c'è, infatti, un esplicito riferimento ai *cives*, ma si insiste nettamente sulle strutture e sulle divinità che reggono il normale corso della vita quotidiana: gli dèi, in primo luogo, l'agricoltura, e infine le mura, la città e le case, intese come sito abitativo.

L'assalto deve rivolgersi contro i Penati e i Lari (*Phoen*. 340; *Phoen*. 344) che costituiscono l'identità della città sul versante religioso e comunitario. In particolare i *lares*, divinità protettrici del focolare, sono già *maculati* (*Phoen*. 344) e così affermando Edipo non perde occasione per rammentare la contaminazione di cui è il principale responsabile e che ha macchiato perfino gli dèi della stirpe, destinati a giacere sotto il peso dei loro stessi templi abbattuti. Infatti, nell'espressione *templis deos obruere* (*Phoen*. 344) si manifesta l'idea dell'empia distruzione dei luoghi sacri dimora delle divinità, le cui macerie ricopriranno i *simulacra* degli dèi un tempo lì venerati.

Dai templi alle case, ogni dimora, luogo di difesa e protezione, verrà rasa al suolo (cfr. *Phoen*. 345-346), così come abbattute saranno le mura della città (cfr. *Phoen*. 343). Nella citazione di queste ultime, la distruzione di ogni strumento fisico di difesa si unisce allo sradicamento di un limite profondamente solcato tra interno ed esterno, civile e selvaggio, sacro e maledetto. Non a caso Edipo sprona al mescolamento di tutto (*miscete cuncta*, *Phoen*. 342) nel totale dissolvimento dei limiti e dei confini reali ed etici.

Ogni elemento dell'ordine verrà travolto da una forza impetuosa che lo trascinerà *in exitium* (*Phoen*. 342). Al riguardo si noti l'uso pregnante del verbo *rapere*, la cui presenza è connotata per tutta la tragedia, per indicare un movimento violento e sfrenato che mira alla rovina e alla morte. Esse sono le mete cui i figli di Edipo, degni sostituti del padre loro, devono tendere.

Per il completo capovolgimento di quell'ordine che Edipo era chiamato ad assicurare, il suo ammonimento introduce anche l'immagine agricola della mietitura delle messi, rappresentazione carica di forza vitale e emblema della prosperità, inquinata però dall'azione divoratrice del fuoco, che bruci il raccolto e isterilisca il terreno.

La morte, così, si presenta sul versante naturalistico nel simbolo del fuoco che divampa per incenerire la vita e il suo corso regolare. Esso diventa iconica figura della distruzione infernale e della furiosa maledizione di Edipo e domina il passo in esame con una presenza incalzante (cfr. *faces Phoen*. 340; *flamma Phoen*. 341; *concremare*, *Phoen*. 346; *ignis*, *Phoen*. 347).[30] Il destino di Tebe cinta d'assedio e in fiamme prende forma con vivezza di dettagli e si concentra efficacemente nell'immagine dello *ignis*, che in primo luogo divampa nel talamo da cui ogni empietà ha avuto origine. In tal modo si recupera con

[30] Sull'identità tragica fra Edipo e la morte e sullo statuto di ombra né viva né defunta del personaggio cfr. PETRONE G., *cit*., 1988-1989, p. 251: "Lo statuto di Edipo è ambiguo e complesso: egli è presente e assente nello stesso tempo rispetto alla guerra di Tebe in modo analogo al suo essere nella prima parte un morto vivente, un'ombra tra gli uomini, un cadavere in cerca della morte definitiva. Edipo è insieme morto/vivo nella prima parte e assente/presente nella seconda."

continuità rappresentativa la causa scatenante della guerra e di ogni altro male che ha oppresso e ancora opprimerà il regno.

Nell'animo di Edipo, che vagheggia questo quadro di inversione infera, albergano passioni contrastanti che gli impediscono di farsi promotore di pace, ma confermano il suo ruolo di Furia rovinosa per quella Tebe cieca che ancora supplica il suo soccorso.

> ***OE.*** *Vides modestae deditum menti senem*
> *placidaeque amantem pacis ad partes vocas?*
> *tumet animus ira, fervet immensum dolor,*
> *maiusque quam quod casus et iuvenum furor*
> *conatur aliquid cupio.*
>
> **ED**. Vedi forse un vecchio dedito a una disposizione moderata, chiami ai due schieramenti un uomo amante della placida pace? Il mio animo è rigonfio d'ira, uno smisurato rancore ribolle in me; desidero qualcosa di più grande di ciò che intraprende il caso e il furore dei giovani.
>
> (*Phoen.*, 350-354)

Edipo disarticola per l'ultima volta e con un secco ragionamento l'*exemplum ingens* cui il nunzio, che si fa portavoce delle istanze del popolo, guarda ancora fiduciosamente: come si può chiedere pace e moderazione ad un uomo al quale esse non appartengono?

L'*ira*, il *dolor* e la bramosia di un delitto ancora maggiore di quello che il *furor* giovanile è capace di ispirare sono le caratteristiche dell'animo di questo *rex* contaminatore che rovescia all'estremo delle sue possibilità il modello etico del sovrano pacificatore.

Edipo si fa dunque personaggio infernale intriso di una contaminazione capace di renderlo Furia avversa alla sua stessa discendenza. La regina sua madre e sua sposa, dal canto suo, non è esenta dal contagio infero, che si manifesta in lei come un *furor* trasbordante e contaminatore, di cui è la stessa Giocasta a fornire descrizione:

> ***IOC.*** *Quis me procellae turbine insanae vehens*
> *volucer per auras ventus aetherias aget?*
> *quae Sphinx vel atra nube subtexens diem*
> *Stymphalis avidis praepetem pinnis feret?*
> *aut quae per altas aeris rapiet vias*
> *Harpyia saevi regis observans famem*
> *et inter acies proiciet raptam duas?*
>
> **GIO**. Quale vento alato mi spingerà per l'aria del cielo trascinandomi nel vortice di una folle tempesta? Quale Sfinge o quale Stinfalide oscurando la luce del sole con una nera nube mi porterà in volo con le sue avide ali? O Quale Arpia mi ghermirà per le alte vie del cielo tenendo d'occhio la fame di un re crudele e, una volta rapita, mi getterà tra i due schieramenti?
>
> (*Phoen.*, 420-426)

Nell'accoglimento dell'esortazione a svolgere virtuosamente il proprio dovere di madre e regina, Giocasta, pur mossa da una lodevole intenzione, si getta nel campo invasata come da un *furor* di *insania*, rendendosi facile oggetto dello stesso rimprovero che aveva precedentemente mosso a Polinice (cfr. *causa repetentis bona est, / mala sic petentis*, *Phoen*. 378-379). Se la causa è onesta, le modalità sono sfrenate e richiamano alla memoria l'invasamento infernale, più che un moderato tentativo di pacificazione.

Le immagini della tempesta vorticosa e delle mostruose creature mitologiche permettono una più efficace raffigurazione dello stato d'animo "passionale" al quale Giocasta soggiace, ma soprattutto servono a definire la forza furiosa e dirompente che la trascina, paragonabile appunto ad un *turbo procellae insanae* (cfr. *Phoen*. 420).

Il segmento di testo in analisi è costruito attraverso la tessitura di alcuni moduli ed elementi compositivi che rimandano, secondo diverse angolazioni, ad una precisa idea di rapimento alato e irruente.

In primo luogo, le figure mostruose menzionate possono iscriversi all'interno di un medesimo schema rappresentativo: si tratta infatti di *monstra* esiziali, dalla natura spesso duplice o multiforme, ibride rappresentazioni di una *feritas* fraudolenta e contaminatrice.

Il riferimento seguente è agli uccelli del lago Stinfalo sconfitti da Eracle, volatili razziatori e, secondo alcune versioni del mito, divoratori di esseri umani, capaci di attaccare anche gli uomini con le loro piume bronzee. L'ipallage (cfr. *avidae pinnae*, *Phoen*. 423) permette di porre l'accento sull'*aviditas* di questi uccelli rapaci e nel contempo di evidenziare il loro aspetto più tipicamente mostruoso, quello delle ali di bronzo.

L'ultima figura del mito funzionale alla costruzione iconica di Giocasta è l'Arpia, raccapricciante essere dalla doppia natura, metà donna metà uccello, anch'essa caratterizzata dalla rapacità e dalla sua inclinazione contaminatrice.[31] Se ne conoscono due, in particolare, cui viene in qualche versione aggiunta una terza: Aello, Ocipete e Celeno. I tre nomi sono rispettivamente traslitterazioni dal greco ἄελλα, ὠκυπέτης e κελαινή, che significano "turbine", "dal rapido volo", e "la nera". Come si evince senza fatica, si tratta di quei tre aspetti sottolineati dai versi di Giocasta: la bufera turbinosa, il volo rapace e l'oscurità.[32]

Tutte le tre figure mitiche riportate sono volatili dalla natura mescolata e ibrida, in egual misura apportatrici di morte e contaminazione.

I due versi incipitari della sezione introducono l'unica immagine naturalistica che si aggiunge a quelle selezionate dal repertorio mitico: si tratta del *turbo procellae*. La bufera assume anch'essa i tratti della rapacità sfrenata (*insana*, *Phoen*. 420), mentre al vento che l'accompagna viene assegnata la forma alata (*volucer*, *Phoen*. 421), cara a questa immaginosa raffigurazione, che non indugia ad insistere sulle piume delle Stinfalidi (cfr. *avidae pinnae*, *Phoen*. 423); l'ingorda bramosia, attribuita a queste ultime con tocco retorico, insieme

---

[31] Sulla rapacità, apparentemente impressa nel nome *Harpyia*, traslitterazione del greco ῞Αρπυια, e sul legame linguistico con la radice del verbo ἁρπάζω così si esprime CALABRESE DE FEO M. R., *A proposito dell'etimologia delle Arpie*, Th. 265-269, "SCO" 46 N° 1, p. 338: "In proposito, sulla base delle testimonianze omeriche, si può osservare che la rapacità, che tradizionalmente connota le Arpie, non scaturisce da doti connaturate di voracità e violenza, delle quali significativamente non traspare alcun indizio nei passi esaminati. La loro rapacità, invece, con ogni probabilità, va considerata un tratto secondario, conseguente alla straordinaria rapidità con cui queste entità si muovono travolgendo ogni cosa, e parallelamente indotto dalla connessione etimologica, tanto facile quanto impropria, del nome ῞Αρπυια col verbo ἁρπάζειν."
Nell'analisi etimologica del nome greco delle Arpie, effettuata da CALABRESE DE FEO, la loro funzione risulta essere espressa costantemente dall'aoristo ἀνηρείψαντο, per cui il nome sarebbe "una forma di participio perfetto senza raddoppiamento del tema verbale di ἀνηρείψαντο": "La critica in proposito fa riferimento per lo più al verbo ἐρέπτομαι al quale è attribuito comunemente il significato di "mangiare", "divorare", che implicherebbe tuttavia, come dimostra la comparazione linguistica, il gesto dell'afferrare, dello strappare." (*Ibidem*, p. 337)
In questa sede pare opportuno fornire l'interpretazione etimologica di CHANTRAINE P., *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris, 1999, sotto la voce ῞Αρπυια: "Le mot est rapproché avec un verbe ἀνηρείψαντο «ont ravi» dans une formule de l'Odyssée 14,371= 1,241, qui est peut-être en rapport étymologique." CHANTRAINE prosegue sostenendo che l'ipotesi dell'origine da un participio perfetto si riallaccia al verbo ἐρέπτομαι, mentre quella risalente a ἁρπάζω è di origine popolare ma non ha alcun fondamento scientifico.

[32] Per la spiegazione della trasparente etimologia di Ἀελλώ, che indica la tempesta, e di Ὠκυπέτη traducibile "dalle ali veloci" cfr. CALABRESE DE FEO M. R., *cit*., p. 343, che evidenzia come il particolare fisico delle ali sia inserito per la prima volta da Esiodo. Tuttavia è bene notare che si tratta di paretimologie. Nel caso delle Arpie, come per le Muse, i singoli nomi personali risultano complementari in quanto indicano un'unica realtà cui partecipano tutte le appartenenti al gruppo: "I nomi Ἀελλώ e Ὠκυπέτη, infatti, rimandano entrambi alla fisionomia che è comune alle due Arpie, che è quella di esseri vorticosi e demolitori, ma vi fanno riferimento in maniera diversa, il primo attraverso la metafora della tempesta, l'altro mediante il particolare della rapidità del loro volo."

all'*insania* della tempesta (*Phoen*. 420) contribuisce ad evocare una disposizione d'animo folle e smodata, preda delle passioni più violente.

Infine, le forme verbali adoperate (*vehere*, *Phoen*. 420; *agere*, *Phoen*. 421; *ferre*, *Phoen*. 423; *rapere*, *Phoen*. 424, 426; *proicere*, *Phoen*. 426) esprimono azioni più o meno violente di sottrazione o spinta secondo un movimento propulsivo di cui Giocasta si fa oggetto scevro di vigore e volontà.

Appare dunque utile evidenziare brevemente la presenza costante, in segmenti drammatici di questa tensione, del verbo *rapere*, che designa tanto l'azione subita da Giocasta (*rapta*, *Phoen*. 426) quanto quella di cui è soggetto attivo l'Arpia (*rapiet*, *Phoen*. 424)

L'insensatezza e l'assenza di misura viene opportunamente suggellata dalla battuta del *satelles*, esplicativa dello *status* della regina:

> ***SAT****. Vadit furenti similis aut etiam furit.*
>
> **GUARDIA**. Avanza come una folle, anzi è proprio fuori di sé.
>
> (*Phoen.*, 427)

A dimostrazione del movimento propulsivo cui si è precedentemente accennato si snodano, subito dopo al furente discorso di Giocasta, le similitudini intessute dal *satelles*, che descrivono per bocca di un personaggio dal ruolo quasi didascalico l'atteggiamento smarrito e attonito della regina Tebana.

> *sagitta qualis Parthica velox manu*
> *excussa fertur, qualis insano ratis*
> *premente vento rapitur aut qualis cadit*
> *delapsa caelo stella, cum stringens polum*
> *rectam citatis ignibus rumpit viam,*
> *attonita cursu fugit et binas statim*
> *diduxit acies.*
>
> Quale è scagliata la freccia rapida dalla mano del Parto, quale è trascinata la nave quando un folle vento la spinge, o quale una stella cadente scivola giù dal cielo quando fendendo la volta celeste spezza la sua via retta con rapidi fuochi, come invasata è fuggita e subito ha separato le duplici schiere.
>
> (*Phoen.*, 428-434)

Giocasta è rapportata a tre elementi che fungono da modelli di paragone, i primi due in special modo funzionali ad indicare un movimento impresso da una forza esterna e violenta.

Il primo modello analogico è quello della *sagitta* (cfr. *Phoen*. 428-429), scoccata non da un qualsiasi arciere, ma dalla *Parthica manus* (*Phoen*. 428). Il riferimento ai Parti, per altro abili arcieri, non è determinato soltanto dalla loro destrezza con l'arco, ma dalla volontà di denotare un movimento stimolato da un impulso sregolato e barbaro, recuperando un *topos* poetico.

Il secondo elemento di similitudine è la *ratis* (cfr. *Phoen*. 429-430) travolta dall'impetuoso alzarsi di un vento folle (cfr. *ventus insanus*, *Phoen*. 429-430) che opera una pressione tanto violenta (cfr. *premens*, *Phoen*. 430) da trascinare con furia la nave in balia delle sue spire (ancora una volta va segnalata la scelta del verbo *rapere*, *Phoen*. 430, in posizione mediana).

Le due immagini analizzate servono a rendere visivamente più chiara la furia di Giocasta, trascinata al centro dei due schieramenti nemici come da una forza sovrumana e selvaggia assai vicina a quella dell'invasamento infernale delle Erinni (inoltre evocato dal termine *attonita* del *Phoen*. 433), ma qui volta al tentativo, titanico e vano, di interruzione delle ostilità.

Non lungi dalla rappresentazione della *furia* di Giocasta sembra collocarsi l'invasamento di Cassandra, attraverso la quale Seneca coglie l'occasione di tratteggiare con pregnanza di descrizione la sede infera e le sue creature, atte a preannunciare il culmine della vendetta e del nefando delitto di cui si narra nello *Agamemnon*.

Apollo si impossessa ad un tratto della fanciulla veggente e la scuote con il suo potere vaticinante, mostrandole un'ultima terribile profezia: l'uccisione di Agamennone sotto un doppio sole, simbolo del duplice ramo della sua stirpe. Il re dei re verrà abbattuto da una temeraria leonessa (cfr. *audax lea*, *Ag*. 740) e il *furtivum genus* (cfr. *Ag*. 732) tesserà l'insidia per il capo dei Greci. La visione si chiude con l'apparizione di uno scenario infernale che offre a Cassandra la possibilità di ribadire la sua *libido moriendi*:

iuvat per ipsos ingredi Stygios lacus,
iuvat videre Tartari saevum canem
avidique regna Ditis! Haec hodie ratis
Phlegethontis atri regias animas vehet,
victamque victricemque. Vos, umbrae, precor,
iurata superis unda, te pariter precor:
reserate paulum terga nigrantis poli,
levis ut Mycenas turba prospiciat Phrygum.
spectate, miseri: fata se vertunt retro.

Instant sorores squalidae,
anguinea iactant verbera,
fert laeva semustas faces
turgentque pallentes genae
et vestis atri funeris
exesa cingit ilia
* * *
strepuntque nocturni metus
et ossa vasti corporis
corrupta longinquo situ
palude limosa iacent.
Et ecce defessus senex
ad ora ludentes aquas
non captat oblitus sitim,
maestus futuro funere.
Exultat et ponit gradus
pater decoros Dardanus.

Mi piace entrare nel lago Stigio e passarvi attraverso, mi piace vedere il crudele cane del Tartaro e i regni dell'avido Dite. Oggi la barca del nero Flegetonte traghetterà anime regali, quella di una vinta e di una vincitrice. Voi, ombre, vi prego, e ugualmente prego te, acqua sulla quale giurano gli dèi superi: dischiudete un poco la volta del cielo nero perché la leggera turba dei Frigi possa vedere Micene. Osservate, sventurati: i fati si volgono all'indietro. Incombono le squallide sorelle, agitano le fruste serpentine, la sinistra porta fiaccole semi-arse, pallide si gonfiano le guance e la veste di nera morte cinge i fianchi consumati. [...] Strepitano i timori notturni e le ossa del vasto corpo, corrotte dalla lunga putredine, giacciono nella palude fangosa. Ed ecco lo spossato vecchio, dimentico della sete, non cerca di attingere le acque che lo ingannano dinanzi alla bocca, afflitto per la morte futura. Esulta e allunga il decoroso passo il padre Dardano.

(*Ag*., 750-774)

L' esaltazione del trionfo per la vendetta che sta per essere compiuta, frammista alla *libido moriendi* che si configura come compiacimento di raggiungere i recessi dell'Ade

(*iuvat*, in anafora, *Ag*. 750, 751)[33] è affidata alle parole prima, e al canto invasato poi, di Cassandra, che pregusta il suo arrivo nell'Averno elencandone gli elementi topici, per lo più in posizione di rilievo (*Stygii lacus, Ag*. 750; *Tartari saevus canis*, *Ag*. 751; *avidique regna Ditis, Ag*. 752; *ratis / Phlegethontis atri, Ag*. 752-753).

L'*aviditas* caratterizza il regno di Dite, il quale si appresta a fagocitare, non ancora sazio, Agamennone e Cassandra stessa, vincitrice seppur sconfitta (*victamque victricemque*, con figura etimologica al *Ag*. 754). L'ultima preghiera (*precor*, in anafora e in *explicit*, *Ag*. 754-755), Cassandra la rivolge alle *umbrae* e ai luoghi infernali che presto visiterà: chiede soltanto che anche ai Troiani caduti sia data l'opportunità di assistere allo spettacolo (cfr. *prospicere*, *Ag*. 757; *spectare*, *Ag*. 758) dello *scelus* agognato benché insperato.[34]

La realizzazione della *ultio* di Egisto e Clitemnestra finisce quindi per coincidere con quella della profetessa Troiana, e si costituisce come rovesciamento dei *fata*: *fata se vertunt retro* (*Ag*. 758), modulo strutturale assai caro al mito della casa di Pelope e qui presentato come rivolgimento della vittoria su Ilio.

I vv. 759-774 sono deputati alla descrizione delle Furie e delle ossa dell'idra di Lerna e delineano le reazioni alla vendetta imminente nell'iconica rappresentazione del *regnum infernum*. I progenitori delle due stirpi, Tantalo e Dardano, oppongono la casa del primo e la stirpe da cui discende Agamennone ai Troiani tutti, il cui giubilo si condensa nell'esultanza del secondo. L'aggettivo *avidus* che qualifica i *regna Ditis*, li indica come parte attiva dello *scelus* che li arricchirà di due nuovi defunti, confermando la loro la regia ultraterrena della catena di delitti che essi stessi alimentano, togliendo i freni alle passioni e stimolando il *furor* che agita le mani vendicatrici.

Dopo la sezione assegnata alla descrizione del rovesciamento delle sorti, per cui Micene raggiunge Troia nella disgrazia, e Agamennone incontra Priamo nell'Ade, segue la rappresentazione di una *imago* divinatoria nitida e verace (cfr. *Ag*. 874), che Cassandra osserva con attenzione e piacere. Il *providae mentis furor* (*Ag.* 872) non rivelò mai agli occhi visione più tersa (cfr. *ostendere*, termine precipuo del disvelamento, *Ag*. 873), alla quale la veggente partecipa e della quale gode attraverso la visione di uno spettacolo sinistro che sigilla la *ultio* perfetta (*video et intersum et fruor*, *Ag*. 873).

Cassandra afferma la veracità dell'immagine che si svela ai suoi occhi, priva di inganno e illusione (*imago visus dubia non fallit meos, Ag.* 874), degna di essere contemplata (*spectemus*, *Ag*. 875). L'osservazione del delitto fin nei suoi minimi dettagli completa l'appagamento della vendetta di Cassandra, che rappresenta l'intero popolo Frigio. Soltanto nello spettacolo della mattanza il rovesciamento delle sorti è totale e la soddisfazione del vinto, che scorge il vincitore in rovina, è piena e definitiva. Significativo il contesto dell'ultimo banchetto di Agamennone, così simile a quello Troiano: esso si svolge sulle spoglie regali di Priamo, nella porpora Iliaca, sul bottino strappato a quella Troia, che, sebbene giacente, risorge e si ribella al suo domatore. Micene, e con lei il più potente dei Greci, capitola, permettendo a Ilio di rinascere per un istante nello sguardo rapito di Cassandra.

---

[33] È in questo stato "furioso" che Cassandra si proietta nel mondo dell'Ade cui sente di appartenere: "Il desiderio per il regno dell'Ade che in *Tieste* si connota come tipica struttura dell'inversione, ritorno al mondo cui ormai egli appartiene, in Cassandra è desiderio di evasione nel ristoro della vendetta che solo con la sua stessa morte potrà ottenere." (SAPIO A., *La visione di Cassandra in Eschilo e Seneca*, "Pan" 13, 1995, p. 8)

[34] La veggente, come sottolinea SAPIO A., *cit*., p. 9 sente quasi la necessità di invitare i suoi cari nell'Ade come pubblico di quella vendetta di cui si fa regista. Il godimento della *ultio*, infatti, si compie proprio grazie alla visione dello strazio del nemico (cfr. *Ibidem*, p. 13).

VII.1.5 *Le Arpie*

Il sembiante delle Erinni dipinto dalla poesia di Eschilo non disattende la loro identità infernale: la profetessa del Lossia le paragona alle Gorgoni, ma anche alle Arpie per il loro aspetto ripugnante e terribile:

> **ΠΡ.** πρόσθεν δὲ τἀνδρὸς τοῦδε θαυμαστὸς λόχος
> εὕδει γυναικῶν ἐν θρόνοισιν ἥμενος.
> οὔτοι γυναῖκας ἀλλὰ Γοργόνας λέγω·
> οὐδ' αὖτε Γοργείοισιν εἰκάσω τύποις
> <...>
> εἶδόν ποτ' ἤδη **Φ**ινέως γεγραμμένας
> δεῖπνον φερούσας· ἄπτεροί γε μὴν ἰδεῖν
> αὖται μέλαιναί τ', ἐς τὸ πᾶν βδελύκτροποι,
> ῥέγκουσι δ' οὐ πλατοῖσι φυσιάμασιν,
> ἐκ δ' ὀμμάτων λείβουσι δυσφιλῆ λίβα·
> καὶ κόσμος οὔτε πρὸς θεῶν ἀγάλματα
> φέρειν δίκαιος οὔτ' ἐς ἀνθρώπων στέγας.
>
> **PROFETESSA.** E dinanzi a lui una strana schiera di donne dorme, seduta nei troni: non donne, ma Gorgoni dico; anzi, nemmeno a Gorgoni le assomiglierò. Vidi una volta, dipinte, le Arpie che rapivano il pasto di Fineo: ma queste non hanno ali e sono nere, del tutto schifose a vedersi; e russano con soffi non finti,[35] e dagli occhi stillano sanie odiosa, e il loro abito è quale non s'usa portare né sulle statue degli dèi, né nelle case degli uomini.
>
> (Eschilo, *Eumenidi*, 51-56, trad. R. Cantarella)

La dimensione in cui si collocano le Furie greche è quella dei recessi impenetrabili è oscuri della terra, lungi da uomini e dèi, che parimenti le aborriscono. Ma ciò che ci preme qui evidenziare è il paragone che Eschilo istituisce fra creature appartenenti ad una stessa dimensione mitico-mostruosa: le Furie, per l'appunto, e le Arpie, già adoperate da Seneca come modello analogico per rappresentare la furia di Giocasta nelle *Phoenissae*, ed inserite da Virgilio nel ruolo di personaggi contaminatori al pari delle *Dirae*, agenti di un nuovo ostacolo sul cammino del fondatore.[36]

> *quarto terra die primum se attollere tandem*
> *visa, aperire procul montis ac volvere fumum.*
> *vela cadunt, remis insurgimus; haud mora, nautae*
> *adnixi torquent spumas et caerula verrunt.*
> *servatum ex undis Strophadum me litora primum*
> *excipiunt. Strophades Graio stant nomine dictae*
> *insulae Ionio in magno, quas dira Celaeno*
> *Harpyiaeque colunt aliae, Phineia postquam*
> *clausa domus mensasque metu liquere priores.*
>
> Infine al quarto giorno ci sembra dapprima che s'innalzi una terra, lontano si mostrano monti ed esala fumo. Ammainiamo le vele, ci solleviamo sui remi; senza indugio i marinai si adoperano, e fanno vorticare la spuma e spazzano via la distesa del mare. Salvato dalle onde mi accolgono dapprima le sponde delle Strofadi. Sono dette Strofadi

---

[35] Letteralmente "*non accostabili"*; la traduzione tiene conto della lezione dei manoscritti (πλαστοῖσι, *Eum*. 53) e non dell'emendamento di ELMSLEY, poi accolto da PAGE.

[36] L'esame dei caratteri specifici delle Arpie conduce RABEL R. J., *cit*., p. 319 a rilevare la loro somiglianza con le Furie:"The Harpies foreshadow the mysterious *Dirae*, incarnate curses and servants of Jupiter who appear at intervals later in the poem. They are *tristes* (3.214; 366) and *obscenae* (3.241; 262) just like the *Dirae* (cf. 8.701; 12.876). Both are creatures of the lower world who assume the appearance of birds. According to Aeneas, no more monstrous source of contagion (*pestis*, 3.215; *monstrum*, 3-214) has arisen from the waters of the Styx than the Harpy (Compare the *Dira*, a *pestis* [12.865] and *mostrum* [12-874] which seals the fate of Turnus at the poem's conclusion)."
Anche KHAN H. A., *cit*., 1996, p. 136 associa le Arpie della rappresentazione virgiliana, e non solo, alle Erinni-Furie, ed evidenzia come entrambe queste figure non di rado siano collegate alla tempesta, individuando così un loro tratto specifico, quello della rapidità furente e rovinosa.

con denominazione greca delle isole nel grande mar Ionio, che la crudele Celeno e le altre Arpie abitano, dopo che fu chiusa la dimora di Fineo e lasciarono le antiche mense per timore.

(*Ae.* III, 205-213)

La tempesta si configura come motivo di deviazione dal tragitto prestabilito. Nonostante Enea abbia infine ricevuto la rivelazione dei Penati che gli permette di individuare con certezza la sede a lui destinata, un altro "evento frenante" ritarda il suo cammino, un espediente narrativo tipico dei racconti di viaggio: la bufera. Fenomeni di ordine naturale, come la tempesta o la peste precedentemente esaminata, divengono simboli di comunicazione tra gli dèi e gli uomini, e di intervento nelle vicende narrate di elementi "extra-umani" in grado di mutare la direzione della storia.

La bufera, infatti, confonde le acque e fa smarrire il nocchiero, che non è più capace di riconoscere la rotta. Ancora una volta perduto ed errante, l'equipaggio di Enea si imbatte in una sosta imprevista, ma tracciata nelle mappe del fato: le isole Strofadi, dove dimorano la *dira Celaeno* (*Ae*. III 211) e le altre Arpie.

tristius haud illis monstrum, nec saevior ulla
pestis et ira deum Stygiis sese extulit undis.
virginei volucrum vultus, foedissima ventris
proluvies uncaeque manus et pallida semper
ora fame.

Non vi è mostro più funesto di loro, né alcuna peste è più crudele, o ira di dèi che affiora dalle onde Stigie. Virginei volti di volatili, un effluvio turpissimo scaturisce dal ventre, le mani sono adunche e sempre pallido il viso per la fame.

(*Ae.* III, 214-218)

La descrizione delle Arpie è bipartita: una prima parte (*Ae*. III 214-215) è composta secondo uno schema che potremmo chiamare di "comparazione negativa", dove cioè si cerca di offrirne una rappresentazione ponendole in contrapposizione ad alcuni elementi raccapriccianti per antonomasia, che, tuttavia, esse superano per caratteristico orrore o crudeltà (cfr. *tristius haud*, *nec saevior*, *Ae*. III 214). Attraverso tale modulo formale si possono rintracciare i loro tratti pertinenti. In prima istanza non esiste *monstrum tristius illis* (cfr. *Ae*. III 214): questa asserzione ci consente di inserirle nella categoria dei *tristia monstra*, proiettando su di loro la valenza di creature prodigiose che costituiscono un ammonimento divino, il quale inoltre si presenta come funesto e nocivo (cfr. *tristis*). La loro calamità, dunque, è al massimo grado rispetto a quella dei loro simili.[37]

In secondo luogo si trova nella *pestis* e nell'infera *ira deum* (cfr. *Ae*. III 215) il modello analogico per dare loro una fisionomia rappresentativa di spietatezza e ferocia: non esiste pestilenza o collera Stigia che sia *saevior illis* (cfr. *Ae*. III 214).[38]

Le Arpie sono pertanto creature volte alla distruzione e alla rovina, monito doloroso per coloro ai quali sono indirizzate, e istituenti un forte legame con la palude Stigia e la dimensione infera e contaminatrice della morte. Infatti l'*ira deum* non è la mera collera di un dio che medita vendetta o castighi, ma la furiosa ritorsione che emerge dai recessi dell'Ade e che è rappresentata nell'immaginario mitologico dalle Furie, alle quali Celeno si dirà appartenente.

---

[37] L'aggettivo *tristis* è espressione di presagio sinistro nella lingua augurale e significa anche "funebre", "funesto". Cfr. ERNOUT A., MEILLET A., *cit.*, s. v.

[38] Il termine *saevus* muoverebbe da un significato primario suscettibile di essere tradotto come "dall'aspetto o dal volto spaventoso". Cfr. ERNOUT A., MEILLET A., *cit.*, s. v.

La seconda parte della raffigurazione delle Arpie (*Ae*. III 216-218) consiste in una descrizione fisica e fisionomica delle stesse. La *feritas* mostruosa è ricondotta all'unione disordinata di volti umani a corpi alati di uccelli, la cui deformità è ulteriormente sottolineata dalla triplice allitterazione (***v**irginei **v**olucrum **v**ultus*, *Ae*. III 216), seguita a distanza da un quarto membro allitterante (cfr. ***v**entris*, *Ae*. III 215).[39] Ventre, mani, viso e volto sono tutte parti anatomiche umane che però vengono corredate da attributi bestiali o ferini tali da abbrutire l'immagine delle Arpie e inquadrarle nella loro categoria di spettanza, quella di mostri squallidi e contaminatori:[40] dal ventre, infatti, scaturisce la *foedissima proluvies* (*Ae*. III 216-217) che insozza le mense di Fineo;[41] dalle mani fuoriescono adunchi artigli (cfr. *uncae manus*, *Ae*. III 217); infine il viso è livido di una fame che lo deturpa (*pallida semper* / *ora fame*, *Ae*. III 217-218), e che mai può essere saziata. Sfrenatezza del desiderio e turpitudine sono le sfaccettature più marcate di queste immonde creature.

> *at subitae horrifico lapsu de montibus adsunt*
> *Harpyiae et magnis quatiunt clangoribus alas,*
> *diripiuntque dapes contactuque omnia foedant*
> *immundo; tum vox taetrum dira inter odorem.*
>
> Ma repentine con terribile calata dai monti appaiono le Arpie e scuotono le ali con grande stridore, strappano le mense e ogni cosa contaminano con immondo contatto; allora emettono versi crudeli tra fetido odore.
>
> (*Ae.* III, 225-228)

Nel momento della condivisione delle *dapes* ecco sopraggiungere le alate Arpie pronte ad insozzare le mense con il loro *contactus immundus* (cfr. *Ae*. III 227-228). Ogni cosa viene deturpata e corrotta (cfr. *foedare*, *Ae*. III 227) dal tocco infetto di questi *monstra* che afferrano violentemente le pietanze.

Ma i Teucri non si scoraggiano. Decidono di spostarsi in un luogo assai più riparato e, come protezione, ripongono il fuoco sugli altari (cfr. *Ae*. III 231), ma neppure questo è sufficiente a tenere lontane le Arpie, che tornano a contaminare il pasto (cfr. *polluere ore dapes*, *Ae*. III 234).

Stanco delle rappresaglie alate, Enea esorta i suoi a combattere contro i mostri contaminatori, ma questa decisione bellicosa si risolverà contro di lui nella maledizione proferita da Celeno, l'unica Arpia chiamata per nome sin dal v. 211.

---

[39] Lo statuto delle Arpie si presenta come triplice e mostruoso, composto dall'unione caotica di caratteristiche animali, umane e divine: esse sono creature del mondo sotterraneo, col volto di donne, artigli e ali che le avvicinano a mostruosi uccelli, ma che lasciano dubbiosi i Troiani sulla loro natura divina, come avverte RABEL R. J., *cit*., pp. 318-319: "Indeed, the confusion as to their status may be the ultimate source of their ability to pollute. For as Mary Douglas has shown, danger frequently attends betwixt and between, and pollution arise from those entities which in some way defy the categories out of which normal reality is believed to be constructed."
Inoltre, è a partire dall'episodio delle Arpie, che si scagliano a contagiare le mense dei Troiani, che, a parere di RABEL, Virgilio sembra elaborare l'episodio di Polidoro: "In both cases, the three essential characteristics of Greek ideas of pollution all appear: pollution is contagious, religious, and danger." (*Ibidem*, p. 319).

[40] Secondo l'analisi di KHAN H. A., *cit*., 1996, pp. 136 e sgg. la descrizione di Celeno e compagne appare come un rovesciamento dei tratti della bellezza femminile, indugiando su stomaco, mani e volto, spesso luoghi topici di armonia estetica.

[41] Non è da sottovalutare il valore dell'inserzione di questo passo nella struttura del libro. Il brano precedente ha dato vita ad un'immagine del mare in tempesta coincidente con una forma di cecità conoscitiva. Questo mi sembra possa essere messo in rapporto con la vicenda mitica di Fineo, al quale si accenna soltanto. Gli dèi lo accecarono e gli mandarono le Arpie per punirlo delle predizioni che rivolgeva agli uomini senza il consenso divino; secondo altre versioni, Fineo fu punito perché per primo aveva accecato i suoi figli istigato dalla loro matrigna. Il tema della cecità si accosta a quello della profezia, che altro non è se non una "visione futurale", di cui le stesse Arpie si rendono protagoniste (cfr. Apoll. *Bibl*. I, 9, 21 e sgg.).
Inoltre, sull'uso ragionato del termine *foedus* e del verbo *foedare* (*Ae*. III 227), in rapporto alla natura delle Arpie e alle loro azioni pertinenti cfr. RABEL R. J., *cit*., p. 319.

'bellum etiam pro caede boum stratisque iuvencis,
Laomedontiadae, bellumne inferre paratis
et patrio Harpyias insontis pellere regno?
accipite ergo animis atque haec mea figite dicta,
quae Phoebo pater omnipotens, mihi Phoebus Apollo
preadixit, vobis Furiarum ego maxima pando.
Italiam cursu petitis ventisque vocatis:
ibitis Italiam portusque intrare licebit.
sed non ante datam cingetis moenibus urbem
quam vos dira fames nostraeque iniuria caedis
ambesas subigat malis absumere mensas.'

"Anche la guerra per la strage dei buoi e gli sgozzati giovenchi, o Laomedontiadi, la guerra vi preparate a portare e a scacciare dal regno patrio le innocenti Arpie? Dunque accogliete nel cuore e imprimete questi miei detti, che il padre onnipotente predisse a Febo, e a me predisse Febo Apollo, e io, la massima delle Furie, a voi rivelo. L'Italia cercate col vostro tragitto e col favore dei venti la invocate: andrete in Italia e potrete entrare nei suoi porti. Ma non cingerete di mura la città assegnatavi prima che una funesta fame e l'affronto della strage contro di noi vi spinga a consumare con le mascelle le mense rosicchiate."

(*Ae.* III, 247-257)

Un *infelix vates* (*Ae*. III 246) lancia da un'alta rupe una maledizione contro Enea e i Frigi. L'arrivo di questi ultimi si è rivelato, a dire di Celeno, al pari di un *bellum* (*Ae*. III 247, 248) per scacciare le Arpie dal loro regno patrio, in considerazione della violazione degli armenti.[42] Quella che l'Arpia presenta come una maledizione è in realtà una predizione ch'ella ha tratto da Apollo, il quale a sua volta l'apprese da Giove.[43] In effetti, questa che ora risuona come una sinistra profezia, risulterà avverarsi a favore dei Troiani, perché solo quando essi avranno "divorato anche le mense" troveranno il luogo della fondazione della nuova Ilio (cfr. *Ae*. VII 116-117).

Nella maledizione Celeno avverte il bisogno di citare due somme autorità veridiche per confermare l'autorevolezza del suo anatema. Per bocca dell'Arpia la predizione divina (cfr. *praedicere*, *Ae*. III 252, in *incipit*) viene rivelata (cfr. *pandere*, *Ae*. III 252, in *explicit*) alla conoscenza dei Troiani, che tuttavia vengono colti da paura e terrore. In effetti le parole del *monstrum* suonano come un'acre vendetta, e affinché abbia questo sapore, Celeno si presenta come una delle Furie, anzi, la peggiore (cfr. *Furiarum ego maxima*, *Ae*. III 252).[44] La sua maledizione si configura come una sinistra novità (cfr. *novum dictuque nefas* / *prodigium*, *Ae*. III 365-366) rispetto alle consuete predizioni di successo e favore. Un simile *prodigium* appare una sovversione delle sorti dell'eroe e rischia di contaminare la sua missione e di ostacolarla. Per tale motivo Enea richiederà un ulteriore responso ad Eleno, deciso ad allontanare ancora una volta da sé e dai suoi compagni qualsiasi contaminazione che possa impedire il proseguimento della ricerca e il suo buon esito.

---

[42] Oltre alla raffigurazione fisica, che dice qualcosa anche sul versante del loro ruolo, l'analisi del comportamento conduce alla seguente conclusione: le Arpie non concedono ospitalità ai Troiani per via di alcuni loro tratti naturali: l'*impietas*, la crudeltà, la rapacità e la rabbia espressa anche fisicamente dal pallore del volto (cfr. KHAN H. A., *cit*., 1996, p. 138).
Sulla pia condotta di Enea, che decide di attaccare i mostri solo dopo aver tentato di spostare il luogo delle mense cfr. *Ibidem*, p. 132.

[43] Cfr. RABEL R. J., *cit*., p. 320.

[44] Oltre all'uso frequente dell'aggettivo *durus* per indicare tanto le Arpie quanto le Furie, RABEL R. J., *cit*., p. 320 constata che la stessa Celeno parla di sé come *maxima Furiarum* (cfr. *Ae*. III 252), e attribuisce a questa espressione un senso preciso: oltre ala condivisione di tratti specifici, l'Arpia intende dire che la collera che sorge nel suo animo la tramuta in qualche modo in una Furia.

Il cuore dell'anatema è una *dira fames* (*Ae*. III 256), quella stessa che ha condotto i Teucri alla *iniuria* (*Ae*. III 256), che tormenta le Arpie e della quale esse si servono per aggredire con malefiche parole gli sgraditi ospiti.

I compagni di Enea tremano dal terrore alle sventure che Celeno ha appena scagliato su di loro, e ne invocano la pace e il perdono, ma su tutte si leva la voce del saggio Anchise, che non alza le mani pietose alle maledicenti, bensì agli dèi.[45]

> *'di, prohibete minas; di, talem avertite casum*
> *et placidi servate pios.'*
>
> "O dèi, impedite le minacce, volgete altrove una simile avversità, e placidi salvate i devoti."
>
> (*Ae.* III, 265-266)

Anchise è capace di discernere le prerogative: le Arpie non possono stornare il male e le sciagure, ma solo recarle insieme alla contaminazione che le anima. Gli dèi, invece, proteggono e liberano, ricompensando la *pietas* e stornando minacce e avversità. Il loro è un ruolo simile a quello dei regnanti, che allontanano il pericolo e pongono in salvo.

VII.1.6 *Il serpente*

Le Furie, le ombra di Dite e le altre personificazioni dell'Ade non sono gli unici attori e strumenti della contaminazione che la morte effonde. Una figura complessa e sfaccettata, legata in modi differenti alla dimensione della morte e già citata come elemento essenziale dell'aspetto mostruoso delle Furie, è il serpente.[46]

Se il serpente da un lato è simbolo di pratiche taumaturgiche relative alla fuoriuscita da uno stato di infermità verso uno di integrità, dall'altro la sua appartenenza al mondo sotterraneo lo rende un animale ctonio legato alle ombre e alla dimensione dell'Ade. Non a caso, nel V libro dell'*Eneide*, allorché Enea si reca a far visita alla tomba di Anchise in quella terra di Trinacria dove lo seppellì, le offerte votive al caro padre vengono gustate e dunque accettate da un serpente che sguscia fuori dalle profondità della terra:

> *dixerat haec, adytis cum lubricus anguis ab imis*
> *septem ingens gyros, septena volumina traxit*
> *amplexus placide tumulum lapsusque per aras,*
> *caeruleae cui terga notae maculosus et auro*
> *squamam incendebat fulgor, ceu nubibus arcus*
> *mille iacit varios adverso sole colores.*

---

[45] Sulla replica di Anchise alla maledizione scagliata da Celeno e sull'enfasi posta sulla *pietas* Troiana cfr. KHAN H. A., *cit*., 1996 p. 144

[46] Nella raffigurazione delle Furie e della Discordia l'attributo del crine viperino è una costante simbolica. Per indicare la forma di serpente che caratterizza i capelli di queste creature infernali, ad altri lemmi affini o ad una perifrasi che utilizzi un sinonimo è generalmente preferito l'aggettivo *vipereus*, assieme al sostantivo *anguis* e ai suoi derivati. La differenza semantica fra *serpens*, *draco*, *anguis* e *vipera*, termini incontrati finora per indicare il serpente, si poggia sulle diverse connotazioni del rettile che ciascun sostantivo predilige e segnala: *serpens*, legato al gr. ἕρπω, marca il movimento strisciante dell'animale; *draco* insiste sulla particolarità dello sguardo e sulla sua fissità; *anguis*, sebbene di etimo non individuabile con piena certezza, appartiene alla sfera religiosa; infine *vipera* è così detto il serpente "viviparo", come testimonia Plinio (10, 170), il quale conclude la descrizione dell'ovulazione dell'animale e della nascita dei suoi piccoli asserendo che questi, impazienti di nascere e insofferenti del ritardo con cui la femmina li mette al mondo singolarmente, finiscono per spezzare i fianchi della madre dopo averla uccisa: *itaque ceteri tarditatis impatientes perrumpunt latera, occisa parente*. Non si può tuttavia affermare che la consapevolezza di questa attitudine abbia potuto influire su un certo ambito cruento e mortifero nel quale il sostantivo *vipera* finisce per essere collocato.
Di certo un ruolo essenziale nella scelta dei termini per indicare in sede infera il serpente è giocato dalla costruzione metrica, ma qui ci si limita a segnalare la predilezione, in quel contesto, per *vipera* e *anguis*. Sulle etimologie e sui rapporti linguistici dei termini annoverati cfr. ERNOUT A., MEILLET A., *cit.*, s. v.

obstipuit visu Aeneas. ille agmine longo
tandem inter pateras et levia pocula serpens
libavitque dapes rursusque innoxius imo
successit tumulo et depasta altaria liquit.
hoc magis inceptos genitori instaurat honores,
incertus geniumne loci famulumne parentis
esse putet; caedit binas de more bidentis
totque sues, totidem nigrantis terga iuvencos,
vinaque fundebat pateris animamque vocabat
Anchisae magni manisque Acheronte remissos.

(*Enea*) Aveva detto queste parole, quand'ecco viscido un grande serpente affiorò dai profondi penetrali e trasse sette volute, sette spire, abbracciando placidamente il tumulo e scivolando giù per le are; era maculato nel dorso di segni cerulei, e ad esso un fulgore accendeva d'oro le squame, come fra le nubi l'arcobaleno sprigiona mille svariati colori quando il sole gli si oppone. Stupì alla vista Enea. Il serpente, infine, con la lunga coda, tra le patere e le piccole coppe, assaggiò le mense e di nuovo, innocente, si ritirò in fondo al sepolcro e lasciò gli altari degustati. Perciò ancor di più Enea rinnova i sacrifici intrapresi, incerto se ritenere che quello sia un genio del luogo o un ministro del padre. Uccide due bidenti secondo l'usanza e tanti suini, altrettanti giovenchi dalle terga nere, riversava vino dalle patere e invocava l'anima del grande Anchise e i mani rimandati indietro dall'Acheronte.

(*Ae.* V, 84-99)

Dagli infimi anfratti della terra (*adytis ab imis*, *Ae*. V 84) ecco emergere una creatura viscida eppure luminosa nelle sue sfumature iridate, dei colori del cielo e dell'oro. Essa striscia fra le are e si attorce in sette volute, come ad indicare ad Enea un preciso arco di tempo che viene spesso interpretato come il numero di anni che il figlio di Anchise trascorre per mare.[47]

Il serpente, insinuandosi tra le coppe e le offerte, assaggia le vivande (*libavit dapes*, *Ae*. V 92) e ritorna nei recessi dai quali proviene (cfr. *rursusque imo* / *successit tumulo*). Il suo, dunque, è un movimento circolare di affioramento e sprofondamento nella terra, un cerchio che prefigura e rappresenta l'intero viaggio che l'*Eneide* narra e, nell'accoglimento delle *dapes*, preannuncia il buon esito della missione.

Il fenomeno viene osservato da Enea con grande stupore, poiché appare come un segno della stessa ombra di Anchise che accoglie i sacrifici del figlio; esso figura quale presagio ctonio, ministro inviato in qualità di *famulus parentis* o semplicemente giunto come *genius loci* (cfr. *Ae*. V 95). Ad ogni modo la sua comparsa viene interpretata come l'avvento di un intermediario fra Enea e una dimensione sovrumana che lo favorisce e ascolta. Infatti il luogo dal quale il rettile viene fuori è chiamato con il termine *adyta* (cfr. *Ae*. V 84), con cui si indicavano i penetrali del tempio, i vani interni dai quali il sacerdote dava il responso oracolare. Questa fugace precisazione non fa altro che accrescere il valore divinatorio dello *anguis*, che affiora dal grembo della terra come un responso dall'*adytum*.

Il valore simbolico e salvifico di questo animale, che indica in molte mitologie trasformazione e rinascita sino a diventare l'attributo tipico delle divinità guaritrici (Esculapio/ Asclepio) e l'anello di collegamento tra mondo terrestre e mondo sotterraneo, non ne esclude una profonda essenza contaminatrice, testimoniata anche dai due mostruosi *angues* che Virgilio descrive come protagonisti dell'episodio di Laocoonte:

fit sonitus spumante salo; iamque arva tenebant
ardentisque oculos suffecti sanguine et igni
sibila lambebant linguis vibrantibus ora.

[47] Non va inoltre dimenticato il valore mistico del numero sette.

Il mare spumante gorgoglia; e ormai raggiungevano i campi e, ardenti e soffusi di sangue e di fuoco negli occhi, con le lingue vibranti lambivano le bocche sibilanti.

(*Ae.* II, 209-211)

La delineazione dei tratti efferati e mostruosi dei due serpenti si poggia anche sull'attributo simbolico del fuoco come espressione di eccesso e furore, al quale si lega quasi in endiadi il sangue (cfr. ***ardentis****que oculos suffecti* ***sanguine*** *et* ***igni***, *Ae*. II 210), che allude sin d'ora al cruento gesto dei due *dracones*.

La figura dei due serpenti, mostruosa e abnorme, è vincolata alla dimensione della morte e della contaminazione. I figli di Laocoonte vengono avvolti nelle spire dei due *dracones* e uccisi, mentre lo stesso padre si divincola invano nella stretta dalle loro viscide spirali, secernenti *sanies*, ("sangue corrotto", ma anche "veleno" di serpente o dell'infero Cerbero, cfr. *Ae*. II 221), e *atrum venenum* (cfr. *Ae*. II 221). La velenosità del serpente, infatti, è un tratto caratteristico dell'animale, che probabilmente ne suffraga il rapporto con la morte e il doloroso trapasso.

at gemini lapsu delubra ad summa dracones
effugiunt saevaeque petunt Tritonidis arcem,
sub pedibusque deae clipeique sub orbe teguntur.
tum vero tremefacta novus per pecora cunctis
insinuat pavor, et scelus expendisse merentem
Laocoonta ferunt, sacrum qui cuspide robur
laeserit et tergo sceleratam intorserit hastam.

Ma i due serpenti scivolando fuggono verso la sommità del tempio, si dirigono alla rocca della crudele Tritonide, si nascondono ai piedi della dea, sotto il disco del clipeo. Allora di certo un nuovo timore si insinua nei cuori atterriti di ognuno, e dicono che Laocoonte meritatamente ha espiato il delitto, poiché aveva colpito la sacra rovere con la punta della lancia e aveva vibrato l'asta scellerata contro i fianchi.

(*Ae.* II, 225-231)

I due *angues* vengono subito ricondotti ad un messaggio divino che si risolve in una punizione esemplare per la violazione del dono a Minerva,[48] ai piedi del cui simulacro i due mostri marini si acquattano mansueti. La straordinarietà raccapricciante delle due creature è così riportata alla natura divina di chi li invia come castigo di una profanazione, ma questa interpretazione della *poena* di Laocoonte si rivelerà errata giacché il serpente è sì inviato da un nume come punizione per una colpa, ma quel nume è Febo/Apollo. [49]

VII.2 *La contaminazione locale*

Finora si sono passati in rassegna ed esaminati nelle loro funzioni specifiche gli agenti infernali e ctoni apportatori di contaminazione, ma, come già anticipato, una seconda modalità di contagio esiziale è deputata alla dimensione dell'Ade o a quei luoghi ad esso legati per somiglianza o vicinanza. In altre parole si sta facendo riferimento a quella che si è già definita "contaminazione locale".

---

[48] Qui indicata con l'appellativo di Tritonide, secondo Lucano con riferimento alla palude di Libia così chiamata e cara alla dea (cfr. Lucano, *Bellum Civile,* IX 354).

[49] Considerata l'appartenenza del serpente ad una dimensione non solo ctonia ed esiziale, ma anche taumaturgica (come il rapporto con Asclepio/Esculapio evidenzia), da ricondurre forse a riti di passaggio ad esso connessi in virtù dei cambiamenti fisici dell'animale (come quello della pelle), la relazione tra i due *angues* e Apollo è di certo più immediata ed evidente, giacché questo dio è in qualche modo più vicino, rispetto ad una dea come Minerva, tanto all'arte medica e alla guarigione quanto al suo contrario (si pensi al I libro dell'*Iliade* dove Apollo figura quale apportatore di peste).

VII.2.1 *Il Citerone*

Una delle ambientazione mitiche rielaborate da Seneca come doppio dell'Ade, luogo di morte innaturale e imperfetta, è il Citerone.[50]

Esso è il luogo dove l'Edipo delle *Phoenissae* vuole dirigersi, ch'egli avverte come suo (cfr. *Ibo, ibo qua praerupta protendit iuga* / *meus Cithaeron*,[51] *Phoen*. 12-13). Questo è lo "spazio dell'altrove" da cui sente di provenire, la sede del selvaggio in cui fu abbandonato da neonato e in cui desidera fare ritorno, come il destino sembra prescrivergli.[52]

Ma quali sono le caratteristiche con cui il monte viene rappresentato nell'*Edipo Re* di Sofocle? Per primo un aspro Tiresia lo nomina, predicendo oscuramente la disgrazia cui Edipo è destinato:

> βοῆς δὲ τῆς σῆς ποῖος οὐκ ἔσται λιμήν,
> ποῖος Κιθαιρὼν οὐχὶ σύμφωνος τάχα,
> ὅταν καταίσθῃ τὸν ὑμέναιον, ὃν δόμοις
> ἄνορμον εἰσέπλευσας, εὐπλοίας τυχών;
>
> E quale luogo non accoglierà le tue grida? Quale Citerone non farà eco, quando conoscerai l'imeneo senza porto, a cui approdasti in questa casa con felice navigazione?
>
> (Soph., *OT.*, 420-423, trad. R. Cantarella)

Il Citerone è dunque letto dal Tiresia sofocleo come il λιμήν delle grida di Edipo, un rifugio e insieme un nascondiglio, ma anche un luogo σύμφωνος, non solo riecheggiante dei vagiti di un neonato, ma "concorde" con lui, "consono" alla sua natura e alla sua sorte.

In secondo luogo è Giocasta a rivelarne il ruolo di culla dell'esposizione del figlio avuto da Laio: il Citerone non viene chiamato col suo nome, ma indicato come ἄβατον ὄρος, (cfr. Soph., *OT.*, 719), cioè un monte impenetrabile, ma anche un luogo dove "non si può camminare", che impedisce l'azione del βαίνειν, un'azione già preclusa ad Edipo, i cui piedi vennero trapassati e orrendamente offesi. Il coro, infine, definisce quella montagna inaccessibile attraverso la funzione che ha espletato nei confronti del re Tebano: il Citerone è stato πατριώτης, τροφός e μάτηρ di Edipo (cfr. Soph., *OT.*, 1091-1092); questi titoli convogliano in esso i tratti tipici della patria.

> ἀλλ' ἔα με ναίνειν ὄρεσιν, ἔνθα κλήζεται
> οὐμὸς Κιθαιρὼν οὗτος, ὃν μήτηρ τέ μοι
> πατήρ τ' ἐθέσθην ζῶντε κύριον τάφον,
> ἵνα ἐξ ἐκείνων, οἵ μ' ἀπωλλύτην, θάνω.
>
> Lascia che io stia fra i monti, su questo che è chiamato il mio Citerone, che il padre e la madre, quando ancora vivevano, mi fissarono come tomba: che io muoia per opera di quelli che mi volevano uccidere.
>
> (Soph., *OT.*, 1451-1454, trad. R. Cantarella)

Alla fine della tragedia Edipo in persona riconosce il ruolo ultimo che il Citerone, da veritiera patria, è chiamato ad adempiere: esso sarà il suo τάφος (cfr. Soph., *OT.*, 1453), la tomba che lo accoglierà senza vita e che ne avvolgerà la morte, come decisero i suoi genitori quando lì lo abbandonarono.

---

[50] Sullo sfondo paesaggistico del Citerone, fortemente connotato come luogo della morte e del *nefas* per Edipo, ma anche per tutti i rappresentanti più celebri del mito Tebano, da Cadmo fino a Eteocle e Polinice, cfr. il contributo in corso di pubblicazione di LANDOLFI L., *cit*., volto a indagare il lavoro di rielaborazione e ricostruzione polisemica operato da Seneca in rapporto al luogo mitico del monte Tebano.

[51] "Andrò, andrò dove protende le sue vette scoscese il mio Citerone." Il nesso *meus Cithaeron* (*Phoen*. 13) esprime una sorta di "legittimità anagrafica", come la definisce LANDOLFI L., *cit*., che inoltre riconduce la clausola a Soph. *Oed. Rex* 1452: οὐμὸς Κιθαιρὼν οὗτος, i cui versi successivi suggeriscono che proprio lì si possa compiere un destino già decretato per Edipo dai suoi genitori sin dalla nascita.

[52] Per il Citerone come luogo del mito di Edipo cfr. Seneca, *Oed*., 808; 843-846.

Come nel resto della tradizione mitica, anche (e forse più) nelle *Phoenissae*, la storia di Edipo è segnata dal movimento circolare del ritorno alle origini, ed il personaggio individua il "principio spaziale" nel Citerone, quello stesso monte presso il quale è intenzionato a tornare, lo stesso contro cui, nello *Oedipus*, scaglia una vibrante invettiva, definendolo *scelerum capax* e *sacer* (*Oed*., 930 e sgg), ovvero riconoscendo un'identità tra sé e la montagna in questione, comuni per maledizione (cfr. *sacer*, *Oed*., 931) e per ricchezza di *scelera*. Il monte è infatti la sede di molte vicende efferate, di cui si fa menzione ai vv. 12-15 delle *Phoenissae*.

> *quid moror sedes meas?*
> *mortem, Cithaeron, redde et hospitium mihi*
> *illud meum restitue, ut expirem senex*
> *ubi debui infans. recipe supplicium vetus.*
> *semper cruente saeve crudelis ferox,*
> *cum occidis et cum parcis, olim iam tuum*
> *est hoc cadaver: perage mandatum patris,*
> *iam et matris.*
>
> Perché giungo in ritardo nella mia sede? Morte rendimi, Citerone, e restituiscimi quel mio asilo, perché io spiri da vecchio dove avrei dovuto da neonato. Recupera il vecchio supplizio. Tu, sempre cruento, spietato, crudele, feroce, quando uccidi e quando risparmi, da tempo ormai questo cadavere è tuo: porta a compimento l'incarico affidatoti da mio padre, e oramai anche da mia madre.
>
> (*Phoen.*, 30-37)

La recita del catalogo mitologico frappone un indugio tra Edipo e il suo ricongiungimento col Citerone, luogo simbolico della morte e della spietata ferocia di Tebe. Egli ravvisa nel monte crudele la sua sede pertinente (cfr. *sedes meae*, *Phoen*. 30) poiché è solo il Citerone ad essere in grado di restituirgli ciò che gli spetta: la morte (*Phoen*. 31, in *incipit*), cui lo sottrasse con somma crudeltà.

Edipo non disattende la sua dedizione alla sovversione e al rovesciamento: si propone di andare ad esalare l'ultimo respiro là dove avrebbe dovuto morire da bambino, come i genitori avevano deciso per lui. In breve, pur nell'intenzione di porre rimedio alla corruzione di cui è artefice, esprime il desiderio di ricondurre all'indietro il cerchio temporale della sua vita ritornando alla condizione che avrebbe dovuto conoscere da *infans*, ma che lo attende ora, da *senex*. È un ritorno all'origine quello che Edipo ha in mente: per poter riequilibrare l'ordine infranto bisogna tornare al punto di partenza, bisogna invertire le tappe e muovere verso quel Citerone dove tutto ebbe inizio e che lo risparmiò condannandolo ad un destino peggiore della morte.

Edipo cerca di far apparire la sua richiesta di morte come un legittimo ripristino dell'ordine secondo il criterio della somiglianza: il vecchio signore di Tebe, abbandonato il potere devastatore, reclama la possibilità di partecipare alla dimensione che gli compete in quanto *cadaver* (*Phoen*. 36), cioè alla morte che solo il monte dei delitti Tebani può conferirgli degnamente. Edipo già gli appartiene, sente di essere segnato da quel luogo come da una seconda nascita maledetta.[53]

Egli cerca la morte, non un luogo specifico cui essere condotto, ma una morte completa e totale, per offrire finalmente a se stesso un'identità univoca nell'Ade, suo luogo di spettanza, sede degli Inferi, della *lues* e della *pestis*, di tutto ciò che ha reso Edipo tale. Ma se è la morte ciò verso cui questi si affretta, non sarà difficile raggiungerla: *ubique mors est* (*Phoen*. 151).

---

[53] Sullo statuto di Edipo come personaggio a metà fra una morte imperfetta e una vita sull'orlo dello *exitium* cfr. PETRONE G., *cit*., 1988-1989, p. 251.

Ciononostante, Edipo ha un luogo di elezione dove effettuare l'agognato trapasso e portare a termine la *ultio* paterna: lo stesso monte dove sedette la Sfinge intrecciando enigmi (cfr. *Phoen*. 118 e sgg.).

> *hoc animo sedet*
> *effundere hanc cum morte luctantem diu*
> *animam et tenebras petere: nam sceleri haec meo*
> *parum alta nox est: Tartaro condi iuvat,*
> *et si quid ultra Tartarum est; tandem libet*
> *quod olim oportet.*
>
> Ho in mente di esalare quest'anima che da lungo tempo lotta con la morte e di cercare le tenebre: infatti questa notte è troppo poco profonda per il mio delitto: voglio nascondermi nel Tartaro, e se c'è, in qualcosa di più del Tartaro; alla fine mi piace ciò che da tempo è necessario.
>
> (*Phoen.*, 141-146)

La morte è oscurità, non solo quella della dimensione intellettiva, in relazione alla quale la mancanza di chiarezza sopprime la possibilità di comprensione, ma anche quella dell'Ade, che viene indicato con la metaforica della *alta nox* (*Phoen*. 144) e delle *tenebrae* (*Phoen*. 143). Per Edipo, in particolare, la *caecitas*, non a caso definita *mors* al v. 169, segnala una moltiplicazione dei livelli esiziali nel personaggio, che espleta la morte sul piano dell'*error* e della conoscenza (*haerebo fati tardus interpres mei*, *Phoen*. 139), su quello delle tenebre che avvolgono i suoi occhi, e infine su quello della contaminazione che si propaga attraverso il canale privilegiato del *regnum*. A tal punto pervaso dall'oscurità e dalla morte, nulla, se non la risolutezza di Antigone, impedisce ad Edipo di congiungersi con la sede dove Tenebre e Morte stringono lo scettro del potere e si presentano come adatte allo *scelus* da lui compiuto, per il quale la privazione della vista è una *nox parum alta* (cfr. *Phoen*. 144).

Pertanto, Edipo rappresenta se stesso come erede della Sfinge sotto il segno del *funus*. È nella morte, dunque, che intende seguirla per sciogliere Tebe una volta per tutte dai suoi disumani *monstra*. La liberazione della città dalla Sfinge è un atto che va duplicato per poter essere consumato del tutto, come la morte che Edipo si dà *membratim* (cfr. *Phoen*. 170), in due fasi che colpiscono prima gli occhi, veicoli simbolici di oscurità ed *error*, poi l'intera sua persona, pervasa dalla *lues* e dalla contaminazione.

> *Non destino unum vulneri nostro locum:*
> *totus nocens sum: qua voles mortem exige.*
>
> Non assegno un solo luogo alla mia ferita: tutto sono colpevole: dalla parte che vuoi esigi la mia morte.
>
> (*Phoen.*, 157-158)

VII.2.2 *Il* lucus *e il* nemus*: le scene dei* sacra *e il* nefas *di Atreo*

Il Citerone è un luogo specifico della storia mitica di Tebe, e di Edipo in particolare, foriero di contaminazione e di personaggi contaminatori, ma, all'interno della tragedia senecana che da Edipo stesso prende il nome, non si qualifica come unico agente di "contaminazione spaziale" capace di evocare le creature infere e le ombre di Dite.[54]

Il luogo in cui avviene il rituale di evocazione narrato da Creonte, ad esempio, è un *lucus*, un bosco sacro che si trova lontano dalla spazio civico e razionale della *urbs* (cfr.

[54] Sul cupo paesaggio senecano si segnala la definizione di PETRONE G., *cit*., 1986-1987, p. 131: un "*phobos* tragico di tipo espressionistico".

procul ab urbe, *Oed*. 530). Il *lucus*[55] viene dunque a rappresentare l'accesso al regno degli Inferi, un luogo di confine e relazione tra il mondo dei vivi e quello dei morti: per tale ragione viene descritto con caratteristiche che ne segnalano la natura ambigua e liminale, soglia di Dite e nel contempo limite della dimensione umana.

La somiglianza con l'Ade è necessaria all'evocazione e alla comparsa delle ombre, che potranno mostrarsi solo in un luogo in grado di riprodurre "per vicinanza" i tratti del regno infernale. Inoltre, la distanza dallo spazio urbano e la condizione di marginalità al limite del *sacer* impedisce il passaggio della contaminazione che i morti conducono con sé come un'aura esiziale.

Dunque il *lucus* è *niger* per la presenza di intricati lecci, ma questa denotazione viene più avanti completata dall'espressione *lucis et Phoebi inscius* (*Oed*. 545), che viene riferita all'*umor frigore aeterno rigens* (*Oed*. 546): una pozza d'acqua palustre gelida come di morte di cui possiamo immaginare le torbide acque ristagnanti (cfr. *restagnare*, *Oed*. 546; *piger fons*, *Oed*. 547) sotto l'ampio albero che abbraccia l'intero *nemus*.

L'ambiente che viene dipinto è quindi quello di un luogo oscuro e freddo, privo di luce, quasi paralizzato in un'immobilità fosca dove l'occhio fatica ad addentrarsi. I raggi del sole sono schermati (cfr. anche *obvia Phoebo* / *pinus*, *Oed*. 540-541) e, senza di essi, le acque limacciose diventano una superficie opaca e impenetrabile.[56] Ma ancor più degno di nota è il già citato sintagma attraverso cui viene espressa l'assenza di luce: *lucis et Phoebi inscius*, che pone l'accento sull'ignoranza, sulla mancanza di conoscenza che viene attribuita ad un elemento naturale quale l'*umor*. Il bosco sacro, e in particolar modo l'acqua stagnante, non conosce la luce di Febo, anzi, addirittura i suoi alberi vi si oppongono (cfr. *obvia Phoebo*, *Oed*. 540).

Un tanto accurato quadro naturalistico non è scevro di velati intenti ideologici e comunicativi anche su un livello doppio, come non stupisce che accada in questa "tragedia del duplice". Il *lucus* prescelto per la conduzione della cerimonia rituale assume i tratti di una soglia dell'Ade che esclude qualsiasi rapporto con la dimensione umana e sociale e con la luce e la sua divinità Olimpica, protettrice della conoscenza e artefice di veraci disvelamenti.

In una composizione che si incentra sui temi vista-cecità, luce-ombra e ignoranza-conoscenza, il riferimento "in negativo" a Febo è significativa sul versante concettuale: la conoscenza che Edipo potrà attingere non è quella luminosa del dio che ha realizzato il mascheramento, ma proviene dal mondo della cecità e delle tenebre, nel quale in nessun modo la luce può insinuarsi.

Anche il bosco sacro sembra parlare del sovrano di Tebe, recuperando la sua *condicio* di *Phoebi inscius*, che lo accompagna dall'inizio del dramma, e consegnandogli il ruolo di "soglia di Dite", punto di congiunzione tra *regnum* dei venti e *regnum* dei defunti. A tutti i livelli la sorte di Edipo sembra inesorabilmente rivolta verso quel mondo d'oscurità e morte nel quale lentamente si è immerso; persino la tanto agognata acquisizione della verità non lo

---

[55] Per un'analisi linguistica di *lucus* e di *nemus*, qui oggetto d'indagine, cfr. OTTO C., *Lat.* lucus, nemus *« bois sacré » et les deux formes de la sacralité chez les Latins*, "Latomus" 59 (1), 2000, pp. 3-7.
Il termine *lucus*, in particolare, rinvierebbe alla radice i.e. **loukos* derivante dal grado forte in *o* della radice **leuk*-, "essere luminoso" , che conferirebbe al sostantivo il senso di "spazio chiaro, libero". Il passaggio dal senso di "radura" a quello di "bosco" si spiega come una sineddoche "*pars pro toto*" (cfr. *Ibidem*, p. 4).

[56] Dietro a questa rappresentazione paesaggistica, come osserva PETRONE G., *cit*., 1986-1987, p. 131 c'è una tipologia infera del paesaggio che ha il suo modello specifico nell'Ade virgiliano, in cui Seneca legge i simboli per un'interpretazione dei temi incrociati della vita e della morte: "Questo sfondo oscuro, quando viene delineato nelle sue parti costituenti attraverso la descrizione di luoghi, sembra configurarsi secondo lo schema prefissato e puntuale del *locus horridus*, dove ogni elemento è fortemente tipizzato e simbolicamente efficace: alberi 'opachi' e acque fangose, con poche varianti, tracciano con immediatezza i segni di un quadro di riferimento, bastano ad evocare un fondale ideale alle azioni nefaste dei personaggi e a suscitare delle emozioni adeguate."

salva dalla cecità e dalla rovina. La sua conoscenza non proviene dagli dèi celesti, ma dai suoi simili, dalle creature dell'Ade, che non fanno altro che rivelargli la sua identità di contaminato e in tal modo sigillano la sua definitiva appartenenza al territorio dell' "altrove", dell'esilio e della *lucis inscientia*.

> *tum effossa tellus, et super rapti rogis*
> *iaciuntur ignes. ipse funesto integit*
> *vates amictu corpus et frondem quatit;*
> *squalente cultu maestus ingreditur senex,*
> *lugubris imos palla perfundit pedes,*
> *mortifera canam taxus adstringit comam.*
> *nigro bidentes vellere atque atrae boves*
> *antro trahuntur. flamma praedatur dapes*
> *vivumque trepidat igne ferali pecus.*
>
> Fu scavata la terra e gettato ivi il fuoco sottratto ai roghi, e il sacerdote entra vestito di nero e scuotendo una fronda: avanza tristemente, in un abbigliamento squallido, un mantello scuro lo copre fino ai piedi e gli cingono la fronte le foglie del tasso, simbolo di morte. Pecore e giovenche nere vengono trascinate nelle grotta. la fiamma divora le mense e il bestiame ancor vivo si dibatte nel fuoco mortale.
>
> (*Oed*., 550-558)

A riprova della necessità della contiguità e della somiglianza per poter accedere ad una dimensione "altra" da quella di appartenenza, la descrizione del *vates*, come si addice a qualsiasi sacerdote di culti rivolti agli dèi sotterranei, riprende caratteristiche tipiche delle rappresentazioni di Dite per potervi prendere parte secondo il rito. Si insiste dunque sulla sfera del *funus*, della *mors* e del lutto (cfr. *funestus, Oed*. 551; *lugubris*, *Oed*. 553; *mortiferus*, *Oed*. 555; *squalens cultus*), senza tralasciare il colore del vello delle vittime sacrificali (cfr. *ater*, *Oed*. 556), nero secondo le prescrizioni religiose e come l'antro nel quale esse vengono trascinate (cfr. *niger*, *Oed*. 556).[57]

Il bosco si fa pertanto ambientazione peculiare dei riti di sovversione infera, luogo appartato e oscuro di evocazione delle *umbrae* e di esecuzione di *nefas* raccapriccianti, come quello di cui è testimone e narratore il *nuntius* del *Thyestes*.[58]

Alla fine del secondo canto corale della tragedia, infatti, entra in scena il messaggero, il cui ampio e dettagliato racconto esporrà l'empio sacrificio approntato da Atreo in una dimensione recondita e sacrale ch'egli profana e ribalta per farne santuario infero del suo *nefas*.

> ***NUNTIUS.*** *Quis me per auras turbo praecipitem vehet*
> *atraque nube involvet, ut tantum nefas*
> *eripiat oculis? o domus Pelopi quoque*
> *et Tantalo pudenda!*
>
> **NUNZIO**. Quale turbine mi trascinerà a precipizio per aria e mi avvolgerà in una fosca nube, per strappare dai miei occhi una così grande empietà? O casa di cui perfino Pelope e Tantalo dovrebbero avere vergogna!
>
> (*Th.*, 623-626)

---

[57] Dopo aver notato i tratti comuni fra il rituale di *Oed*. 530 e sgg. e quello compiuto da Atreo in *Thyestes*, BARBERIS G., *cit*., 1992, p. 169 si sofferma sulla particolareggiata descrizione del *lucus* dove apparirà l'ombra di Laio: "Le peculiarità stilistiche - *enjambements*, versi ricchi di liquide e di allitterazioni, collocazione particolare di certi termini «luttuosi» - non sono retorica di scadente qualità, ma servono piuttosto a creare un'atmosfera pienamente consona con la tragedia e preludio alla rivelazione."

[58] Seneca rovescia in senso sovversivo l'inviolabilità di questi luoghi sacri e maledetti, di cui segnala la natura OTTO C., *cit*., p. 7: "Le *nemus* était vraisemblablement, comme nous l'avons déjà signalé, un bois qu'une divinité s'était approprié comme résidence, une fois identifié par les hommes, ce bois était délimité, et on n'y pénétrait que pour l'entretien ou pour y célébrer un culte en l'honneur du possesseur divin."

La prima battuta del messaggero si riallaccia alla chiusa del coro attraverso il riferimento al *turbo* (cfr. *Th*. 622, 623, in poliptoto) che possa travolgere con forza irresistibile il nunzio e strappargli dagli occhi ancora attoniti l'efferata immagine di cui è stato primo e unico spettatore.

Il *turbo*, nel canto corale (*Th*. 622), rappresentava la modalità irruente di ingerenza degli dèi nelle vicende umane, che il volere divino sconvolge e rovescia. Il messaggero sembra voler insinuare nella sua ripresa che neppure un'impetuosità simile a quella con cui gli eventi mutano nella vita degli uomini potrebbe stornare dai suoi occhi l'atroce misfatto cui essi hanno assistito. Il *nefas* rimane lì, immobile nello sguardo pietrificato di colui che lo ha scorto (cfr. *haeret in vultu trucis* / *imago facti*,[59] *Th*. 635-636), nessun vortice può operare un'azione tanto violenta quanto quella che il messaggero ha osservato, nessun turbine potrà svellere (cfr. l'uso del verbo *eripere*, *Th*. 625) dai suoi occhi e dalla sua mente il ricordo visivo della strage.

Dietro insistenza del coro il messaggero si accinge a narrare ciò che ha visto. Le esclamazioni di orrore e sgomento del nunzio, incalzate dalle brevi interrogative corali, costituiscono un espediente tragico volto a creare attesa e *suspense* nel fruitore. Il messaggero, così, si fa voce narrante del *nefas*, iniziando dalla descrizione particolareggiata della sua ambientazione.

> *Arcana in imo regio secessu iacet,*
> *alta vetustum valle compescens nemus,*
> *penetrale regni, nulla qua laetos solet*
> *praebere ramos arbor aut ferro coli,*
> *sed taxus et cupressus et nigra ilice*
> *obscura nutat silva, quam supra eminens*
> *despectat alte quercus et vincit nemus.*
> *hinc auspicare regna Tantalidae solent,*
> *hinc petere lassis rebus ac dubiis opem.*
>
> Un luogo occulto si trova nei profondi recessi della reggia, esso abbraccia un antico bosco sacro lungo un'alta vallata, il cuore del regno, dove nessun albero suole offrire rami rigogliosi o che possano essere colti col ferro, ma oscilla il tasso e il cipresso e la selva, scura di nero leccio, sopra la quale una maestosa quercia guarda dall'alto dominante e sovrasta il bosco. Da qui i Tantalidi erano soliti chiedere gli auspici per il regno, da qui erano soliti chiedere aiuto nelle circostanze sfavorevoli e incerte.
>
> (*Th.*, 650-658)

Il luogo prescelto da Atreo dove compiere l'uccisione sacrilega dei figli di Tieste e la preparazione del disumano banchetto è un *vetustum nemus* (cfr. *Th*. 651),[60] un bosco sacro e antico posto *in imo regio secessu* (cfr. *Th*. 650), segreto e occultato (cfr. *arcana*, *Th*. 650), giacché costitutivo della parte più intima e dunque sacra della reggia (cfr. *penetrale regni*, *Th*. 652). Lo sfondo in cui si svolge il delitto è pertanto caratterizzato dalla separatezza e dalla segretezza, avvinto da un'aura sacrale che Atreo si appresta a infrangere con un empio masacro. Il *nemus* è sterile, non vi crescono frutti né vi è posto per la coltivazione dell'uomo (cfr. *Th*. 652-653): il suo stato è selvaggio e incolto, simbolo di una dimensione oscura e

---

[59] "è fissa negli occhi l'immagine dell'atto feroce".

[60] Il *nemus* designa, oltre ad un bosco sacro, una foresta che racchiude dei terreni da pascolo, o anche un vigneto (cfr. OTTO C., *cit*., p. 4). Il lemma dovrebbe avere un rapporto con la radice **nem*- "dividere, ripartire, prendere" per cui il lat. *nemus* apparterebbe in origine ad un ambito religioso, come dimostrerebbe la presenza di questo aspetto in tutte le lingue nelle quali questo termine ha corrispondenze (cfr. *Ibidem*, p. 5).
Il *nemus* sarebbe dunque un bosco inviolabile poiché riconosciuto come dimora e possesso di una divinità, una parte del quale, quella che in origine era una radura o simile ad essa, costituirebbe un luogo sacro dove eseguire i riti ordinari in onore della divinità stessa, e dunque accessibile all'uomo. Il rapporto fra queste due tipologie di bosco sacro, in ultima istanza, è di ordine sineddotico: il *lucus* una parte, il *nemus* il tutto.

selvatica, dove troneggiano solo querce secolari e lecci dal tronco fosco (cfr. *nigra ilex*, *Th*. 654), alberi simbolo di *loci horridi* per antonomasia.

La funzione del bosco sacro, un piccolo santuario naturale nel cuore del regno, la cui posizione centrale si carica di una forza quasi sacrale, si rivela alla fine della sua raffigurazione: è il luogo dove si richiedono gli auspici per l'incoronazione regale, e dove si prega il soccorso divino dinanzi al pericolo e al dubbio (cfr. *Th*. 657-658). Dunque il *vetustum nemus* è legato alla dimensione del potere, per tale ragione Atreo, la cui vendetta ruota attorno al *regnum* e in esso e con esso si svolge, non può che recarsi nel *penetrale regni* dove si chiedono auspici favorevoli per la sovranità, in modo che il delitto assuma i contorni di un vero e proprio rituale religioso di propiziazione dell'autorità regale. Ma la modalità di svolgimento del rito non è quella consueta: esso è indirizzato al rovesciamento dei suoi tratti di devozione, in favore di nuove divinità infere e per la costruzione di un nuovo ordine sovvertito.

> *Fons stat sub umbra tristis et nigra piger*
> *haeret palude; talis est dirae Stygis*
> *deformis unda quae facit caelo fidem.*
> *hinc nocte caeca gemere feralis deos*
> *fama est, catenis lucus excussis sonat*
> *ululantque manes. quidquid audire est metus*
> *illic videtur: errat antiquis vetus*
> *emissa bustis turba et insultant loco*
> *maiora notis monstra; quin tota solet*
> *micare silva flamma, et excelsae trabes*
> *ardent sine igne. saepe latratu nemus*
> *trino remugit, saepe simulacris domus*
> *attonita magnis. nec dies sedat metum:*
> *nox propria luco est, et superstitio inferum*
> *in luce media regnat.*
>
> All'ombra risiede una fonte sinistra, e stagnante si unisce ad una nera palude: tale è la turpe onda del funesto Stige che fa fede al cielo. Da qui si dice che nella cieca notte gemano le divinità dei morti, che il bosco riecheggi di catene scosse e ululino i Mani. Qualunque cosa fa paura ascoltare, lì si scorge: un'antica folla erra emessa fuori dai vetusti sepolcri e mostruosità più grandi di quelle note balzano in questo luogo; inoltre l'intera selva di solito sfolgora di fiamma, e i tronchi più alti ardono senza fuoco. Spesso il bosco rimbomba d'un triplice latrato, spesso la dimora stupisce per i grandi fantasmi. Né la luce diurna placa la paura: la notte è propria del bosco sacro, e anche a metà del giorno regna il culto degli Inferi.
>
> (*Th.*, 665-679)

Il nunzio continua ad indulgere sulla raffigurazione del *locus horridus* quale scenario del sacrificio consacrato alla vendetta fraterna, ma rivisitandone i tratti nel segno degli Inferi. Il *lucus* assume così l'aspetto di un Ade terreno, di un luogo le cui caratteristiche naturali si concentrano nella rappresentazione di uno sfondo legato alla morte: oscurità, immobilità e lutto si intrecciano come fili distinti di un'unica matassa. La descrizione parte da un *fons tristis et piger* (cfr. *Th*. 665) che si riversa con acque stagnanti in una *palus*, sotto un'ombra che introduce ad un'ambientazione tetra e buia, cui contribuisce l'oscurità del nero stagno (cfr. *sub umbra*, *Th*. 665; *nigra palus*, *Th*. 665-666). All'umbratile apparenza della sorgente si unisce la fissità delle sue acque, innaturale e malsana (cfr. *piger haerere*, *Th*. 665-666), in grado di richiamare la rigidezza che pertiene alla dimensione della morte qui ritratta. Questi tratti fungono da recuperi letterari della figura dello Stige, la cui *deformis unda* (*Th*. 667) ribadisce la valenza infernale che appartiene al bosco sacro, apportando il tratto della sua turpitudine. Gli *dei ferales* gemono nella *caeca nox* (cfr. *Th*. 668), espressione topica nella

quale l'oscurità si fonde all'irrazionale tramite l'assenza di distinzione propria della sfera notturna.

Il *lucus* finisce per divenire luogo del riversarsi dei Mani, di fantasmi e ombre del passato, dove lo Stige si riflette nella sorgente immobile, il triplice latrato, limpido riferimento a Cerbero, si leva cupo e l'oscurità investe ogni cosa anche durante il giorno (cfr. *Th*. 677-679). La notte diventa dimensione temporale pertinente del bosco (cfr. *nox propria luco est*, *Th*. 678) così come lo è nella dimora di Dite; la sua sovranità nel santuario più riposto del regno è totale e indiscussa, e neppure la più abbagliante luce del giorno riesce a diradarla.

La condizione di "estraneità all'umano e al luminoso" caratteristica del bosco è sottolineata dal continuo vagare in esso di una *vetus folla* di defunti sprigionatasi dagli antichi sepolcri e dai *maiora notis monstra* (cfr. *Th*. 671-673) che in esso si aggirano, contaminando il suolo e l'aria insalubre. Segue il simbolo infernale delle fiamme (cfr. *Th*. 673-675), che scintillano distruttive senza che un verace fuoco sia appiccato nella selva. Il *metus* aleggia come nella sua dimora naturale (cfr. *Th*. 670, 677), e sigilla il ritratto di un secondo Ade sulla terra.[61]

La sacralità del *lucus* in cui è ambientato il delitto rituale è suscettibile di essere rovesciata nell'antitetico significato che *sacer* nondimeno contempla: quello di bosco maledetto (cfr. *superstitio inferum*, *Th*. 679), φαρμακός "spaziale" e funzionale alla onnicomprensiva contaminazione cui il rituale è deputato.[62] Esso è conseguito con minuziosa precisione:

> *post terga iuvenum nobiles revocat manus*
> *et maesta vitta capita purpurea ligat;*
> *non tura desunt, non sacer Bacchi liquor*
> *tangensque salsa victimam culter mola.*
> *servatur omnis ordo, ne tantum nefas*
> *non rite fiat.*
>
> Volge dietro la schiena le nobili mani dei giovani e avvince i mesti capi con bende purpuree; non mancano gli incensi, non la sacra bevanda di Bacco e il coltello che sparge la vittima di mola salsa. L'ordine va osservato interamente, affinché una così grande empietà non si compia al di fuori del rito.
>
> (*Th.*, 685-690)

Il *nefas* finalizzato al sovvertimento dell'ordine precedente viene eseguito con la scrupolosa osservazione di una cerimonia rituale (cfr. *Th*. 689-690; 715-716): come Tieste è la pena di Tieste, così l'*ordo* diventa lo strumento *sacer* della sua dissoluzione.

---

[61] Come avverte PICONE G., *op. cit.*, 1984, p. 97, anche la descrizione dei luoghi è pregna della dimensione di contagio infero che Seneca raffigura, sicché lo sfondo del *nemus* di cui il *nuntius* fornisce un ritratto risulta funzionale ad un progetto letterario e ideologico di costruzione del *nefas*: "Le parole del *nuntius* hanno ricreato la scena seconda su cui non meno che sulla scena prima si muovono i protagonisti della *fabula*. La parte segreta della dimora dei Tantalidi diviene in tal modo l'equivalente dello Ade e là vengono portati, tanto metaforicamente quanto realmente, i figli di Tieste. La straordinaria ἔκφρασις della descrizione del *nemus* non è quindi fine a se stessa, ma fornisce le coordinate ideologiche e spaziali nelle quali collocare il *nefas* di Atreo. Non a caso nell'*Oedipus* Creonte raffigura con tratti assai simili il *lucus ilicibus niger* (vv. 530 ss.) in cui viene evocata l'ombra di Laio: anche in questa tragedia, infatti, la descrizione serve ad annullare la lontananza tra il mondo dei morti e quello dei vivi. Ma nel *Thyestes* la connessione tra gli Inferi e la terra è dato permanente e non più rimovibile, frutto dell'esistenza stessa del *regnum*."

[62] "En général, on considère qu'est *sacer* tout ce qui «se rapporte aux dieux». De telles définition ne sont toutefois pas assez précises. En effet, le *nemus* représente la sacralité intrinsèque, il est dit *sacer* par la seule présence d'un dieu et sans l'intervention de l'homme, la sacralité est simplement constatée. Le *lucus*, par contre, représente, à l'instar des *instrumenta* utilisés pour les actes rituels et cultuels, la sacralité extrinsèque, il est *sacer* parce qu'il «sert à remplir les devoirs envers les dieux» comme «tout ce qui est dédié aux dieux»." (OTTO C., *cit*., p. 7)

I figli di Tieste sono le vittime del *sacrum* (*victima*, *Th*. 688), e Atreo è il *sacerdos* (*Th*. 691) e anche il *deus* al quale è consacrato questo rito (cfr. *mactet sibi*, *Th*. 713; cfr. ***AT.*** *ego destinatas victimas superis dabo*,[63] *Th*. 545, in cui Atreo si propone di compiere un sacrificio per il ritorno di Tieste come prolessi anfibologica dell'offerta sacrificale dei figli di questi non ai superi, ma a se stesso, in qualità di dio del nuovo κόσμος caotico).[64]

Quando tutto è pronto all'assassinio rituale dei nipoti, il *lucus* trema in un sussulto e la reggia stessa vacilla pericolosamente al sobbalzo del terreno, segno che il rito di Atreo e la sede del potere sono intimamente legati da un rapporto infernale (cfr. *Th*. 696-698).

> *Movere cunctos monstra, sed solus sibi*
> *immotus Atreus constat, atque ultro deos*
> *terret minantes.*
>
> I portentosi eventi sommuovono tutti, ma soltanto Atreo si mantiene impassibile, e al contrario atterrisce gli dèi che lo minacciano.
>
> (*Th.*, 703-705)

Dinanzi ai *monstra* verificatisi, al tremore della terra e al rantolo infernale del bosco, Atreo rimane immoto, saldo davanti all'Ade ch'egli stesso sta provocando con le sue azioni delittuose, immutabile nella sua disposizione interiore e insensibile al timore degli dèi. Le minacce celesti sono soffocate dal ruggito di Atreo (cfr. il paragone con la tigre del Gange, *Th*. 707 e sgg.), in grado di incutere terrore anche alle divinità, in un capovolgimento di ruoli immondo e infausto.

Il messaggero prosegue il suo raccapricciante racconto passando in rassegna ogni singola fase della mattanza, di cui Atreo rispetta un ordine quasi ossessivo, dalla cui precisione sembra dipendere il successo del *nefas* e della contaminazione ad esso consequenziale. Quindi, con la stessa minuziosa precisione, egli parla dell'allestimento delle *fratris epulae* (*Th*. 760) fino al consumarsi dell'empietà progettata ai danni di Tieste.

La sovversione del *nefas* assale l'equilibrio celeste, ed è la *nox inferna* di Atreo a deviare il cammino non solo del Sole, ma degli dèi tutti, costretti alla fuga:

> ***TH.*** *immota tellus, pondus ignavum iaces?*
> *fugere superi.*
>
> **TI.** Terra immota, giaci quale peso inerte? Gli dèi superi sono fuggiti.
>
> (*Th.*, 1020-1021)

La messa in fuga degli dèi superi potrebbe soltanto coincidere con l'avvento delle forze ctonie, col riversarsi dell'Ade sulla terra:[65]

> ***CH.*** *numquid aperto carcere Ditis*
> *victi temptant bella Gigantes?*
>
> **CO**. Forse dischiuso il carcere di Dite, i vinti Giganti tentano la guerra?
>
> (*Th.*, 805-806)

Non è un caso che, nella sequenza di possibili spiegazioni dello sconvolgimento cosmico, la prima ipotesi ricada sui Giganti, generati dalla *Tellus* e nel suo grembo più oscuro

---

[63] "io offrirò le vittime destinate agli dèi superi."

[64] Al riguardo cfr. PICONE G., *op. cit.*, 1984, p. 100.

[65] PICONE G., *cit*., 2004, p. 120 esamina i moduli formali e contenutistici più rilevanti e ricorrenti del *corpus* tragico senecano, quali l'avvento dell'Ade sulla terra e lo schema dell'inversione, anche mediante il confronto con i modelli della tradizione. Dunque conclude: "(…) E il *regnum* come instaurazione dell'ordine nuovo, infero, in cui l'uomo scaccia il dio dagli altari e si colloca al suo posto, coinvolge ogni tempo e ogni luogo, è il male nella sua dimensione più piena e sovratemporale. Questa concezione ideologica determina l'organizzazione dei contenuti drammatici attraverso il modulo formale del rovesciamento."

ricacciati. Il rovesciamento rischia di invertire le parti, di scagliare nel grembo della terra le divinità del cielo, vincitrici di quell'antica battaglia:

> ***CH.*** *Ibit in unum congesta sinum*
> *turba deorum.*
>
> **CO.** La turba degli dèi cadrà accalcata in un unico grembo.
>
> (*Th.*, 842-843)

Le *solitae mundi vices* (*Th*. 813) sono andate perdute (*perire*, *Th*. 813), e il *cardo mundi* viene divelto (cfr. *eversus*, con tutta la valenza di "sconvolgere", "rovesciare", che gli è propria, *Th*. 876): è la fine del mondo, l'universo muore:

> ***CH.*** *Nos e tanto visi populo*
> *digni, premeret quos everso*
> *cardine mundus?*
> *in nos aetas ultima venit?*
> *o nos dura sorte creatos,*
> *seu perdidimus solem miseri,*
> *sive expulimus!*
> *Abeant questus, discede timor:*
> *vitae est avidus quisquis non vult*
> *mundo secum pereunte mori.*
>
> **CO.** Noi, fra tanto grande moltitudine, siamo parsi degni di essere sopraffatti dall'universo, scardinatosi il suo polo? Su di noi è giunta l'ultima generazione? O noi creati da una sorte crudele! O abbiamo perduto, sventurati, il sole, o lo abbiamo scacciato! Vadano via i lamenti, si allontani il timore: è avido di vita chiunque non voglia morire anche se il mondo perisce con lui.
>
> (*Th.*, 875-884)

L'anafora di *nos* (cfr. *Th*. 875, 878, 879) contribuisce ad accrescere il *pathos* e l'ansia per la *dura sors* (*Th*. 879) umana: il timore più accreditato è quello della fine della vita per il mondo, cui dipendono uomini e dèi: questa è l'*ultima aetas*, l'ultima, infima generazione, colpevole di aver bandito il sole stesso dal cielo e di essersi così privata della sua luce risanatrice. In una simile condizione di smarrimento e dolore è avido di vita (cfr. *vitae avidus*, *Th*. 883) colui che non si abbandona di buon grado alla morte che lo attende.

VII.2.3 *la purificazione del* rex *dal contagio dell'Ade*

Seneca designa in forma drammaturgica una scena infernale, parallela all'Ade spesso evocato, che diventa sede dei rituali di sovversione e dei riti di invocazione delle *umbrae* che dai recessi di Dite riaffiorano riottose sulla terra. I personaggi del suo teatro si lasciano intridere spesso con compiacimento dalla *contaminatio* che pertiene a tali luoghi inferi, cercandone la dimensione appartata e tenebrosa come un imprescindibile elemento del processo di contagio esiziale.

Contro la contaminazione che i luoghi afferenti all'Ade - o l'Ade stesso - infondono, i protagonisti dei drammi di Seneca non cercano di difendersi né di purificarsi, fatta eccezione per Edipo, del quale ogni tentativo catartico o preventivo, anche quello suggerito da Tiresia, si risolve nella disfatta più rovinosa.

> ***TI.*** *alia temptanda est via:*
> *ipse evocandus noctis aeternae plagis,*
> *emissus Erebo ut caedis auctorem indicet.*
> *reseranda tellus, Ditis implacabile*
> *numen precandum, populus infernae Stygis*

huc extrahendus: ede cui mandes sacrum;
nam te, penes quem summa regnorum, nefas
invisere umbras.

TI. Bisogna tentare un'altra strada: si deve evocare Laio stesso dai luoghi della notte eterna perché lasci l'Erebo e denunci l'autore della strage. Si deve aprire la terra e pregare il dio implacabile per fare venire qui gli abitanti dello Stige. Decidi tu a chi affidare questo compito, perché a te che possiedi il potere supremo non è consentito di vedere le ombre.

(*Oed*., 392-399)

Al fine di conoscere la vera identità del colpevole, l'unica via che si apre ad Edipo è quella dell'evocazione di Laio e del *populus infernae Stygis*[66] per riportare alla luce i segreti che l'Ade ha inghiottito nelle sue oscure fauci. Solo il re defunto può svelare l'enigma che tormenta il nuovo sovrano, solo Laio può additare il contaminatore della sua città e ripristinare l'ordine secondo la funzione tipica del *rex*.

Il rituale di evocazione dell'ombra di Laio assume i tratti del *sacrum* che, come tale e in rapporto all'oggetto del rito (le ombre infere), non può essere condotto dal re. Inoltre, se la partecipazione ad un *sacrum* richiede una separatezza e un'esclusione dalle *res humanae* simile (ma non identica) a quella che esperisce chi è *sacer*, non può essere consentita al sovrano, poiché questi detiene un potere profondamente connesso alla sfera umana, benché decretato e voluto dalle divinità.[67]

Colui *penes quem summa regnorum* (*Oed*. 398) deve in ogni modo evitare il contagio della dimensione della Morte che le *umbrae* di Dite recano con sé, e dunque non può prender parte ad un rituale che si prefigge di evocare l'intero popolo infernale per ricercare un legame con esso attraverso cui venire a capo della verità. Il modello comportamentale che Seneca sembra offrire è però fortemente incrinato dallo statuto di Edipo, che è un doppio della Morte per la sua città, già profondamente contaminato dal *funus* e dalla colpa che lo pervade.

Sarà lo stesso Edipo, nelle *Phoenissae,* ad intimare ad Antigone che tenta di trattenerlo dalla morte:

flammas potius et vastum aggerem
compone; in altos ipse me immittam rogos
haerebo ad ignes, funebrem escendam struem
pectusque solvam durum et in cinerem dabo
hoc quidquid in me vivit.

Piuttosto, metti insieme le fiamme e il vasto mucchio; io stesso mi getterò nell'alto rogo, mi unirò al fuoco, salirò sulla cumulo funebre, scioglierò questo mio duro petto e darò alle ceneri qualunque cosa in me sia viva.

(*Phoen.*, 110-114)

La condizione ibrida in cui Edipo si trova e che lo raffigura come ombra di morte tra i vivi, *sacrum monstrum* della sua casa e della sua città, è ulteriormente evidenziata dalla volontà del personaggio di innalzare un rogo funebre per affrancare con esso quello spirito vitale tuttora intrappolato nel suo petto. Una parte di vita risiede ancora in lui dopo la prima "morte degli occhi" (cfr. *Phoen*. 169), inflitta come risarcimento insufficiente all'ombra inulta di Laio.

---

[66] Per un esame della rappresentazione dei personaggi inferi a partire dal verso citato cfr. MANTOVANELLI P., *cit*., pp. 135-147.

[67] Un'interessante indagine linguistica e istituzionale sulla sfera religiosa e sul sacro è stata notoriamente condotta da BENVENISTE É., *cit*., vol. 2, pp. 426-434. Anche se certe conclusioni dello studioso risultano oggi superate, le sue riflessioni e alcune direttive argomentative sono ancora utili e imprescindibili.

Il tentativo di mantenere puro il sovrano nella tragedia senecana mostra tutta la natura fallimentare del suo proposito, capovolgendo il modello virgiliano.

Virgilio, infatti, delinea i tratti topici della rappresentazione dell'Averno incorniciando la catabasi di Enea nella sacralità del rito di purificazione. L'eroe prescelto dal fato non può lasciarsi contaminare dalla morte, che si oppone nettamente alla dimensione salvifica sua pertinente e alla funzione di fondatore di una nuova stirpe in continuità con Pergamo caduta. Perfino il percorso di discesa negli Inferi che Enea compie viene presentato come scevro di macchia e di violazione dei limiti umani: infatti, l'intento di raffigurazione positiva della catabasi è inscritto proprio nel discorso dell'Anchisiade alla Sibilla.

> *'gnatique patrisque,*
> *alma, precor, miserere (potes namque omnia, nec te*
> *nequiquam lucis Hecate praefecit Avernis),*
> *si potuit manis accersere coniugis Orpheus*
> *Threicia fretus cithara fidibusque canoris,*
> *si fratrem Pollux alterna morte redemit*
> *itque reditque viam totiens. quid Thesea, magnum*
> *quid memorem Alciden? et mi genus ab Iove summo.'*
>
> "Ti prego, benigna, abbi pietà del figlio e del padre (infatti tu puoi ogni cosa, né vanamente Ecate ti mise a capo dei boschi d'Averno), se Orfeo poté richiamare i Mani della sposa confidando nella tracia cetra e nelle corde canore, se Polluce riscattò il fratello con un'alterna morte, e lungo la via tante volte va e ritorna. Perché ricordare Teseo, perché ricordare il grande Alcide? Anch'io ho origine dal sommo Giove."
>
> (*Ae.* VI, 116-123)

La possibilità della sacerdotessa Cumana di fungere da imprescindibile tramite tra Enea e gli Inferi, garantendo inoltre l'accesso alla visione profetica, è sancita dal legame che la Sibilla istituisce con due divinità sorelle e antitetiche: Febo e Trivia (cfr. *Ae*. VI 9-13). Se il primo apre la via alla divinazione ispirando la vergine, la seconda, nel suo triplice aspetto divino di dea celeste, terrestre ed infera, designa la Sibilla come custode dei boschi sacri intorno all'Averno (cfr. *luci Averni*, *Ae*. IV 118) e guida alle profondità dell'Ade che Enea brama di perlustrare per incontrare Anchise.

La parte conclusiva della preghiera alla veggente per convincerla ad indicare la via dell'Ade mette a confronto Enea con la natura divina di alcuni personaggi del mito cui fu concesso di varcare le soglie degli Inferi. Il primo ad essere citato è Orfeo, che vi discese per riportare via con sé l'amata Euridice; segue Polluce, il divino fra i due gemelli, che si inoltrò nel regno dei morti per ottenere una *alterna mors* (cfr. *Ae*. VI 121) per Castore, alla quale (secondo una versione del mito non meglio precisata da Virgilio) partecipò anche lui stesso, acconsentendo di trascorrere un giorno negli Inferi e uno nel regno olimpico; gli ultimi due eroi di cui si fa menzione sono Teseo ed Ercole, i cui miti di catabasi sono legati. Il primo si addentrò nell'Ade per rapire la sposa di Plutone, ma al fallimento dell'impresa, Alcide discese nel regno di Dite per liberarlo.[68]

Come evidente, gli *exempla* riportati sono tutti di eroi nati da dèi: Orfeo, secondo la tradizione figlio della Musa Calliope; Teseo, figlio del dio del mare, Nettuno; e infine Ercole e Polluce figli di Giove. Anche Enea si inserisce in questa catena di origine divina, per parte di madre: egli infatti rivendica la sua discendenza dal sommo Giove, e con essa il diritto di emulare gli eroi predecessori (*et mi genus ab Iove summo*, *Ae*. IV 123).

Ognuno dei riferimenti mitici cui Enea accenna comporta il tentativo, più o meno riuscito, di operare un'infrazione dell'ordine, e non solo varcando per due volte le porte

[68] In particolar modo è famoso l'episodio della discesa nel reame sotterraneo di Ercole al fine di portare a termine una delle sue fatiche e ammansire l'indomito Cerbero.

dell'Averno. Ciascuno dei personaggi annoverati, infatti, scese negli Inferi per riportare in superficie la donna amata, il fratello, l'amico, o addirittura per rapirne la regina. Si tratta in ogni caso di imprese che mettono ulteriormente in discussione un assetto prestabilito e garantito dallo *Iuppiter infernus*, assetto che si vede minato già nella violazione delle soglie dell'Ade da parte di un vivente, e che viene insidiato ancora di più nel tentativo di far evadere dalle sue profondità un'anima dal destino mortale, o in qualche modo appartenente al reame di Dite. Enea, però, non vuole perseguire il medesimo scopo degli esempi che richiama, la sua richiesta è meno "trasgressiva" rispetto alle gesta compiute dai suoi modelli, giacché egli domanda sì di oltrepassare i confini del regno di Plutone da vivo, ma non per riportare nel mondo supero una delle anime che oramai appartengono all'Ade.[69]

Così, quando fra le ombre fluttuanti che fa salire a bordo Caronte scorge il volto di un vivente, esclama:

> *'quisquis es, armatus qui nostra ad flumina tendis*,
> *fare age, quid venias, iam istinc et comprime gressum*
> *umbrarum hic locus est, somni noctisque soporae:*
> *corpora viva nefas Stygia vectare carina.'*
>
> "Chiunque tu sia, che armato ti dirigi ai nostri fiumi, orsù, di' perché vieni da lì dove sei, e arresta il passo. Questo è il luogo delle Ombre, del Sonno e della Notte soporifera; non è lecito che la Stigia carena trasporti uomini ancora in vita."
>
> (*Ae*. VI, 388-391)

Il divieto divino di oltrepassare da vivo la soglia dall'Averno è perentorio (cfr. *nefas*, *Ae*. VI 391): il regno infero è dimora delle Ombre, del Sonno e della Notte, e la vita che alberga nelle creature del mondo supero e diurno non può incontrarsi con quella dimensione cupa ed oscura. La Sibilla, allora, interviene per prendere le difese di Enea e introdurlo a Caronte come l'eletto dal ramo d'oro, a cui proprio gli dèi inferi accordarono il permesso di discendere nell'Ade in cerca del padre.

> *'nullae hic insidiae tales (absiste moveri),*
> *nec vim tela ferunt; licet ingens ianitor antro*
> *aeternum latrans exsanguis terreat umbras,*
> *casta licet patrui servet Proserpina limen.*
> *Troius Aeneas, pietate insignis et armis,*
> *ad genitorem imas Erebi descendit ad umbras.*
> *si te nulla movet tantae pietatis imago,*
> *at ramum hunc' (aperit ramum qui veste latebat)*
> *'agnoscas.'*
>
> "Qui non vi è alcuna insidia di tal fatta (smetti di adirarti), né le armi recano violenza; il grande guardiano nell'antro, latrando, atterrisca in eterno le pallide ombre, la soglia dello zio custodisca casta Proserpina. Il Troiano Enea, insigne per pietà e gesta, discende al padre nelle profonde ombre dell'Erebo. Se per nulla ti scuote l'immagine di una tanto grande devozione, almeno riconosci questo ramo" (mostra il ramo che nascondeva nella veste).
>
> (*Ae*. VI, 399-407)

La veggente comprende quali siano i timori del nocchiero infernale: egli stesso ha citato le imprese sovversive di Ercole, di Teseo e Piritoo, che suscitarono confusione nell'Orco, infrangendo i veti divini. Per questo motivo la sacerdotessa di Ecate tranquillizza Caronte respingendo le accuse di qualsivoglia insidia (cfr. *Ae*. VI 399), sostenendo l'assenza

---

[69] Enea si inserisce nel solco di una tradizione di alto lignaggio, pur distinguendosene virtuosamente: "Egli seguirà altri che lo hanno preceduto. Orfeo, Polluce, Ercole, Teseo (6.119 s.) - anzi li correggerà, perché solo lui non commetterà violenza." (MOST G. W., *cit*., p. 1022)

di qualsiasi progetto perturbatore da parte del suo protetto. Egli non è un Alcide venuto in cerca delle spoglie di Cerbero (cfr. *Ae*. VI 400-401), né come Teseo trama di rapire la casta Proserpina. Enea discende nell'Ade per apparire al cospetto di Anchise e colloquiare con lui. La sua catabasi non comporta alcuna inversione dell'ordine infernale, nessun tentativo di violare l'equilibrio dei *regna Ditis*.

La Sibilla, così, presenta Enea al traghettatore come Troiano insigne per *pietas* (cfr. *Ae*. VI 403) e per le imprese compiute in guerra, valutazione che sarà confermata dalle parole di Anchise, allorché il figlio gli verrà incontro, insperata visione per l'*imago* del padre:

> *'venisti tandem, tuaque exspectata parenti*
> *vicit iter durum pietas?'*
>
> "Infine sei giunto, e la tua pietà, in cui tuo padre sperava, ha vinto l'aspro cammino?"
>
> (*Ae.* VI, 687-688)

La *pietas* di Enea vincerà l'*iter durum*, che adombra non soltanto la travagliata catabasi, ma anche il lungo e inestricabile intreccio degli *errores* ormai giunti a soluzione.

Ma se anche la devozione dell'eroe non gli assicurasse il lasciapassare per l'Averno, la vergine Cumana trae fuori dalle pieghe del manto il ramo d'oro, strumento di agnizione, che funge per Enea quasi da σφραγίς o da σύμβολον (cfr. *at ramum hunc / adgnoscas*, *Ae*. VI 406-407).

Riconosciuto il contrassegno, Caronte si accosta alla riva e fa spazio all'eroe tra le anime, accogliendo sulla barca il prescelto dal fato recante in mano il *venerabile donum fatalis virgae* (cfr. *Ae*. VI 408-409).

Il viaggio di Enea è volto alla rinascita, ma non dell'ombra dell'amato genitore, che Enea si propone di visitare, bensì di una stirpe abbattuta alla quale gli dèi stessi hanno predetto un nuovo principio sulle spiagge d'Italia. Se violazione vi fosse nell'entrare nell'Ade pur ancora vivente, essa si dilegua nel momento in cui sono gli dèi stessi e il reggitore supremo dell'*ordo rerum* a investire l'eroe Troiano della facoltà di discendere nella nera notte dell'Averno e di ritornare in superficie forte di nuova e più chiara conoscenza.

Ma per discendere negli Inferi senza conseguenze o pericoli è necessario un rito preparatorio, tramite il quale ricevere l'implicito consenso degli dèi e purificarsi in forma preliminare dalla contaminazione della morte.[70]

> *spelunca alta fuit vastoque immanis hiatu,*
> *scrupea, tuta lacu nigro nemorumque tenebris,*
> *quam super haud ullae poterant impune volantes*
> *tendere iter pennis: talis sese halitus atris*
> *faucibus effundens supera ad convexa ferebat.*
> *[unde locum Grai dixerunt nomine Aornum.]*
>
> Vi era una profonda spelonca e immensa per la vasta voragine, rocciosa, protetta dal nero lago e dalle tenebre dei boschi, sopra la quale nessun volatile poteva impunemente dispiegare il suo volo: tale l'esalazione, effondendosi dalle nere fauci, s'innalzava fino alla volta supera del cielo. [Da qui i Greci chiamarono il luogo col nome di *Aornos*]
>
> (*Ae.* VI, 237-242)

La discesa nell'Averno viene preceduta da una breve rappresentazione dell'antro che conduce ad esso e del lago omonimo, nella quale predominano le immagini e le sfumature della profondità (cfr. *spelunca alta*, *vastus hiatus*, *Ae*. VI 237; *fauces*, *Ae*. VI 241) e

---

[70] Prima del rito di purificazione la Sibilla indirizza Enea verso una prova d'agnizione dell'eletto: il già citato reperimento di un ramo d'oro da recare come *munus* a Proserpina (cfr. *Ae*. VI, 136 e sgg.), omaggio che il visitatore mortale disceso nell'Ade deve recarle come segno di rispetto e devozione. Ma non a tutti è permesso di strappare l'aurea verga: essa si lascia cogliere solo da colui che i *fata* riconoscono e chiamano alla catabasi.

dell'oscurità (*lacus niger*, *tenebrae*, *Ae*. VI 238; *ater*, *Ae*. VI 240). Esse delineano sin dall'inizio i tratti pertinenti dell'Ade: le tenebre della notte eterna e la profondità dei suoi recessi impenetrabili, che si spalancano come fauci fonde e fameliche. L'idea che se ne ricava è quella di un baratro che tutto inghiotte con voracità e che nulla lascia fuggire. A queste due linee di raffigurazione si aggiunge quella della contaminazione, fornita attraverso il recupero dell'etimo greco del nome Averno: l'*halitus* che il lago effonde come esalazione velenosa impedisce agli uccelli di planare su di esso e giustifica l'appellativo di *Aornos*, privo di volatili, come chiarifica il v. 242, probabilmente da espungere come spurio poiché aggiunto a mo' di glossa esplicativa.

La sezione successiva (*Ae*. VI 243-263), della quale i versi precedenti sono esordio e preparazione, è deputata alla narrazione dei riti sacrificali e di invocazione delle divinità infere per accedere al regno di Dite.

I *piacula prima* consentono ad Enea di intraprendere il viaggio verso l'Averno mondo da qualsiasi macchia e senza attirare su di sé alcuna contaminazione o calamità. Il senso del sacrificio espiatorio è quello di espellere dall'eletto la *contaminatio* e presentarlo alla sua missione nelle condizioni più favorevoli per la sua riuscita.

La seconda fase preparatoria alla catabasi è quella dei *libamina* (*Ae*. IV, 256), che, a differenza dei riti di espiazione, si caratterizzano come offerte votive. La valenza di questi due rituali è tuttavia complementare: i primi sono suscettibili di esser definiti "negativi" e i secondi "positivi", nel senso che i *piacula* eliminano il contagio e sono svolti affinché *non* ci sia corruzione, mentre i *libamina* invocano normalmente protezione e favore, e dunque sono richieste positive di garanzia di disposizione propizia. Tuttavia Enea, più che domandare la protezione degli dèi inferi, che non sono generalmente invocati come numi tutelari, cerca di allontanarne l'ira o l'ostilità e di assicurarsi la loro benevola accoglienza nel reame infero.

Secondo l'uso comune, in qualità di offerte sacrificali sono scelte vittime dal vello nero (cfr. *nigrantes terga iuvenci*, *Ae*. VI 243; *atri velleris agna*, *Ae*. VI 249), come si addice alle divinità ctonie cui i *libamina* sono dedicati. Sulla fronte delle vittime si versa vino, si raccoglie il loro sangue e si depositano le loro carni sul fuoco sacro degli altari (cfr. *ignes sacri*, *Ae*. VI 246).

A questa pratica rituale segue l'invocazione delle divinità chiamate a fruire delle offerte e a rispondere favorevolmente alla visita di Enea e della sua guida. Tra gli dèi dell'Ade, la Sibilla evoca Ecate, di cui è anche sacerdotessa, il triforme aspetto della quale simboleggia la partecipazione a più dimensioni e la sua attitudine a farsi anello di congiunzione fra la terra, il cielo e l'Ade. Enea, invece, richiama l'attenzione della Notte e della Terra,[71] nelle quali l'eroe si sta per tuffare, e dei due sovrani degli Inferi, Proserpina e lo *Stygius rex* (cfr. *Ae*. VI 252), Plutone.

> *ecce autem primi sub limina solis et ortus*
> *sub pedibus mugire solum et iuga coepta moveri*
> *silvarum, visaeque canes ululare per umbram*
> *adventante dea.*
>
> Ma ecco alla soglia dei primi raggi del sole nascente, sotto i piedi la terra mugghia e i gioghi delle selve cominciano a scuotersi, e sembra che cagne ululino nell'ombra all'arrivo della dea.
>
> (*Ae.* VI, 255-258)

[71] La Notte e la Terra vengono citate attraverso appellativi che mettono in risalto il legame parentale che le lega fra loro e alle Eumenidi (cfr. *mater Eumenidum magnaque soror*, *Ae*. VI 250), di cui la Notte è madre. Va certamente notata la scelta del nominativo Eumenidi, "le Benevoli", in luogo del più sinistro Erinni o Furie, all'interno di un'invocazione propiziatoria e votiva.

Dopo i sacrifici dovuti e l'invocazione, ecco l'epifania di Ecate (*adventante dea*, *Ae*. VI 258) o almeno l'indizio sensibile della sua presenza, che incoraggia Enea e la *furens* Sibilla alla discesa nell'antro infero. La topica figurazione del brontolio della terra e del latrato delle cagne, cui Ecate è spesso associata, diventa segno di riconoscimento di Trivia e dell'accoglimento delle preghiere di Enea, peraltro in un'ora adeguata ad un tipo di apparizioni ctonie o sovrumane legate al mondo delle ombre e dei defunti: l'avvento dei primi raggi del sole (*primi sub limina solis et ortus*, *Ae*. VI 255), che diventa *limen* del giorno e dell'Averno come sede della notte eterna, nonché momento di snodo e avvio della catabasi.

> *Di, quibus imperium est animarum, umbraeque silentes*
> *et Chaos et Phlegethon, loca nocte tacentia late,*
> *sit mihi fas audita loqui, sit numine vestro*
> *pandere res alta terra et caligine mersas.*
>
> Dèi, che avete il potere sulle anime, ombre silenti, e il Caos e il Flegetonte, luoghi in lungo e in largo taciti nella notte, mi sia lecito dire ciò che udii, e mi sia concesso, per vostro nume, di rivelare le cose nascoste nella profonda terra e nell'oscurità.
>
> (*Ae.* VI, 264-267)

In un momento così centrale per l'economia e la struttura del racconto, Virgilio inserisce quello che potremmo definire un "proemio al canto ctonio" (*Ae*. VI 264-267), costituito dall'invocazione degli dèi inferi, che detengono l'*imperium animarum* (*Ae*. VI 264) e dunque sovrintendono al regno di Dite, unita alla menzione delle ombre silenti, del Caos e del Flegetonte. Virgilio si rivela in prima persona alle soglie dell'Averno e, al pari di un aedo, si prepara alla composizione poetica e al recupero memoriale della catabasi.

Gli elementi distintivi della dimensione infernale rappresentata sono l'offuscamento della notte (cfr. *umbrae*, *Ae*. VI 264; *nox*, *Ae*. VI 265; *caligo*, *Ae*. VI 267), e il silenzio (cfr. *umbrae silentes*, *Ae*. VI 264; *loca tacentia*, *Ae*. VI 265), che stride con la volontà di narrare ciò di cui si è stati testimoni sul piano uditivo (*sit mihi fas* ***audita*** *loqui*, *Ae*. VI 266) nell'inviolabile dimora dello Stige. Il poeta, dunque, prega i numi delle tenebre perché diano la loro approvazione divina e rendano lecito il racconto (*sit mihi fas*, *Ae*. VI 266), autorizzando la rivelazione (cfr. *pandere*, *Ae*. VI 267) dei luoghi remoti e nascosti che l'Ade racchiude invisibili ai viventi.

Il racconto della visita all'Averno prende le mosse solo al v. 268, dopo l'ampia preparazione del rituale di catabasi che occupa la prima sezione del VI libro, fino al verso citato. Il brontolio della terra e l'epifania di Ecate indicano l'accoglimento delle preghiere e dei voti di Enea e il dischiudersi dell'Ade davanti all'eroe e alla sua guida. Questa risposta pervenuta dalle divinità infere segna l'inizio del viaggio infernale.

> *Ibant obscuri sola sub nocte per umbram*
> *perque domos Ditis vacuas et inania regna:*
> *quale per incertam lunam sub luce maligna*
> *est iter in silvis, ubi caelum condidit umbra*
> *Iuppiter, et rebus nox abstulit atra colorem.*
>
> Andavano oscuri nell'ombra della notte solitaria, per le vacue dimore di Dite e i regni inconsistenti; qual è il cammino tra le selve per l'incerta luna, sotto la sua luce fievole, quando Giove nasconde il cielo nell'ombra, e l'oscura notte sottrae colore alle cose.
>
> (*Ae.* VI, 268-272)

Ad *incipit* di verso (*A*e. VI 268) il lemma verbale *ire* nella forma dell'imperfetto introduce un classico andamento narrativo di stampo favolistico che pone l'accento sul carattere incoativo della sezione in esame. La descrizione del paesaggio infero (*Ae*. VI 268-272) è delineata attraverso un paragone con il mondo supero che mette in gioco i moduli

formali dell'occultamento e dell'ombra. Enea e la Sibilla avanzano *obscuri* nel folto di una notte unica e solitaria (*sola sub nocte*, *Ae*. VI 268, con probabile riferimento all'unicità dell'eterna notte di Dite), ombre essi stessi fra l'ombra dell'Averno (*per umbram*, *Ae*. VI 268).

La dimensione tenebrosa degli Inferi diventa essenza caratterizzante di questo luogo ctonio, e la vacuità delle dimore in esso presenti e del *regnum* medesimo (*perque domos Ditis* ***vacuas*** *et* ***inania*** *regna*, *Ae*. VI 269) si configura come affermazione del pervasivo manto dell'oscurità che tutto avvolge. L'inconsistenza delle tenebre e delle *umbrae* dei defunti che in esse risiedono diventa marca pregnante del regno infernale. Il paragone che esplicita la sensazione di smarrimento e offuscamento è quello del cammino tra le selve in una notte di luna fioca e quasi assente (*quale per incertam lunam sub luce maligna*, *Ae*. VI 270), quando Giove, dio luminoso tra i superi, nasconde la volta del cielo tra la foschia (*caelum condidit umbra*, *Ae*. VI 271) e la *nox atra* sottrae alle cose il loro colore (*et rebus nox abstulit atra colorem*, *Ae*. VI 272), lasciandole sbiadite e inconsistenti come l'Ade stesso. L'elemento analogico che viene prescelto recupera l'importante funzione del percorso intricato e oscuro, che descrive con precisione e pertinenza l'incedere titubante e difficoltoso di Enea e la straordinarietà della sua discesa nell'Averno. Non va trascurato il riferimento alla *luna incerta* (cfr. *Ae*. VI 270) e al suo fioco alone, dal momento che proprio Trivia, dea della luna, presiede e acconsente alla catabasi del figlio di Anchise.

VII.3 *La contaminazione del* funus

I luoghi pertinenti dell'Averno e le personificazioni infere in esso dimoranti non sono gli unici forieri della tipologia di contaminazione in corso di analisi. La morte in tutte le sue forme ne è il fulcro centrale, identificata non solo nella sede ctonia delle *umbrae* o nelle divinità ad essa consacrate, ma anche come momento del trapasso, specie se cruento o disordinato.

VII.3.1 Piacula, lustratio e *sepoltura*

Quando un membro della comunità muore, il *funus* entra in contatto con il gruppo, rischiando di apportare il mescolamento di due sfere che devono essere mantenute distinte: quella dei viventi e quella dei defunti. La confusione delle due dimensioni citate favorisce la contaminazione della prima ad opera della seconda. Compito del *rex* è quello di delimitare il *funus*, di contenere la possibile contaminazione e di purificare il regno attraverso rituali catartici atti alla *distinctio* degli elementi o dei soggetti corruttori e di quelli corruttibili.

Virgilio, consapevole della valenza contagiosa che la morte reca in sé, inserisce nella cornice letteraria attorno all'episodio della catabasi un rito di delimitazione della morte volto a definire un tratto precipuo della sovranità favorita dagli dèi. Enea, prima di discendere nell'Ade, purifica se stesso e i suoi compagni, rimanendo distinto dal mondo dei defunti sebbene in procinto di immergersi in esso.

La morte non può imbrattare l'eroe della rinascita e del ritorno, poiché essa è cecità, annullamento e contaminazione. L'eletto del fato, invece, è portatore di una conoscenza futurale che riceverà dalla visione della *heroscopia*, fondatore di una nuova stirpe e di una nuova civiltà, e sovrano purificatore pronto a gettare i semi per la prosecuzione della patria abbattuta, da rinnovare nel mescolamento delle genti e nell'osservazione pietosa dei *fata*. Dunque, la Sibilla Cumana lo avvisa del pericolo di un contagio di morte che Enea non esita a stornare da sé.

'praeterea iacet exanimum tibi corpus amici

(heu nescis) totamque incestat funere classem,
dum consulta petis nostroque in limine pendes.
sedibus hunc refer ante suis et conde sepulcro.
duc nigras pecudes; ea prima piacula sunto.
sic demum lucos Stygis et regna invia vivis
aspicies.' dixit, pressoque obmutuit ore.

"Inoltre ti giace esanime il corpo di un compagno (ahimè non lo sai) e contamina tutta la flotta con la sua morte, mentre tu chiedi responsi e sei in dubbio sulla mia soglia. Riportalo prima alle sue sedi e riponilo in un sepolcro. Conduci neri armenti, queste siano le prime offerte espiatorie. Così infine volgerai lo sguardo ai boschi Stigi e ai regni inaccessibili ai vivi." Disse e, chiuse le labbra, tacque.

(*Ae.* VI, 149-155)

La Sibilla ha svolto il ruolo strutturale e "drammatico" che le compete fornendo all'eroe le esatte indicazioni per giungere nella sede di Dite, dove dimora l'ombra di Anchise. La seconda funzione che la vergine profetica riveste è quella di avvertimento contro la contaminazione che, all'insaputa di Enea, incombe ancora sui Dardanidi. È la morte di un compagno a contaminare tutta la flotta (cfr. *totamque incestare funere classem*, *Ae*. IV 150) e ad impedire qualsiasi favorevole esito dei progetti da essa intrapresi. Venuto a conoscenza della morte di Miseno, Enea deve perciò purificare se stesso e la sua gente con dei sacrifici espiatori (*prima piacula*, *Ae*. IV 153) di *nigrae pecudes* che lo porranno nelle condizioni di liberarsi dell'impurità e di accostarsi con maggiore sicurezza alla prova del ramo d'oro. Soltanto così, nettato da quella corruzione che la morte diffonde e sprigiona, Enea potrà contemplare lo Stige e i *regna invia vivis* (*Ae*. IV 154) dove, da vivo, ha in animo di dirigersi.[72]

Pertanto, dietro consiglio della Sibilla, Enea celebra i riti funebri in onore di Miseno, il compagno defunto, e ne compone il cadavere in un sepolcro. Questo genere di rituali purificatori, definiti *piacula* dalla stessa sacerdotessa Cumana, sono gesti di "limitazione della morte". La loro esecuzione, nella comune credenza, serve non solo al defunto, ma anche e soprattutto ai superstiti, giacché permette al primo di proseguire agevolmente il suo viaggio verso l'Ade e di staccarsi dal mondo dei vivi, e ai secondi di delimitare e arginare la contaminazione del *funus* attraverso un rito di "separazione" del morto dalla comunità vivente.

idem ter socios pura circumtulit unda
spargens rore levi et ramo felicis olivae,
lustravitque viros dixitque novissima verba.

Egli stesso (*Corineo*) per tre volte girò intorno ai compagni con acqua pura, cospargendoli di lieve rugiada con un ramo di fecondo olivo, e purificò gli uomini e disse le estreme parole.

(*Ae.* VI, 229-231)

Corineo asperge i compagni (non il tumulo di Miseno) con un ramo d'ulivo stillante pura rugiada (cfr. *unda pura*, *Ae*. IV 229) e volto a purificare i Troiani dalla morte di un loro *socius* (cfr. *lustrare*, *Ae*. IV 230). Per garantire piena efficacia al rito espiatorio, egli gira loro intorno per tre volte: questo movimento rotatorio funge da anello protettivo entro il quale cingere il gruppo e difenderlo dal contagio esiziale. Il cerchio è infatti una figura geometrica di ordine e compiutezza con il cui tratteggio Corineo esegue idealmente un solco divisorio che definisce il confine tra interno ed esterno come quello tra puro e contaminato.

---

[72] Anche MOST G. W., *cit*., p. 1022 constata come un altro tratto della *pietas* di Enea si riscontri proprio nell'attenzione alla sepoltura di Miseno, che solleva l'eroe da ogni empietà contaminatrice che avrebbe potuto macchiarlo.

A dimostrazione della necessità di una corretta sepoltura si guardi all'episodio dell'incontro fra Enea e Caronte. Infatti, non tutte le *umbrae* sono ammesse sulla barca del severo nocchiere.

> *'haec omnis, quam cernis, inops inhumataque turba est;*
> *portitor ille Charon; hi, quos vehit unda, sepulti.*
> *nec ripas datur horrendas et rauca fluenta*
> *transportare prius quam sedibus ossa quierunt.*
> *centum errant annos volitantque haec litora circum;*
> *tum demum admissi stagna exoptata revisunt.'*
>
> "Tutta questa che osservi è la povera turba insepolta; quello è il nocchiero Caronte; questi, che l'onda trasporta, sono i sepolti. Non è dato di traghettare qualcuno sulle orrende rive, al di là della cupa corrente, prima che le ossa riposino nel sepolcro: essi errano per cent'anni, fluttuando intorno a queste sponde; solo allora, lasciati entrare, tornano a vedere gli stagni agognati."
>
> (*Ae.* VI, 325-330)

Quelle che non possono salire sul battello che solca l'Acheronte sono le anime degli uomini i cui corpi sono ancora sprovvisti della degna sepoltura: il destino della *inhumata turba* (cfr. *Ae*. VI 325) è quello di errare cento anni (cfr. *Ae*. VI 329), aleggiando intorno al fiume bramato prima di essere ammessi sulla barca di Caronte. Ciò testimonia la necessità dei riti sepolcrali che Enea ha celebrato per stornare da sé la contaminazione e soprattutto per garantire pietosamente al compagno defunto di riposare senza perdersi nell'Ade spietato.

Alla *lustratio*[73] con acqua purificatrice si abbina la presenza del *ramus felicis olivae* (cfr. *Ae*. IV, 230); l'attributo che lo qualifica (*felix*) è indicativo di fertilità e vita, in aperto contrasto con l'aridità della morte, alla quale l'ulivo si oppone per annullarla.

La contaminazione della morte si manifesta anche attraverso il sangue. Enea sperimenta l'*ater sanguis* (cfr. *Ae*. III 28) e il *tabum* (cfr. *Ae*. III 29), il sangue corrotto, che macchia con la sua pestilenziale presenza la terra di Tracia e che stilla da un ramo *horrendum et dictu mirabile monstrum* (cfr. *Ae*. III 26). Da quello stesso virgulto proviene una voce supplichevole:

> *'quid miserum, Aenea, laceras? iam parce sepulto,*
> *parce pias scelerare manus. non me tibi Troia*
> *externum tulit aut cruor hic de stipite manat.*
> *heu, fuge crudelis terras, fuge litus avarum:*
> *nam Polydorus ego. hic confixum ferrea texit*
> *telorum seges et iaculis increvit acutis.'*
>
> 'Perché, Enea, laceri uno sventurato? risparmia un uomo già sotterrato, risparmia le tue pie mani dalla contaminazione del delitto. Troia non mi generò a te estraneo né questo sangue gronda da un tronco. Ahimè, fuggi le terre crudeli, fuggi l'avida sponda: ecco, io sono Polidoro. Qui, trafitto, una ferrea messe di frecce mi coprì e crebbe di aguzzi dardi.'
>
> (*Ae.* III, 41-46)

A parlare è Polidoro, che, privato di una pietosa sepoltura e imprigionato nel ramo dal quale proviene la sua voce, è escluso dal reame dei morti e condannato al di fuori del regno di

---

[73] Nell'antica cerimonia della *lustratio*, coloro che la amministravano, per lo più sacerdoti o re, compivano un giro (circumambulazione) intorno ai soggetti o all'oggetto da purificare, seguendo la direzione di destra, ritenuta favorevole e propizia. Il termine *lustrare*, infatti, designa tanto l'azione del "purificare", quanto quella del "percorrere, perlustrare, passare in rivista", in BENVENISTE É., *cit*., vol. 2, pp. 457-458.

Ade finché non lo accolga il conforto di un sepolcro.[74] Ferito dalla mano di Enea, il figlio di Priamo lo prega di risparmiare un morto e di non contaminare le *piae manus* (cfr. *scelerare*, *Ae*. III 42) con quel *cruor* che non rifluisce dalle fronde, ma da uno sventurato concittadino.[75]

Enea accoglie il monito di Polidoro e quindi si allontana dalle sponde che il sangue del delitto hanno reso infette e contaminate, ma senza dimenticare, in virtù della *pietas* che lo contraddistingue, di rendere dovuta sepoltura al compagno perito per morte cruenta.

VII.3.2 *La contaminazione drammaturgica della* caedes

Anche in Seneca la morte costituisce un imprescindibile elemento della contaminazione. Nelle *Troades* la *dira caedes* (cfr. *Troad*. 254) con cui Pirro si accinge a macchiare (cfr. *aspergere*, *Troad*. 255) l'illustre memoria del padre, consistente nella richiesta di sacrificare Polissena come sposa sulla tomba di Achille, viene riconosciuta da Agamennone come un pericoloso atto di contaminazione, in primo luogo delle gloriose gesta di un eroe, ma anche della comunità che accetta di eseguirlo.

> *regia ut virgo occidat*
> *tumuloque donum detur et cineres riget*
> *et facinus atrox caedis ut thalamos vocent,*
> *non patiar. in me culpa cunctorum redit:*
> *qui non vetat peccare, cum possit, iubet.*
>
> Che una vergine regale perisca, che sia data in dono ad una tomba, ne irrighi le ceneri e siano chiamate nozze l'atroce delitto di una immolazione, non lo tollererò. La colpa di tutti ricade su di me: colui che non vieta che si compia un errore pur potendolo, allora lo ordina.
>
> (*Troad.*, 287-291)

Agamennone teme di macchiarsi del *facinus atrox caedis* che Pirro vuole sia chiamato *thalamus* (cfr. *Troad*. 289), per cui invoca in suo soccorso le leggi della moderazione e della pietà per il vinto.

> ***PY.*** *Iamne immolari virgines credis nefas?*
> ***AG.*** *Praeferre patriam liberis regem decet.*
> ***PY.*** *Lex nulla capto parcit aut poenam impedit.*
> ***AG.*** *Quod non vetat lex, hoc vetat fieri pudor.*
> ***PY.*** *Quodcumque libuit facere victori licet.*
>
> **PI.** Ormai credi che sia un'empietà immolare delle vergini?
> **AG.** Preferire la patria ai figli si addice ad un re.
> **PI.** Nessuna legge impone di risparmiare il prigioniero o impedisce che sia soggetto a supplizio.
> **AG.** Ciò che la legge non vieta sia fatto, lo vieta il pudore.
> **PI.** È lecito al vincitore fare qualunque cosa voglia.
>
> (*Troad.*, 331-335)

---

[74] Il termine *sepultus* con cui Polidoro indica se stesso (cfr. *Ae*. III 41) non avvalora l'ipotesi di una sua regolare sepoltura, che Polimestore di certo negò, ma intende porre l'accento sulla condizione di estraneità dal mondo dei vivi del defunto, ormai sotterrato nella sabbia, ridotto a cadavere, ma non ancora alleviato da un giusto sepolcro, che infatti saranno Enea e gli altri Teucri a procurargli.

[75] La comunanza con Enea (cfr. *non me tibi…/ externum*, *Ae*. III 42-43, in cui si noti l'accostamento dei pronomi personali *me* e *tibi*, e la negazione di *externus*, che accentua la comunanza tra i due personaggi Troiani), in primo luogo legata alla patria, è subito rivelata da Polidoro, che si dice Troiano prima ancora di rivelare il suo nome e la sua identità.

Vano risulta l'appello alle leggi del *pudor* (*Troad*. 334) da parte di colui che non ebbe pudore né vergogna ad immolare la figlia per propiziarsi l'esito della guerra, azione che, il mito insegna, costerà ad Agamennone la vita.

> ***CL.*** *Pudet doletque: Tyndaris, caeli genus*
> *lustrale classi Doricae peperi caput!*
> *revolvit animus virginis thalamos meae*
> *quos ille dignos Pelopia fecit domo,*
> *cum stetit ad aras ore sacrifico pater*
> *quam nuptialis!*
>
> **CL**. Che onta e risentimento: stirpe di Tindaro e del cielo, ho partorito una vittima sacrificale per la flotta Dorica! Il mio animo si volge alle nozze della vergine mia figlia, che lui rese degne della casa di Pelope, quando il padre stette in piedi davanti alle are - quanto nuziali - con aspetto sacerdotale!
>
> (*Ag*., 162-167)

Clitemnestra, nello *Agamemnon*, rievoca nella sua mente il ricordo dell'empio sacrificio di Ifigenia, che il suo sposo non esitò ad immolare per propiziare a sé e ai compagni la navigazione e la guerra. La regina avverte il dolore e la vergogna per la fine ignobile decretata per sua figlia, ch'ella partorì per offrire alla Grecia un *caput lustrale* (cfr. *Ag*. 163). Il *crimen* di Agamennone, che designa sin dal suo compimento l'efferata fine del re dei re, si fonda sul turpe mescolamento di due riti antitetici: le nozze di una vergine e il suo sacrificio, unendo caoticamente vita e morte, purezza e contaminazione, in un inganno intessuto da un padre per la giovane figlia. Lo *scelus* dell'Atride è degno della *domus Pelopia* (cfr. *Ag*. 165), dove il delitto viene sempre superato da un altro delitto peggiore, e con foga il crimine e la colpa si rincorrono per eccellere nel loro segno. Così, Agamennone non conduce la figlia a fertili nozze, ma la immola come un bieco sacerdote sull'altare sacrificale, e il sangue di Ifigenia si configura come merce di baratto, pagamento versato per riceve venti favorevoli secondo uno scambio macabro e funesto, con la cui *nex* ottenere l'inizio della guerra.

> ***CL***. *o scelera semper sceleribus vincens domus:*
> *cruore ventos emimus, bellum nece!*
> *sed vela pariter mille fecerunt rates?*
> *non est soluta prospero classis deo;*
> *eiecit Aulis impias portu rates.*
>
> **CL.** O casa che sempre vinci i delitti coi delitti: abbiamo comprato col sangue i venti, con la strage la guerra! Ma non salparono ugualmente mille navi? La flotta non venne liberata dal favore di un dio, l'Aulide scacciò dal suo porto le empie navi.
>
> (*Ag*., 169-172)

Clitemnestra esclude la presenza di un dio propizio che abbia sciolto le navi Argive e abbia concesso loro la partenza, poiché la contaminazione di cui la flotta si è imbrattata a causa della colpa nefanda del suo condottiero impedisce qualsiasi azione divina salvifica. La rovina piomba sui Greci anche dopo l'apparente vittoria, e li attende silenziosa sulla rotta del ritorno. Fu l'Aulide a scacciare dalla sua terra le *impiae rates* (cfr. *Ag*. 172), corrotte dalla *nex* di una vergine ignara che fu sacrificata per l'ambizione e l'avidità di un sovrano spietato, come Clitemnestra lo presenta con acre rancore. Ella sembra dunque decisa ad uccidere il marito fedifrago, anche se la sua morte le costerà la vita: che il loro sangue si mescoli pure (cfr. *misce cruorem, perde pereundo virum*,[76] *Ag*. 201), se questo è il prezzo per la fine di Agamennone e per la vendetta di una madre e di una moglie.

[76] "mescola il sangue, morendo uccidi tuo marito."

La contaminazione che deriva dal compimento di una *caedes*, cui più volte si è fatto riferimento, viene resa esplicita nello *Oedipus* dalle parole del protagonista, che esorta Tiresia alla rivelazione del responso.

> ***OE.*** *Memora quod unum scire caelicolae volunt,*
> *contaminarit rege qui caeso manus.*
>
> **ED.** Dicci solamente quello che gli dèi vogliono che si sappia: chi si è macchiato le mani del sangue reale.
>
> (*Oed*., 388-389)

L'uccisione del *rex* ha come diretta conseguenza una macchia indelebile che inficia la mano di chi è entrato in contatto (cfr. *contamino*) con la dimensione dello *scelus* e del *nefas*: dello *scelus* poiché tale si configura l'assassinio dell'essere umano Laio, del *nefas* in relazione alla *sanctitas* profanata attraverso l'uccisione del re, il cui potere è inviolabile per volere divino.

Ben diversa, sebbene derivante da quella della strage e dell'incesto, è la peculiare contaminazione mortifera di cui è foriero Edipo.

> *Mitte genitoris manum,*
> *animosa virgo: funus extendis meum*
> *longasque vivi ducis exequias patris.*
> *aliquando terra corpus invisum tege;*
> *peccas honesta mente, pietatem vocas*
> *patrem insepultum trahere. qui cogit mori*
> *nolentem in aequo est quique properantem impedit.*
>
> Lascia la mano di tuo padre, magnanima vergine, prolunghi il mio funerale e conduci esequie troppo lunghe per tuo padre ancora vivo. Ricopri di terra, una buona volta, l'inviso mio corpo; sbagli, sebbene con intenzione onorevole, chiami pietà trascinare un padre insepolto. Chi costringe alla morte un uomo che non la vuole è sullo stesso piano di colui che la impedisce a chi vi si affretta.
>
> (*Phoen.*, 93-99)

Malgrado l'*animosa virgo* sia risoluta a distogliere il padre da ogni proposito di morte, la sua prospettiva viene rovesciata da Edipo, che presenta l'insistenza della figlia come un innaturale prolungamento della condizione di *non-vita* in cui egli è già imbrigliato.

Edipo sa di essere *funus* per sé e per l'intera città e, guidandolo, Antigone non fa altro che condurre il suo funerale in un lungo corteo al di là dei limiti dell'ordine stabilito. Il suo tentativo di salvaguardare la vita del padre viene letto nel suo contrario, come mantenimento di uno stato di *funus* perpetuo. Ma il luogo dei morti è il grembo della terra, solo la sepoltura può separare definitivamente il defunto dal mondo dei vivi e suggellare con un atto rituale la sua dipartita dalla comunità. Ogni rapporto con il mondo di coloro che vivono va tranciato per impedire che la contaminazione della morte continui a incombere su Tebe; ogni elemento va ricondotto al luogo che gli pertiene, perciò Edipo va riconciliato con quella morte alla quale partecipa disordinatamente infrangendo le norme della natura.

Antigone, pur con intenzione *honesta*, favorisce la violazione dell'ordine non soltanto ponendosi a capo delle *exequiae* del padre (cfr. il lessico adoperato ai *Phoen*. 93-99, tipico della cerimonia funebre: *funus*, *Phoen*. 94; *ducere exequias*, *terra corpus tegere*, *Phoen*. 95; *trahere*, *Phoen*. 98), ma anche compiendo un rituale funebre intorno al genitore vivo, trascinando insepolto un padre che appartiene ormai alla morte. Così la fanciulla mescola insieme la sfera della morte con la *condicio* ibrida di Edipo, un vivente portatore di *pestis* e lutto. In effetti la donna non di rado, in alcune culture primitive, presiede ai riti di passaggio dalla morte alla vita proprio in virtù del suo statuto potenziale di madre, cioè di contenitore del seme maschile e via di accesso dal non essere alla vita e alla luce. In queste cerimonie la

funzione della figura femminile viene intesa come reversibile e si fa ponte tra la vita e la morte, aprendo le porte dell'Ade alle ombre ancora intrappolate sulla terra fino alla sepoltura del cadavere.

Antigone, però, è solo una *virgo*, e il suo presiedere alla fusione di morte e vita è un'operazione caotica e profondamente trasgressiva. La giovane non dirige il passaggio da uno *status* "ontologico" (ad esempio quello di vita) all'altro (quello di morte), operazione che suppone una definita distinzione tra i due piani, ma si fa guardiana inconsapevole della persistenza di un *nefas*, di un mescolamento contaminante. Non segna un confine di separazione per preservare la purezza dell'oggetto della sua cura (come farebbe un *rex* col suo *regnum*), ma tenta di eliminare la possibilità di *distinctio* e dunque di ordine, facendosi garante e compagna di quella stessa empietà che il padre rappresenta. In altre parole Antigone opera come un *rex* sovvertito, che crede di dirigere e sostenere, e invece prolunga una situazione di *chaos* inviluppandosi inestricabilmente nel *letum*. Infatti la sua tenace volontà di ostacolare il cammino del padre verso il pieno *exitium* ha la stessa feroce gravità (*in aequo est*, *Phoen*. 99) di una condanna a morte, anzi è *gravius* (*Phoen*. 101); in realtà la sua condotta pone sullo stesso piano elementi appartenenti a livelli ontologici del tutto divergenti: non solo femminilità e potere, ma soprattutto vita e morte. La sua *pietas* è ambigua poiché si manifesta nei confronti di un essere ambiguo e mostruoso: il *trahere patrem insepultum* le affida l'amministrazione di un rito sovvertito, e la sua devozione filiale la spinge a compiere un'empietà proprio verso il padre tanto amato, dal momento che la negazione della sepoltura è negazione del diritto del defunto di essere restituito alla terra e alle ombre cui appartiene, e infine alla comunità attraverso il ricordo e la memoria. Ma Edipo non è pienamente morto, così come Antigone non è pienamente colpevole delle inadempienze di cui il padre l'accusa. Potere e rifiuto di esso, vita e morte li sostengono in bilico come fili invisibili, li rendono ambigui personaggi di una sorte beffarda.

VII.4 *Creature mostruose e morte: la rilettura di Tolkien*

L'opera tolkieniana si compone di filoni tematici che si intersecano dando vita a vari assi narrativi che a titolo diverso sorreggono il romanzo e ne costituiscono le ramificazioni. La contaminazione sembra essere uno di questi filoni che si sviluppa secondo sentieri differenti, dei quali la dimensione della morte e le creature dell'ombra si configurano come agenti alternativi al contagio altrettanto esiziale del potere nelle sue varie manifestazioni.

Anche in questo contesto pare plausibile individuare modalità di contaminazione suscettibili di essere etichettate secondo gli schemi proposti per i *corpora* già presi in esame: la contaminazione attoriale e quella spaziale si offrono come forme vuote in grado di esemplificare per convenzione determinati processi di corruzione nel solco dei quali la storia assume precise connotazioni letterarie e ideologiche. Tuttavia suddette catalogazioni risultano tutt'altro che esaustive: infatti è il mescolarsi di temi svolti secondo moduli formali diversi e molteplici a dare vita alla folta selva di soluzioni stilistiche e mitopoietiche cui Tolkien infonde grande forza evocativa.

VII.4.1 *Creature della contaminazione*

In relazione al contagio attoriale, ne *Il Signore degli Anelli* e ne *Il Silmarillion* le creature mostruose, pur non essendo esplicitamente afferenti ad una dimensione prettamente infera, traggono i loro caratteri pertinenti da un repertorio mitico di grande fortuna letteraria,

partecipando di una contaminazione ctonia che li rende agenti di corruzione umbratile e funesta.

Fra questi personaggi risaltano i demoni del mondo antico, i Balrog, di cui *Il Silmarillion* presenta la razza. Essi sono radunati da Melkor in Utumno, la sua oscura fortezza:

> E in Utumno, Melkor raccoglieva attorno a sé i propri demoni, quegli spiriti che per primi erano passati a lui nei giorni del suo splendore ed erano divenuti massimamente simili a lui nella sua corruzione: i loro cuori erano di fuoco, ma erano ammantati di negrore, e il terrore li precedeva; avevano fruste fiammeggianti. Balrog, così vennero chiamati in seguito nella Terra-di-mezzo.[77] (*Il Silmarillion*, p. 51)

La raffigurazione dei principali ministri di terrore di Melkor si attiene alla rappresentazione iconica della sfrenatezza della sua contaminazione: il fuoco emerge come figura emblematica di furore e distruzione, ardente nei loro cuori e vivido nelle fruste schioccanti, che li avvicinano alla fisionomia infera delle Furie della mitologia classica. L'assoggettamento dei Balrog da parte di Melkor è il primo passo che li accosta a questo oscuro signore dei Valar per contagiarli della sua essenza crudele e funesta, a causa della quale tali demoni di fuoco imboccano un percorso di assimilazione che li porterà alla totale deturpazione dei tratti originari in favore di quelli tenebrosi e malsani del Signore di Utumno.

Ma è ne *Il Signore degli Anelli* che la figura infera del Balrog riveste un ruolo di maggiore spessore sul piano della narrazione. Nelle viscere di Khazad-dûm, la città sotterranea cara ai Nani, l'alacrità del loro lavoro di minatori ridesta dall'abisso creature immonde e feroci. Persino l'Elfo Legolas spalanca gli occhi e atterrisce dinanzi al demone che avanza.

> Qualcosa giungeva alle loro spalle. Non si riusciva a distinguere cosa fosse: era come una grande ombra, nel mezzo della quale si trovava una forma scura di dimensioni umane, o anche più grossa; potere e terrore parevano sprigionarsi da essa e precederla.
> Giunse all'orlo della voragine di fuoco, e la luce s'offuscò, come se una nube vi fosse posata sopra. Poi d'impeto varcò il baratro. Con un ruggito le fiamme si innalzarono in segno di saluto, intrecciandosi intorno a lui; un fumo nero turbinò nell'aria. La criniera svolazzante dell'oscura forma prese fuoco, avvampando. Nella mano destra teneva una lama pari a un'acuminata lingua di fuoco, e nella sinistra una frusta dalle molte code.
> «Ahi! Ahi!» gemette Legolas. «Un Balrog! È venuto un Balrog!»
> Gimli guardava fisso con occhi sbarrati. «Il Flagello di Durin!», gridò, lasciando cadere la sua ascia e coprendosi il viso.[78] (*LCdA*, pp. 410-411)

Gli orchetti cedono il passo ad una creatura infernale, spropositata nella sua massiccia figura ombrosa, eppure dalla forma quasi umana. La mostruosità del demone emana potere e terrore.

---

[77] *And in Utumno he gathered his demons about him, those spirits who first adhered to him in the days of his splendour, and became most like him in his corruption: their hearts were of fire, but they were cloaked in darkness, and terror went before them; they had whips of flame. Balrogs they were named in Middle-earth in later days.* (*The Silmarillion*, p. 43)

[78] *Something was coming up behind them. What it was could not be seen: it was like a great shadow, in the middle of which was a dark form, of man-shape maybe, yet greater; and a power and terror seemed to be in it and to go before it.*
It came to the edge of the fire and the light faded as if a cloud had bent over it. Then with a rush it leaped across the fissure. The flames roared up to greet it, and wreathed about it; and a black smoke swirled in the air. Its streaming mane kindled, and blazed behind it. In its right hand was a blade like a stabbing tongue of fire; in its left it held a whip of many thongs.
'Ai!Ai!' wailed Legolas. 'A Balrog! A Balrog is come!'
Gimli stared with wide eyes. 'Durin's Bane!' he cried, and letting his axe fall he covered his face. (*TFotR*, p. 321)

Il fuoco sembra scoppiettare alla presenza del Balrog ravvivandosi come lieto dell'arrivo di una creatura che partecipa di esso. La chioma è una fiamma ardente, fumo acre si effonde intorno a lui, mentre le mani impugnano salde due armi: una spada rossa di fuoco e una frusta intrecciata di molte code. Il fuoco e la frusta, come più volte ribadito, sono antichi attributi di sfrenatezza infera cui si unisce la lama sottile e affilata come una lingua di fuoco.[79] La costruzione del personaggio si richiama ad una tradizione di mostruosità infernale che le stesse armi attribuite al demone rievocano con una certa precisione.

D'altro canto taluni tratti del Balrog sembrano ereditati da una iconografia mostruosa condivisa anche da quello che è il più lungo poema epico in lingua anglosassone giunto a noi, *Beowulf*.[80]

All'interno di questo completo poema germanico, appaiono tre figure mostruose i cui tratti sono tipici di un repertorio leggendario nordico; si tratta di Grendel, della sua orribile madre e del drago custode di tesori che, ucciso da Beowulf, ne provocherà a sua volta la morte.

Grendel, il primo ad apparire nel racconto, è descritto come un orco spaventoso dalla forma umana, ma terrorizzante per la sua sovrumana forza e invulnerabilità.

> Così felicemente,
> la gente di corte viveva di gioie e di musiche,
> fin quando Uno si mise a commettere crimini:
> un Nemico Infernale. Aveva nome Grendel,
> quell'Orco feroce: infame vagabondo
> della marca, infestava putrescenti acquitrini,
> terra ferma e paludi. Per un certo periodo
> quel personaggio nefasto si tenne nella regione
> della razza dei mostri, da che il Signore
> l'aveva proscritto con la razza di Caino.
> Vendicava il massacro, il Signore eterno:
> aveva ucciso Abele. Non trionfò della faida:
> lo bandì, allontanandolo dalla specie degli Uomini,
> l'Arbitro, per l'assassinio. Da lui proliferarono
> tutti i Deformi: i giganti, con gli elfi
> e coi morti viventi; e con loro i Titani,
> che a Dio mossero guerra secolare: ma lui
> gliela fece pagare.
>
> (*Beowulf*, trad. L. Koch, 98-114.)

I tratti fisionomici dell'Orco non sono vagliati con grande precisione, ma tendono a mantenersi generici e vaghi. Tuttavia apprendiamo l'origine "peccaminosa" e infernale di Grendel, la cui genia viene ricondotta a Caino e quindi all'esilio voluto dall'arbitrio divino. Questo colloca il mostro ai margini della comunità, come reietto e contaminatore da isolare.

Alla sua deformità vengono associate altre figure d'alterità spesso malevola: come i giganti, per lo più rappresentati come antropofagi; gli elfi, che sono spiriti dei morti raramente benevoli;[81] i Titani superbi, e infine figure di ombre intrappolate nel mondo per dimorare sui tumuli dei defunti.

---

[79] Per un'analisi della valenza simbolica del fuoco nella mitologia nordica cfr. CHIESA ISNARDI G., *op. cit.*, pp. 456-458.

[80] La datazione della stesura del poema è collocata nella metà del sec. VIII, mentre il titolo, corrispondente al nome del protagonista, fu attribuito soltanto dal XIX sec.

[81] Si pensi alla celebre "Ballata del Re degli Elfi" di GOETHE, in cui un bambino moribondo tra le braccia del padre vede tra le fronde, durante una disperata corsa contro il tempo, il Sire degli Elfi pronto a ghermirlo nel vortice della morte.

L'aspetto repellente, eppure dal sembiante quasi umano, ritorna anche nella descrizione del Balrog, così come l'ambientazione ctonia e infuocata del demone, che sembra alludere ad un'infera provenienza, benché slegata da qualsiasi recesso biblico.

Nella traduzione al testo anglosassone, tanto Grendel quanto il serpente custode del tesoro vengono definiti "Flagelli", come accade per il Balrog, che Gimli non esita a ribattezzare "Flagello di Durin" (cfr. *LCdA*, p. 411). In realtà, però, il termine con cui più volte Grendel e il drago del *Beowulf* sono chiamati è *sceaδa* o *uht-sceaδa*, che indicano rispettivamente il "predone" e il "predone dell'ora che precede l'alba".[82]

Il tratto smoderato del fuoco, invece, appare in un'immagine relativa allo sguardo:

> Camminava, con furia nella mente. Dagli occhi
> Sgorgava identica al fuoco una luce non bella.
>
> (*Beowulf*, trad. L. Koch, 727-728.)

Per quanto riguarda la dimensione dell'esilio e dell'alterità di queste creature mostruose, siano essi orchi o draghi, si fa spesso riferimento, nella tradizione mitica germanica, alla loro estraneità attraverso perifrasi che marchino una condizione di distanza territoriale (cfr. v. 1501, tr. it. "Creature di Fuori", cui spesso si alternano espressioni come "invasori" o "abitanti di un altro mondo"). Questa formularità è incoraggiata da una partizione del cosmo mitologico in diversi territori o regni: quello degli dèi, dei giganti e dei morti, al centro del quale risiede il "Mondo di Mezzo", abitato dagli uomini (cfr. *middan-geard*, in *Beowulf*, v. 75).[83]

Alla sfrenatezza e all'eccesso si unisce l'avidità, che è una condizione tipica dei draghi, serpenti dalle dimensioni abnormi spesso posti a custodia di tesori preziosissimi.[84] L'avidità diventa una componente essenziale di una forma di contaminazione che finisce per trasformare anche la fisionomia del personaggio: è il caso del nano Fáfnir, tramutatosi in drago nel vincolante desiderio di sorvegliare e proteggere il tesoro "dei Nibelunghi".[85]

---

[82] Cfr. *Beowulf*, a cura di KOCH L., Torino, 1992, nota al v. 2271.

[83] Sulla definizione formulare dell'estraneità di mostri e orchi, cfr. *Beowulf, cit*., nota al v. 1501. Per la ripartizione dell'universo all'interno della cosmologia germanica, cfr. *Beowulf, cit*., nota al v. 75. Sulla relazione di dipendenza linguistica e compositiva fra il norvegese *Midgard* e la tolkieniana *Middle-earth*, cfr. CARPENTER H., *op. cit.*, p. 131.

[84] Tra i simboli più complessi della mitologia nordica, assai vicino al drago, vi è un animale ctonio, il serpente, che assume valore fausto o infausto a seconda dei casi (cfr. CHIESA ISNARDI G., *op. cit.*, p. 572). In età vichinga prevale la sua connotazione negativa. Esistevano, secondo il mito, serpenti mitologici che rodevano le radici dell'albero cosmico, principio di vita, e questo assegnò all'animale una valenza profondamente nefasta: "Il rapporto del serpe come demone con il mondo dei morti, specie con quelli che in vita furono malvagi, risente senza dubbi di concezioni cristiane. Tuttavia il serpe come incarnazione dello spirito di un defunto che può essere funesto per i vivi è concezione che risale assai indietro nel tempo (ciò è dovuto forse all'abitudine dell'animale di scavarsi una buca nel terreno). Il serpe diviene perciò anche guardiano severo e pericoloso di un tesoro." (*Ibidem*, p. 574)

[85] Cfr. *Beowulf*, *cit*., nota al v. 2222, che cita Fáfnismál, in *Edda*. Nella sua catalogazione NOEL R. S., *op. cit.*, p. 152 inserisce il drago nella categoria di *Things*, e non di *Beings*, giustificando tale scelta con la natura non antropomorfa di tale creatura. L'origine di questo essere viene ricondotta geograficamente all'Asia e ne viene sottolineato l'originario legame con l'acqua (cfr. *Ibidem*, p. 155). Fra tutti i draghi della tradizione, per il suo Smaug (in *Lo Hobbit*) Tolkien sembra prendere come modello Fáfnir, di cui si narra in *Volsungsaga*: "Fáfnir was a were-worm, a human who had taken on the form of a dragon to hoard the gold for which he and his brother had murdered their father." (*Ibidem*, p. 154)
L'avidità e il tema del tesoro, come evidente, si intrecciano nel figura del drago assieme alla violazione dei legami parentali. Questo motivo leggendario dell'avidità del *draco* non è esclusivo della mitologia norrena, basti pensare alla *fabula* di Fedro IV, 21, vv. 1-4: *Vulpes, cubile fodiens, dum terram eruit* / *agitque pluris altius cuniculos,* / *pervenit ad draconis speluncam ultimam,* / *custodiebat qui thesaurus abditos*. (trad. Una volpe, scavandosi la tana, mentre rimuoveva la terra e spingeva i cunicoli sempre più in profondità, raggiunse l'infima grotta di un drago che custodiva tesori nascosti.) Per il testo latino Cfr. Phèdre, *Fables*, texte établi et traduit par BRENOT A., Paris, 2003.

Ne *Il Silmarillion* la figura del drago è incarnata da Glaurung, servo di Morgoth, che, eseguito il compito di contaminazione e obnubilamento attraverso l'ipnotico potere dei suoi occhi, si acquatta nel palazzo reale elfico, ammassandone i tesori e le ricchezze (cfr. *Il Silmarillion*, p. 269).

> Ora il potere e la perfidia di Glaurung crebbero rapidamente, ed egli si ingrassò , e convocò a sé Orchi, e governò quale un Re drago, e tutto quello che era stato il Regno di Nargothrond fu sotto il suo dominio.[86] (*I Figli di Húrin*, p. 224).

Il drago, avido di tesori come nella migliore tradizione leggendaria, assume il dominio del regno che ha assediato, e il potere coopera ad accrescere la sua malvagità e la sua stessa mole, come se quello di potere si cibasse.

L'ultima battaglia tra Túrin e il mostro vede il primo ergersi vincitore e affondare la lama nel ventre di Glaurung, salutando con fierezza la sua compiuta vendetta.

> Poi sfilò la spada, ma un fiotto di sangue nero sprizzò fuori e gli cadde sulla mano, e il veleno la bruciò. E in quella Glaurung riaprì gli occhi e guardò Turambar con tanta malvagità, che per lui fu come un fendente; e, a causa di quel colpo e del dolore prodotto dal veleno, piombò in un buio deliquio e giacque come morto, la spada accanto a sé.[87] (*Il Silmarillion*, pp. 279-280)

Sebbene gravemente ferito e sull'orlo della morte, Glaurung raccoglie le forze per concludere la missione assegnatagli da Morgoth. Il veleno che la ferita sputa fuori ricade su Túrin e lo ustiona come il fuoco che il drago serba nel suo grembo, avvolgendolo della sua contaminazione esiziale.

Si conferma la tossicità del drago, che partecipa della natura velenosa del serpente e di quella infernale che nel fuoco trova un simbolo di sfrenatezza e distruzione.

Alcuni tratti di smoderatezza e furore, espressi attraverso l'uso iconico di attributi quali fruste, fiamme ed elementi tipici di un gusto del mostruoso che si divide tra miti nordici e classici ritornano nella composizione tolkieniana attraverso una nuova fisionomia che prende le distanze dal passato ma rielabora alcuni motivi mitici ricorrenti.

Lo stesso processo compositivo di attrazione e rielaborazione ragionata del mito classico si verifica nel caso della descrizione della Fortezza di Morgoth ne *Il Silmarillion*.

L'aspetto infernale di Angband è confermato dalla famelica figura del lupo Carcharoth, allevato da Morgoth e nutrito da lui stesso con carne viva, immondo e mostruoso, novello Cerbero posto a guardia della "Prigione di Ferro".

> Allora Morgoth si ricordò del destino di Huan, e scelse uno dei cuccioli della razza di Draugluin; e lo nutrì di sua propria mano con carne viva, e pose il proprio potere su di lui. Rapidamente il lupo crebbe fino a non poter più entrare in nessuna tana, ma giaceva, enorme e famelico, ai piedi di Morgoth. Così il fuoco e la furia dell'inferno entrarono in lui, ed egli fu repleto di una spirito divorante, tormentato, terribile e forte. Carcharoth, cioè Fauci Rosse, così è chiamato nei racconti di quei tempi, nonché Anfauglir, Mascelle

---

[86] *Now the power and malice of Glaurung grew apace, and he waxed fat, and he gathered Orcs to him, and ruled as a dragon-king, and all the realm of Nargothrond that had been was laid under him.* (J. R. R. Tolkien, *The Children of Húrin*, edited by Christopher Tolkien, London, 2007, p. 221)

[87] *Then he wrenched out the sword, but a spout of black blood followed it, and fell on his hand, and the venom burned it. And thereupon Glaurung opened his eyes and looked upon Turambar with such malice that it smote him as a blow; and by that stroke and the anguish of the venom he fell into a dark swoon, and lay as one dead, and his sword was beneath him*. (*The Silmarillion*, p. 266)

> Bramose. E Morgoth lo mise a insonne guardia delle soglie di Angband, per tema che venisse Huan.[88] (*Il Silmarillion*, p. 223)

Il Lupo custode di Angband è contaminato e mostruosamente accresciuto per via del potere di Morgoth e dell'azione smodata e furiosa del fuoco infero in lui ardente. La fame insaziabile e la ferocia sono i tratti distintivi di Carcharoth, destinato, nella sua selvaggia turpitudine, a rivestire una parte essenziale nella vicenda dei Silmaril e di Beren.

Partecipano di un'adiacente dimensione ctonia e contaminata i ragni giganteschi della mitologia tolkieniana, creature partorite dalle tenebre di cui Ungoliant è progenitrice.

> [...] e in Avathar,[89] in segreto e all'insaputa di tutti, Ungoliant aveva posto la propria dimora. Gli Eldar ignoravano donde essa provenisse; ma certuni hanno detto che, in ere assai più antiche, sia discesa dalla tenebra che si estende attorno ad Arda, allorché Melkor per la prima volta chinò lo sguardo invidioso sul Regno di Manwë, e che agli inizi Ungoliant fosse di quelli da lui corrotti e sedotti al suo servizio. Essa però aveva ripudiato il suo Signore, desiderando essere padrona del proprio capriccio, prendendosi tutto quello che le abbisognava per nutrire il suo vuoto; ed era fuggita a sud [...]. Da lì era strisciata verso la luce del Reame Beato, poiché di luce aveva sete e insieme la odiava.[90] (*Il Silmarillion*, pp. 84-85)

Ungoliant è una creatura del mondo oscuro scaturito dall'offuscamento di Arda per opera di Melkor. Essa sortì dal vuoto e dalle tenebre che Morgoth provocò distruggendo i luminari della Terra di Mezzo: come lei anche altre creature già prima dimoranti in Arda furono contagiate dall'oscurità e contaminate da essa fino a diventare esseri deturpati e malvagi, avidi della luce che divoravano con odio e rancore. Ungoliant si configura dunque non solo come mostruoso agente di contagio, ma anche quale vittima deturpata della contaminazione medesima, originata dall'ottenebramento e dal tradimento di Melkor.

Ma il dominio di quest'ultimo è vacillante anche fra i suoi servi: Ungoliant si ribella al suo padrone, desiderosa di assumere una sovranità assoluta su se stessa e vogliosa di colmare quel vuoto che la costituisce. Nel momento del bisogno, tuttavia, Melkor rammenta la sinistra potenza del mostro e torna a cercarlo per sfruttare a pieno il suo potere sovversivo.

> In un burrone viveva, e assumeva forma di ragno dall'aspetto mostruoso, tessendo le sue negre tele in un crepaccio tra i monti. Quivi succhiava tutta la luce che riusciva a trovare, e poi la filava in scure reti di soffocante tetraggine, finché nessun'altra luce poteva penetrare nella sua dimora; e allora era colta da fame.
> Ora, Melkor giunse in Avathar e andò a cercarla. E riprese la forma che aveva rivestito quale tiranno di Utumno: buio Signore, alto e spaventevole. In tale forma poi sempre

---

[88] *Then Morgoth recalled the doom of Huan, and he chose one from among the whelps of the race of Draugluin; and he fed him with his own hand upon living flesh, and put his power upon him. Swiftly the wolf grew, until he could creep into no den, but lay huge and hungry before the feet of Morgoth. There the fire and anguish of hell entered into him, and he became filled with a devouring spirit, tormented, terrible, and strong. Carcharoth, the Red Maw, he is named in the tales of those days, and Anfauglir, the Jaws of Thirst. And Morgoth set him to lie unsleeping before the doors of Angband, lest Huan come*. (*The Silmarillion*, pp. 211-212)

[89] Si tratta di un lembo di costa desolato e tetro, in Aman, tra i monti Pelóri e il mare, dove Melkor incontra Ungoliant.

[90] [...] *and there in Avathar, secret and unknown, Ungoliant had made her abode. The Eldar knew not whence she came; but some have said that in ages long before she descended from the darkness that lies about Arda, when Melkor first looked down in envy upon the Kingdom of Manwë, and that in the beginning she was one of those that he corrupted to his service. But she had disowned her Master, desiring to be mistress of her own lust, taking all things to herself to feed her emptiness; and she fled to the south* [...] *Thence she had crept towards the light of the Blessed Realm; for she hungered for light and hated it.* (*The Silmarillion*, pp. 76-77)

> rimase. Lì, nelle nere ombre, invisibile agli occhi persino di Manwë nelle sue più eccelse aule, Melkor macchinò con Ungoliant la sua vendetta.[91] (*Il Silmarillion*, p. 85)

Ungoliant assume la forma di un gigantesco ragno che striscia in cunicoli sotterranei suggendo la luce e offuscando il mondo con la tenebra che la pervade. L'avidità del mostro si configura come un permanente senso di fame che sarà causa della sua stessa morte e che la condurrà ad un ultimo, orrendo banchetto.

Melkor, recuperando la forma terribile che pertiene alla tetra fortezza di Utumno e mantenendosi invisibile per sfuggire alla punizione di Manwë, si dirige verso il raccapricciante ragno per assoldarlo alla sua causa di vendetta contro i Valar. L'esca per asservire il mostro è la promessa di fornirle potere e cibo in quantità, di cui quello si possa saziare.

Ungoliant si lascia ingannare dalle parole mendaci di Melkor e lo avviluppa nella più fitta oscurità perché perfino in Valinor, dimora luminosa e sapiente, la sua presenza passi inosservata.

> Un mantello di tenebra Ungoliant tessé dunque attorno a loro due, allorché con Melkor si mise in cammino: un Buio in cui le cose sembravano più non essere, e che l'occhio non poteva penetrare, poiché era vuoto.[92] (*Il Silmarillion*, p. 85)

Il mantello di tenebra tessuto dal ragno si costituisce dell'oscurità più fonda, così nera che l'occhio non riesce più a percepire i contorni, e l'esistenza stessa delle cose, nel suo grembo, è messa in discussione.

> E proprio in quell'ora, Melkor e Ungoliant venivano di fretta sopra i campi di Valinor, così come l'ombra di una negra nube portata dal vento scivola sulla terra soleggiata; e giunsero davanti al verde tumulo Ezellohar.[93] Poi il Buio di Ungoliant salì fino alle radici degli Alberi, e Melkor balzò sul tumulo; e con la sua nera spada percosse fino al midollo ambo gli Alberi, li ferì a fondo, e la ninfa ne sgorgò quasi fosse sangue, e si sparse sul terreno. Ma Ungoliant la succiò e, andando poi di Albero in Albero, accostò il suo nero becco alle loro ferite, fino a essiccarli affatto; e il veleno di Morte che era dentro di lei penetrò nei loro tessuti e li imbozzacchì, radici, rami e foglie; ed essi morirono.[94] (*Il Silmarillion*, pp. 87-88)

Caratteristico del passo, e più in generale di tutto il capitolo, è il binomio oppositivo ombra-luce che segna la forte antitesi fra la luminosità vitale dei Valar, nel regno dei quali è in corso un rituale purificatore, e la contaminazione tenebrosa di Melkor e della sua spaventosa complice. L'assalto di Morgoth su Valinor è paragonato all'incombere di una fosca nube su

---

[91] *In a ravine she lived, and took shape as a spider of monstrous form, weaving her black webs in a cleft of the mountains. There she sucked up all light that she could find, and spun it forth again in dark nets of strangling gloom, until no light more could come to her abode; and she was famished.*
Now Melkor came to Avathar and sought her out; and he put on again the form that he had worn as the tyrant of Utumno: a dark Lord, tall and terrible. In that form he remained ever after. There in the black shadows, beyond the sight even of Manwë in his highest halls, Melkor with Ungoliant plotted his revenge. (*The Silmarillion*, p. 77)

[92] *A cloak of darkness she wove about them when Melkor and Ungoliant set forth: an Unlight, in which things seemed to be no more, and which eyes could not pierce, for it was void.* (*The Silmarillion*, p. 77)

[93] Si tratta del Verde Tumulo dove crescono gli Alberi sacri di Valinor.

[94] *And in that very hour Melkor and Ungoliant came hastening over the fields of Valinor, as the shadow of a black cloud upon the wind fleets over the sunlit earth; and they came before the green mound Ezellohar. Then the Unlight of Ungoliant rose up even to the roots of the Trees, and Melkor sprang upon the mound; and with his black spear he smote each Tree to its core, wounded them deep, and their sap poured forth as it were their blood, and was spilled upon the ground. But Ungoliant sucked it up, and going then from Tree to Tree she set her black beak to their wounds, till they were drained; and the poison of Death that was in her went into their tissues and withered them, root, branch, and leaf; and they died.* (*The Silmarillion*, pp. 79-80)

una terra soleggiata; l'immagine anticipa l'ottenebramento che Ungoliant si accinge a compiere mandando ad effetto la vendetta del suo padrone.

I due nemici si muovono silenziosi e non visti verso il Verde Tumulo dove si ergono gli inviolabili Alberi di Valinor. La luce e la vita che promana da quelli sono il bersaglio da colpire per scagliare un potente affondo contro i Valar e il loro potere abbagliante. In primo luogo, infatti, è Ungoliant ad aggredire gli Alberi gettando sopra di essi il suo Buio, con cui è identificata nel brano: va segnalato come l'oscurità del ragno sia espressa col termine *unlight* (*Il Silmarillion*, p. 79), che marca la negazione di luce e non la mera tenebra. Nera è anche la spada di Melkor, per mezzo della quale egli infligge la violenta ferita alla corteccia penetrando fino al midollo. Offuscamento e tenebra sono dunque elementi identitari imprescindibili della natura del mostro.

La rappresentazione dell'attacco è simile ad una lotta fra umani, dove la linfa degli Alberi sgorga da essi come sangue ancora vivo. Ungoliant si accosta alla bocca di quella ferita e risucchia, assieme all'umore degli Alberi, anche la loro vita e il loro potere salvifico, infondendo l'esiziale "veleno di Morte" di cui è intrisa.

> Così, la grande tenebra piombò su Valinor. [...] La Luce mancò; ma la Tenebra che le fece seguito fu ben più che la sua perdita. In quell'ora si formò infatti una Tenebra che sembrava, non già mancanza, bensì una cosa dotata di vita propria, prodotta in verità com'era, malvagiamente, mediante la Luce, e aveva il potere di trafiggere l'occhio e di penetrare cuore e mente e di soffocare la volontà stessa.[95] (*Il Silmarillion*, p. 88)

Perfino la tenebra che avvolge Valinor nella sua morsa mortifera è frutto di un rovesciamento: essa scaturisce dalla Luce intensa degli Alberi, la inghiotte e se ne alimenta diventando quasi un essere vivente capace di inglobare nel suo vuoto profondo e penetrante ciò che le sta intorno. Dalla contaminazione della luce di Valinor Melkor ottiene l'oscurità più fonda, capace di accecare gli occhi e di avvilire i cuori, annullando col suo atrore la volontà di chi precipita in essa.[96]

> E allora Yavanna si alzò e andò a porsi sopra Ezellohar, il Tumulo Verde, che però adesso era nudo e nero; e pose le mani sugli Alberi, ma questi erano morti e scuri, e ogni ramo che Yavanna toccava si spezzava e cadeva privo di vita ai suoi piedi.[97] (*Il Silmarillion*, p. 90)

La notte impenetrabile è scesa su Valinor, la luce degli Alberi inviolabili si è spenta e questi ultimi, a causa dell'avvelenamento di Ungoliant, sono avvizziti. Yavanna, dea della

---

[95] *So the great darkness fell upon Valinor.* [...] *The Light failed; but the Darkness that followed was more than loss of light. In that hour was made a Darkness that seemed not lack but a thing with being of its own: for it was indeed made by malice out of Light, and it had power to pierce the eye, and to enter heart and mind, and strangle the very will.* (*The Silmarillion*, p. 80)

[96] "When Morgoth left the land of the Valar, he poisoned the Two Trees of Light so that, as possessor of the jewels, he alone could view their radiance. Morgoth's action, which brought about the first alliance of Elves and the Men, was the starting point of the history of Middle-earth and can be compared with myths of creation. Morgoth's pride, covetousness, and exile are reminiscent of those of the fallen angel Lucifer." (NOEL R. S., *op. cit.*, p. 106)
L'azione di Morgoth è dunque paragonata a quella di Lucifero e legata secondo un legame contaminante (cfr. *he* ***poisoned*** *the Two Trees of Light*) alla storia dei due Alberi di Valinor: "The Two Trees of Valinor recall the Tree of Life and the Tree of the Knowledge of Good and Evil in *Genesis*. Like the Two Trees, the trees of the Garden of Eden had supernatural powers and grew in a divine land now beyond mortal reach. The theme of pairs of trees in creation myths is also found in the *Elder Edda* where the gods found two trees on the shore of the newly created world and transformed them into the first man and woman, named Ask and Embla, Ash and Elm." (*Ibidem*)

[97] *Then Yavanna arose and stood upon Ezellohar, the Green Mound, but it was bare now and black; and she laid her hands upon the Trees, but they were dead and dark, and each branch that she touched broke and fell lifeless at her feet.* (*The Silmarillion*, p. 82)

fertilità e loro creatrice, si accosta alle fronde isterilite con atteggiamento pietoso, incapace di infondere per la seconda volta in loro quell'intensa vita che Ungoliant ha distrutto. La contaminazione del ragno si è insinuata nei due simboli di vita e crescita del Reame Beato risucchiando la loro linfa e offuscando qualsiasi luminescenza di vita e immortalità. Melkor, dunque, introduce in Aman, dimora della vita che mai perisce, l'unico veleno in grado di incrinare il suo assetto sacro e di rovesciarlo: la morte.

Dopo aver obbedito agli ordini del suo padrone, Ungoliant chiede insistentemente la ricompensa promessa con enfasi da Melkor. Questi nasconde nella mano grandi tesori rubati ai Noldor, e in particolare i tre Silmaril che lo ustionano con la loro luce rovente. Dinanzi alle pretese del mostro, però, Melkor rivela la sua perfidia, negando al ragno che lo ha servito la ricompensa pattuita.

> «Che altro vuoi?» chiese Morgoth. «Desideri forse il mondo intero onde riempirti la pancia? Mica ho promesso di dartelo. Io ne sono il Signore.»[98] (*Il Silmarillion*, p. 93)

Melkor rivela, in un guizzo di fierezza, l'ambizione più grande: la signoria sul Mondo intero che i Silmaril potrebbero concedergli. Ma Ungoliant, avida e riottosa, rivendica il possesso del bottino di Morgoth, pronta a divorare anche lui per l'incessante fame che la preme, ma assai più propensa a cibarsi della luce delle tre gemme di Fëanor. Per salvare se stesso e i Silmaril, Melkor urla con voce terribile richiamando dalle profondità della terra i suoi schiavi d'ombra, che lo sciolgono dalla morsa del grandioso ragno occorrendo lesti in suo soccorso. Così Ungoliant, sconfitta e ingannata, scivola via verso la Valle dell'Orrenda Morte, che prese quel nome dalla sinistra fine che le toccò in sorte:

> Della sorte di Ungoliant, nessun racconto dà notizia. Pure, v'è chi ha detto che sia perita molto tempo fa, quando nella sua insaziabile fame, finì per divorare se stessa.[99] (*Il Silmarillion*, p. 94)

L'avidità di Ungoliant è rappresentata con parabolica conclusione: essa, logorata da una fame senza sazietà, come nel mito classico di Erisittone, divora perfino le sue medesime membra, distruggendo se stessa per la troppa bramosia di beni alieni. La fame insaziabile si fa emblema di cupidigia rovinosa, mortale per chi la prova. Nella fame che spalanca la bocca l'affamato finisce per trangugiare e consumare tutto ciò che gli si presenti davanti, fino alla corrosione di se stesso, estremo paradigma del pericolo che l'avidità costituisce.

Discendente da Ungoliant ed erede della sua avidità è Shelob, abominevole ragno infernale dal fetore nauseabondo, legato alla morte e all'oscurità di cui si nutre. Il luogo all'interno del quale Shelob risiede viene subito descritto come un *locus horridus* nel quale le tenebre provocano accecamento della vista e annebbiamento della mente.

> Sembrava di camminare in un vapore nero plasmato nell'oscurità stessa, e alla cecità degli occhi si aggiungeva ad ogni respiro una più densa nebbia della mente, che offuscava e cancellava persino il ricordo di luci, forme e colori. La notte era il passato, era il futuro; non esisteva che essa.[100] (*LdT*, p. 866)

---

[98] *'What wouldst thou have more?' said Morgoth. 'Dost thou desire all the world for thy belly? I did not vow to give thee that. I am its Lord.'* (*The Silmarillion*, p. 85)

[99] *Of the fate of Ungoliant no tale tells. Yet some have said that she ended long ago, when in her uttermost famine she devoured herself at last.* (*The Silmarillion*, p. 86)

[100] *They walked as it were in a black vapour wrought of veritable darkness itself that, as it was breathed, brought blindness not only to the eyes but to the mind, so that even the memory of colours and of forms and of any light faded out of thought. Night always had been, and always would be, and night was all.* (*TTT*, pp. 701-702)

Percorrere il valico di Cirith Ungol e immergersi nell'oscurità tetra della tana di Shelob equivale a perdersi nei cunicoli di una profonda tenebra che distrugge la memoria del proprio passato e dunque di se stessi. Non solo i ricordi svaniscono nella confusione della foschia, ma la medesima visione del mondo viene alterata, dimentica dei colori e della luce di cui le terre limitrofe a Mordor sono prive. Un'unica dimensione pervade ogni altra e si impone come la sola realtà possibile da esperire: la notte, che assume una funzione strutturale di "tempo-senso", diviene cioè una cornice temporale capace di caricarsi di un significato preciso: in questo caso essa esprime in una sola parola l'insieme dei caratteri che confluiscono a definire l'ambientazione del capitolo e le sensazioni ad essa legate: oscurità, soffocamento, cecità, oblio.

Solo dopo averla introdotta nella narrazione, Tolkien presenta il personaggio mostruoso del ragno femmina individuando in lei una creatura antichissima, dimorante in quelle terre sin da prima della venuta di Sauron.

> Eppure era ancora in quel luogo, colei che vi era arrivata prima di Sauron, prima che fosse posta la pietra di Barad-dûr; e non serviva altri che se stessa, bevendo avidamente il sangue di Elfi e Uomini, grassa e gonfia per via dell'interminabile rimuginare i suoi banchetti, tessendo ragnatele d'ombra; ogni essere vivente era il suo cibo, e il suo vomito era oscurità.[101] (*LdT*, p. 872)

Il temibile ragno delle ere antiche, nutrito di sangue e di tenebre e uccisore della sua stessa prole (cfr. *LdT*, p. 872), incontra nel suo cammino un altro essere repellente e infido, votato ciecamente alla notte e alla sua nera veste: Gollum. Il rapporto insano che si intreccia fra i due, fatto di prede da condurre all'ingorda Shelob, è una delle cause essenziali dell'attrazione quasi convulsa di Sméagol all'oscurità più fonda, giacché il ragno senza luce ha contribuito a contaminarne ogni aspetto vitale e positivo, trasmettendogli amore soltanto per il buio e per ogni suo tratto pertinente: l'insidia e l'inganno, il mascheramento e la morte.

> Già molti anni addietro Gollum l'aveva veduta, quello Sméagol che scrutava tutti i buchi neri, e si era inchinato innanzi ad essa, adorandola; e l'oscurità della sua malvagia volontà l'aveva accompagnato ovunque durante il suo stanco cammino, allontanando da lui ogni luce e ogni rimorso.[102] (*LdT*, p. 873)

Ma più di ogni altra cosa Gollum ama l'Anello, al cui fascino Shelob è del tutto indifferente:

> [...] essa non desiderava altro che la morte dell'altrui mente e corpo, e per se stessa vita e sazietà, sola, e gonfia finché né le montagne né l'oscurità l'avrebbero più potuta contenere.[103] (*LdT*, p. 873)

Il desiderio di provocare morte per saziarsi del sangue di ogni creatura vivente è il solo istinto che muove Shelob, non dissimile dalla folle avidità che, dietro alla maschera di Gollum, istiga Sméagol al tradimento, conducendolo all'inganno, forse il più bieco e feroce dell'intero racconto, secondo soltanto alle mille trappole dell'Unico Signore dell'Anello.

---

[101] *But still she was there, who was there before Sauron, and before the first stone of Barad-dûr; and she served none but herself, drinking the blood of Elves and Men, bloated and grown fat with endless brooding on her feasts, weaving webs of shadow; for all living things were her food, and her vomit darkness.* (*TTT*, p. 707)

[102] *Already, years before, Gollum had beheld her, Sméagol who pried into all dark holes, and in past days he had bowed and worshipped her, and the darkness of her evil will walked through all the ways of his weariness beside him, cutting him off from light and from regret.* (*TTT*, p. 707)

[103] [...] *who only desired death for all others, mind and body, and for herself a glut of life, alone, swollen till the mountains could no longer hold her up and the darkness could not contain her.* (*TTT*, p. 707)

Lo scontro tra gli Hobbit e il mostro è inevitabile, ma Sam ha ancora la preziosa fiala-stella donata da Dama Galadriel al suo padrone, la cui luce intensa e fredda sembra essere il più efficace strumento da usare contro il punto debole di Shelob: gli occhi.

> Ma Shelob non era come i draghi, e non possedeva altro punto delicato che gli occhi.[104] (*LdT*, p. 877)

È infatti contro di essi che Sam scaglia l'unica offensiva che gli è possibile: la fiala di Galadriel viene vibrata come una lama elfica, e la sua luce diviene letale assalto per il mostro dell'ombra che il ragno gigante rappresenta.

> Irradiava il bagliore di una stella fuggita dal firmamento che fende l'oscurità con indomabile fulgore. Mai un simile terrore piombato dal cielo aveva bruciato con tanta forza la faccia di Shelob. I raggi le trafiggevano la faccia ferita lacerandola con intollerabile dolore, mentre la spaventosa infezione di luce dilagava da un occhio all'altro.[105] (*LdT*, p. 879)

Sul mostro oscuro la luce opera secondo uno schema rovesciato che la tramuta in uno strumento di contaminazione. L'infezione che Shelob riporta a causa della fiala splendente prova come la dimensione risanatrice della luce, rivolta ad una creatura della contaminazione velenosa quale Shelob è, si ribalti in tutta la sua potenza purificatrice al punto da distruggere qualsiasi elemento venefico. Ma se il ragno è qui raffigurato come sostanza stessa della contaminazione, personificazione della morte e del male insaziabile, l'azione purificante della fiala, colpendo la parte corrotta della bestia, ne attacca la sua integrità, giacché di corruzione e morte Shelob è formata. Inoltre non si deve sottovalutare che il punto più delicato del mostro siano gli occhi, attraverso i quali il contagio della luce si fa strada per uccidere Shelob dall'interno e fendere l'oscurità che la pervade. Gli occhi, infatti, sono una via di salvezza, ma anche di distruzione. Per il mostro del buio, dove ogni oggetto è offuscato e indistinto, la vista diventa causa di rovina e morte, poiché naturalmente predisposta ad accogliere quella luce che, in quanto esatto opposto delle tenebre, assorbe e dissipa l'essenza medesima del ragno nero.

Accanto ai mostruosi personaggi della mitologia tolkieniana la contaminazione della morte deturpa i tratti dei servitori del Nemico, che partecipano di un'identità alterata e infera: fra tutti spicca il Luogotenente della Torre di Barad-dûr:

> In testa cavalcava un'alta figura malefica, su di un cavallo nero, ammesso che fosse davvero un cavallo: era infatti enorme e orribile, e la faccia una maschera terrificante, simile più a un teschio che alla testa di un essere vivente, e dalle sue orbite e dalle sue narici si sprigionavano fiamme. Il cavaliere era interamente vestito di nero, e nero il suo alto elmo: eppure non si trattava di uno Schiavo dell'Anello, bensì di un uomo vivo. Era il Luogotenente della Torre di Barad-dûr, e il suo nome non è ricordato da alcuna storia; egli stesso infatti l'aveva dimenticato e diceva: «Sono la Bocca di Sauron».[106] (*IRdR*, p. 1065)

---

[104] *But Shelob was not as a dragons are, no softer spot has she save only her eyes.* (*TTT*, p. 711)

[105] *It flamed like a star that leaping from the firmament sears the dark air with intolerable light. No such terror out of heaven had ever burned in Shelob's face before. The beams of it entered into her wounded head and scored it with unbearable pain, and the dreadful infection of light spread from eye to eye.* (*TTT*, p. 713)

[106] *At its head there rode a tall and evil shape, mounted upon a black horse, if horse it was; for it was huge and hideous, and its face was a frightful mask, more like a skull than a living head, and in the sockets of its eyes and in its nostrils there burned a flame. The rider was robed all in black, and black was his lofty helm; yet this was no Ringwraith but a living man. The Lieutenant of the Tower of Barad-dûr he was, and his name is remembered in no tale; for he himself had forgotten it, and he said: 'I am the Mouth of Sauron.'* (*TRotK*, p. 870)

Il nero cavaliere si mostra consunto dalla malignità del suo padrone e perciò simile ai suoi Spettri, benché ancora vivente in modo innaturale e contorto. La dimensione in cui vengono gettati i servi dell'Oscuro Signore è un limbo di non-vita e morte, di contaminazione e dimenticanza. L'ambasciatore, infatti, sopraffatto dalla forza esiziale del suo signore, ha scordato il suo stesso nome e la sua identità, che nessuna cronaca riporta, e rammenta soltanto di essere quello in cui Sauron lo ha ridotto: la sua Bocca.

> Ma dicono che fosse un rinnegato, appartenente alla razza di coloro che vengono chiamati Numenoreani Neri, gente che stabilì le proprie dimore nella Terra di Mezzo all'epoca della dominazione di Sauron, venerandolo poiché erano avidi di scienza malefica.[107] (*IRdR*, p. 1065)

Il tradimento caratterizza questo personaggio, decaduto dalla stirpe degli Uomini dotati di lunga vita e vicini alla maestà e alla sapienza degli Elfi fino alla perversa e corrotta natura che condivide con i Nazgûl e con gli Orchetti. La brama di conoscenza segna la caduta (di sapore biblico) di questo luogotenente logorato dalla contaminazione, infido e malefico, abile nell'inganno e nelle parole velenose.

Vittima della medesima corruzione di Mordor sono anche i Nazgûl, di cui rappresentante più emblematico è il Capo degli Stregoni di Angmar, maestoso nella sua signoria, Re e Signore dei Nazgûl.

> Era forse una creatura di un mondo scomparso, la cui razza, sopravvissuta in montagne nascoste e fredde sotto la Luna, non si era ancora estinta, covando questi ultimi arcaici esemplari, creati per la malvagità. E l'Oscuro Signore se n'era impadronito, alimentandoli con cibi crudeli, facendoli crescere oltre la misura di ogni altro essere alato; li aveva dati ai suoi servitori da usare come destrieri. [...]
> Su di esso sedeva una figura avvolta in un manto nero, immensa e minacciosa. Portava una corona d'acciaio, fra il cui bordo e le vesti non vi era nulla, se non il micidiale bagliore degli occhi: il Signore dei Nazgûl. Era tornato in aria, chiamando a sé il suo destriero prima che l'oscurità scomparisse del tutto, ed ora attaccava di nuovo, distruggendo tutto, trasformando la speranza in disperazione, e la vittoria in morte.[108] (*IRdR*, p. 1009)

Il Capo dei Cavalieri Neri appare su un mostro alato smisurato, segnato dall'eccesso e dalla crudeltà, partorito da un mondo antico e gelido, grottesco e informe, e sopravvissuto nella penombra notturna, al solo alone della pallida Luna. Nel crepuscolo del mondo perdurò e in esso fu nutrito da Sauron e divenne destriero dei suoi servi.

Il Negromante, con indosso la corona che poggia su quel nulla a cui l'Occhio lo ha condannato, avanza emanando un fetore di morte e deturpando tutto ciò che incontra: la speranza viene tramutata in disperazione, il trionfo si piega nella morte senza scampo. Il rovesciamento è la modalità d'azione di Sauron e dei Nazgûl, che deformano la realtà, ribaltandola e corrompendone la luce.

---

[107] *But it is told that he was a renegade, who came of the race of those that are named the Black Númenoreans; for they established their dwellings in Middle-earth during the years of Sauron's domination, and they worshipped him, being enamoured of evil knowledge.* (*TRotK*, p. 870)

[108] *A creature of an older world maybe it was, whose kind, lingering in forgotten mountains cold beneath the Moon, outstayed their day, and in hideous eyrie bred this last untimely brood, apt to evil. And the Dark Lord took it,and nursed it with fell meats, until it grew beyond the measure of all other things that fly; and he gave it to his servant to be his steed.* [...]
Upon it sat a shape, black-mantled, huge and threatening. A crown of steel he bore, but between rim and robe naught was there to see, save only a deadly gleam of eyes: the Lord of the Nazgûl. To the air he had returned, summoning his steed ere the darkness failed, and now he was come again, bringing ruin, turning hope to despair, and victory to death. (*TRotK*, p. 822)

VII.4.2 *Le Terre desolate, Le Paludi Morte e il Sentiero dei Morti*

La costruzione letteraria dell'opera tolkieniana non si limita a esprimere un'immagine poetica di contaminazione attraverso i personaggi ad essa delegati, ma si immerge nella descrizione di spazi narrativi funzionali alle vicende raccontate e deputati alla diffusione delle tenebre di Mordor e della corruzione della Morte.

Questo espediente, volto a veicolare un'idea espressiva oltre alla mera rappresentazione paesaggistica, emerge nel paesaggio delle terre desolate intorno a Mordor, sede del nemico.

La morfologia del territorio, infatti, introduce alcuni caratteri salienti del regno di Sauron e della contaminazione insita in esso. Il paesaggio è un elemento strutturale del romanzo in genere e di questo in particolare, poiché la natura partecipa del destino della Terra di Mezzo e presagisce la rovina e il pericolo prima ancora che i suoi abitanti possano vederli coi loro occhi.

Non vi è nulla di salvifico e puro nella desolazione dinanzi a Mordor, solo mancanza e privazione, veleno e morte.[109]

> Persino al Lago delle Facce Morte sarebbe giunto qualche spettro sparuto della verde primavera; ma lì mai più sarebbero tornate la primavera e l'estate. Ivi nulla viveva, nemmeno le escrescenze lebbrose, i parassiti della putredine. […] Alti tumuli di roccia stritolata e in polvere, grandi coni di terra inaridita dal fuoco e macchiata di veleno si ergevano in file interminabili come in un osceno cimitero che una luce riluttante scopriva lentamente.
> Erano giunti alle desolate terre innanzi a Mordor […][110] (*LdT*, pp. 764-765)

Il paesaggio che fa da sfondo all'intero viaggio di Sam e Frodo verso il Monte Fato è un'arida catena di rocce e polvere, di deserto e terra brulla. Tolkien non trascura mai la descrizione paesaggistica, anzi, essa risulta assai curata e precisa nei dettagli. Durante il cammino dei due Hobbit si fa spesso monotona e soffocante, rendendo con sapienza narrativa la sensazione di claustrofobia e stanchezza che Frodo e Sam sperimentano lungo la strada. Ma le terre desolate sono qualcosa di più che nuda roccia e nebbia; sono terre intrise di veleno (cfr. *poison-stained*, *TTT*, p. 617) che disperano di rivedere le stagioni della rinascita e della fertilità, tanto macchiate dal fuoco e dalla morte che tutto devasta. Sono luoghi desertici e aridi, che l'autore personifica per rendere l'immagine della loro malattia al di là di ogni guarigione (cfr. *diseased beyond all healing*, *TTT*, p. 617). Per quelle terre, anche se Sauron cadesse e la sua sconfitta fosse totale, non c'è alcuna possibilità di risanamento. Solo il Grande Mare, che separa la Terra di Mezzo da Valinor, Reame Immortale, potrebbe cambiare lo stato di quella desolazione annullandolo, giacché esso è il "simbolo concreto" della speranza e della morte intesa non come oscuro nulla, ma come passaggio a nuova vita. L'oblio (*oblivion*, *TTT*, p. 617) è la sola alternativa a quella vacuità pestilenziale che la presenza di Sauron ha infuso in modo permanente.

---

[109] Nelle mappe della Terra di Mezzo esaminate non sono indicate le terre desolate dinanzi a Mordor con nessun nome. Esse dovrebbero trovarsi nei pressi del Dagorlad, ma quei luoghi non sono contraddistinti da alcun segno cartografico. Il vuoto e l'assenza che questo dato comprova diventano pertanto marche peculiari di un luogo senza vita e senza speranza, dunque senza nome: un punto bianco sulla mappa.

[110] *Even to the Mere of Dead Faces some haggard phantom of green spring would come; but here neither spring nor summer would ever come again. Here nothing lived, not even the leprous growths that feed on rottenness. The gasping pools were choked with ash and crawling muds, sickly white and grey, as if the mountains had vomited the filth of their entrails upon the lands about. High mounds of crushed and powdered rock, great cones of earth fire-blasted and poison-stained, stood like an obscene graveyard in endless rows, slowly revealed in the reluctant light.*
They had come to the desolation that lay before Mordor [...] (*TTT*, p. 617)

> Rimasero per qualche minuto immobili come chi, sull'orlo del sonno ove l'incubo sta in agguato, cerca di difendersi, pur sapendo che si giunge al mattino soltanto attraverso le ombre. La luce si fece più diffusa e intensa. I pozzi spalancati ed i tumuli velenosi divennero orribilmente chiari. Il sole in cielo vagava fra nubi e lunghe fasce di fumo, ma persino la sua luce era deturpata. Gli Hobbit non l'accolsero con gioia; pareva ostile, svelando la loro fragilità di piccoli Spettri, squittenti ed erranti fra i cumuli di cenere dell'Oscuro Signore.[111] (*LdT*, p. 765)

Luce e ombra vengono adoperate in un gioco prospettico di colori che servono ad esprimere non solo stati d'animo, ma anche situazioni ed esiti del viaggio. La tenebra che definisce questo momento del cammino comunica anche la stanchezza e il travaglio profondo della missione, oltre alla vicinanza alla terra contaminata per eccellenza, spenta e opaca, indistinta e insalubre. Ecco che quando il sole sorge, persino i più lucenti dei suoi raggi appaiono come deturpati, anzi proprio contaminati: il participio passato adoperato è *defiled* (*TTT*, p. 618), già accostato alle terre desolate (p. 617), il cui infinito significa appunto "contaminare, insozzare".[112]

Il paesaggio delle terre desolate dell'est si staglia forte d'una contaminazione più fosca di quella della morte e delle sue creature. Se queste regioni sono dimora di personaggi intrappolati nella vita, sebbene partecipi della morte senza requie, nella Terra di Mezzo esiste un luogo che si fa ponte d'unione fra il mondo dei vivi e quello dei defunti, un sentiero dove uomini maledetti attendono in bilico fra una vita senza battito e una morte senza conforto.[113] A sentir nominare quel valico funesto, Gimli sobbalza:

> «Il Sentiero dei Morti!», esclamò Gimli. «È un nome tetro e poco gradito agli Uomini di Rohan, mi pare. Possono dunque i vivi percorrere quella via senza perire? Ed anche se riesci a passare, che potranno così pochi uomini contro le forze di Mordor?».
> «Nessun vivente ha mai percorso quella via dopo la venuta dei Rohirrim», disse Aragorn, «perché essa è chiusa ai vivi. Ma in quest'ora oscura l'erede di Isildur può usarla, se osa. Ascoltate! Questo è il messaggio che i figli di Elrond mi hanno portato da parte del loro padre, il più saggio e colto in materia di saghe: *Che Aragorn rimembri le parole del veggente, ed i Sentieri dei Morti*».[114] (*IRdR*, p. 939)

La via che il fato ha segnato per il suo prescelto, l'erede di Elendil, è chiusa ad ogni altro signore di Uomini. Nessuno dei viventi può inoltrarsi nel sentiero che i Morti custodiscono sin dall'arrivo dei Cavalieri di Rohan e dei popoli che dimorano nella Terra di Mezzo.

---

[111] *For a while they stood there, like men on the edge of a sleep where nightmare lurks, holding it off, though they know that they can only come to morning through the shadows. The light broadened and hardened. The gasping pits and poisonous mounds grew hideously clear. The sun was up, walking among clouds and long flags of smoke, but even the sunlight was defiled. The hobbits had no welcome for that light; unfriendly it seemed, revealing them in their helplessness - little squeaking ghosts that wandered among the ash-heaps of the Dark Lord.* (*TTT*, pp. 617-618)

[112] Alla fine del capitolo le terre desolate vengono chiamate *land of disease* (*TTT*, p. 620), alla lettera "terra di malattia", o "terra infetta" (*LdT*, p. 768) come recita la traduzione di riferimento.

[113] Ne *Il Signore degli Anelli* troviamo due rappresentazioni distinte di defunti situati in due livelli divergenti: gli Uomini, gli Elfi e gli Orchi delle Paludi Morte e i Morti che si nascondono in attesa di rispettare il giuramento che prestarono ad Isildur (cfr. NOEL R. S., *op. cit.*, p. 95).

[114] *'The Paths of the Dead!' said Gimli. 'It is a fell name; and little to the liking to the Men of Rohan, as I saw. Can the living use such a road and not perish? And even if you pass that way, what will so few avail to counter the strokes of Mordor?'*
'The living have never used that road since the coming of the Rohirrim,' said Aragorn, 'for it is closed to them. But in this dark hour the heir of Isildur may use it, if he dare. Listen! This is the word that the sons of Elrond bring to me from their father in Rivendell, wisest in lore: Bid Aragorn remember the words of the seer, and the Paths of the Dead*.'* (*TRotK*, p. 764)

La compagnia guidata da Aragorn attraversa la Porta Nera. Esalazioni surreali di paura e terrore sembrano innalzarsi per tutto il percorso, mentre Gimli avverte un'innaturale cecità, dovuta all'oscurità fonda, ancora più tetra delle tenebre dei cunicoli scavati dai Nani.

> Si sentiva diventare improvvisamente cieco, lui, Gimli figlio di Glóin, che aveva traversato senza timore tanti abissi.[115] (*IRdR*, p. 946)

La raffigurazione della dimora dei Morti, anzi della loro prigione, è condotta dal punto di vista del Nano più ancora che da quello degli altri personaggi. D'altronde, egli si accompagna a tre Elfi, silenziosi e lontani dalla paura per lignaggio, e ad Aragorn, che, benché tribolato nel cuore, cela con coraggio e freddezza i propri sentimenti. Così l'autore sceglie di seguire i pensieri del personaggio più piccolo, ma anche più vicino al lettore, che, nonostante il suo ferreo orgoglio, non nasconde il tremore e la riluttanza verso un luogo malvagio ed esiziale.

> Nulla assalì la compagnia, né le ostacolò il passaggio, eppure man mano che avanzava, Gimli era assalito da una crescente paura: egli sapeva ormai che non vi era una via di ritorno, che tutti i sentieri alle loro spalle venivano invasi da un esercito invisibile che li seguiva nell'oscurità. E così il tempo passava incalcolabile [...][116] (*IRdR*, p. 946)

Nonostante un'aura greve di morte e contaminazione incomba su di essi, nessuno spettro si frappone fra Aragorn e la sua avanzata. La compagnia non viene frenata dai Morti che custodiscono il passaggio, sebbene Gimli avverta la sensazione di un esercito di ombre che si assiepano dietro di lui, chiudendo la via. L'irregolarità temporale è un altro tassello del mosaico che potremmo definire *locus mortis*: il normale scorrere del tempo si interrompe, sospendendo il suo ritmo umano per far largo ad una eterna immobilità, tipica del non-tempo della morte. Immerso in questa dimensione oscura, anche Gimli percepisce il cambiamento e l'influenza di quella condizione di non-vita su di lui e sui suoi compagni.

D'un tratto Aragorn si ferma e alza la voce come parlando al freddo nulla. Convoca i Morti in qualità di Re di Gondor.

> «I Morti ci seguono», disse Legolas. «Vedo figure di Uomini e di cavalli, e pallidi stendardi come nuvole lacerate, e delle lance simili a cespugli invernali in una notte di nebbia. i Morti ci seguono».
> «Sì, i Morti cavalcano dietro di noi. Sono stati convocati», disse Elladan.[117] (*IRdR*, p. 948)

Il richiamo dell'erede di Isildur fa accorrere l'esercito delle ombre, che si affollano per seguire il Re e porre fine alla loro maledizione.

> «Fedifraghi, perché siete venuti?».
> Si udì una voce rispondergli nella notte come da molto lontano:
> «Per mantenere il nostro giuramento ed avere pace».
> Allora Aragorn disse: «È giunta infine l'ora. Io ora vado a Pelargir sull'Anduin, e voi mi seguirete. E quando da questa terra saranno stati spazzati via i servitori di Sauron,

---

[115] *And at once a blindness came upon him, even upon Gimli Glóin's son who had walked unafraid in many deep places of the world.* (*TRotK*, p. 769)

[116] *Nothing assailed the company nor withstood their passage, and yet steadily fear grew on the Dwarf as he went on: most of all because he knew now that there could be no turning back, all the paths behind were thronged by an unseen host that followed in the dark.*
So time unreckoned passed [...] (*TRotK*, p. 769)

[117] '*The Dead are following,' said Legolas. 'I see shapes of Men and of horses, and pale banners like shreds of cloud, and spears like winter-thickets on a misty night. The Dead are following.'*
'Yes, the Dead ride behind. They have been summoned,' said Elladan. (*TRotK*, p. 771)

considererò mantenuto il giuramento ed avrete pace e riposo eterno. Perché io sono Elessar, l'erede di Isildur di Gondor».[118] (*IRdR*, p. 949)

Le ombre seguono l'unica speranza per la loro salvezza. Aragorn signoreggia anche gli spettri, e al suo passare gli abitanti dei radi villaggi limitrofi fuggono e lo chiamano "Re dei Morti", non solo perché pare seguito da un corteo di fantasmi invisibili di giorno, ma gelidi di notte come vento irreale, ma anche giacché la sua sovranità salvifica riscatta anche i defunti e oltrepassa il limite che la morte con ineluttabile solco getta fra i due mondi.[119]

VII.4.3 *La Case di Mandos: Morte e Aldilà ne* Il Silmarillion

Quella che Aragorn compie e Tolkien rappresenta è una riproposizione mitopoietica della catabasi virgiliana: il re scende nell'antro delle ombre per comprovare la forza della sua eredità e rivestirsi infine del titolo di monarca che gli spetta di diritto.[120] Ma il Sentiero dei Morti non è l'Ade, né un suo doppio, forse si configura come un luogo mortifero sulla terra dei viventi, ma nella mitologia tolkieniana l'unica dimora atta a proporsi come rielaborazione letteraria dell'Averno sono le Case di Mandos, presentate ne *Il Valaquenta*.

Il *Valaquenta* è un vero e proprio catalogo letterario delle maggiori divinità di cui ne *Il Silmarillion* si raccontano le gesta, benché un'attenzione assai più ampia sia dedicata alle due stirpi dei figli di Ilúvatar: Elfi e Uomini. Dopo la menzione di Manwë, sovrano dei Valar, della sua sposa, altri dèi di pari dignità "luminosa", ecco comparire nel novero tolkieniano

---

[118] *'Oathbreakers, why have ye come?'*
And a voice was heard out of the night that answered him, as if from far away:
'To fulfil our oath and have peace.'
Then Aragorn said: 'The hour is come at last. Now I go to Pelargir upon Anduin, and ye shall come after me. And when all this land is clean of the servants of Sauron, I will hold the oath fulfilled, and ye shall have peace and depart for ever. For I am Elessar, Isildur's heir of Gondor.' (*TRotK*, p. 772)

[119] *Il Signore degli Anelli* è dunque un romanzo che narra di un viaggio, metafora per eccellenza della vita, viaggio esteriore quanto interiore. E in tale viaggio una tappa importante, presente anche nell'Odissea, è la catabasi, l'immersione di Aragorn, il re, nel mondo dei morti: "Il suo ritorno dal Sentiero dei Morti assume le sembianze di un'inaspettata risurrezione, di una eucatastrofe secondo la terminologia tolkieniana. Ripristinata la regalità e il diritto sulle nazioni, Aragorn governerà con saggezza, guarirà le ferite della sua gente ("le mani del re sono mani di guaritore secondo in antico motto popolare, ricordato dalla vecchia Ioreth di Gondor, che riecheggia il mito dei re taumaturghi) e giudicherà i suoi sudditi con rettitudine, come fa, per esempio, con Faramir, l'ultimo Sovrintendente." (MONDA A., *cit*., p. 6-7)

[120] Un elemento che inserisce l'erede di Isildur nel novero dei più grandi eroi in grado di superare i limiti umani è la catabasi, la capacità di recarsi da vivo tra i morti e fare ritorno: "This is the theme of the hero's descent into and return from the underworld. This journey was undertaken by such heroes as Hercules, Odysseus, Orpheus, Theseus, Aeneas, King Arthur, Odin, Hermod, and Vainamoinen. Aragorn's quest was a comparable one when he followed the Paths of the Dead, tunnels from which no man had returned living. Aragorn emerged again into the living world leading the Dead, and, as had been prophesied, the Dead swore allegiance to him for the War of the Ring." (NOEL R. S., *op. cit.*, p. 73)
Sulla catabasi come tratto eroico di Aragorn concorda anche PASSARO E., *La figura dell'eroe in Tolkien*, in Aa. Vv., *"Albero" di Tolkien. Come Il Signore degli Anelli ha segnato la cultura del nostro tempo*, *op*. *cit*., p. 150: "La discesa agli inferi altro non è che una diversa modalità di quel percorso esoterico-alchemico-iniziatico di cui si è fatto precedentemente cenno, al termine del quale chi non è eroe lo diventa e chi lo era già assurge ad un rango superiore, fino a sfiorare le vette della divinità."
In quanto *pontifex* tra i mondi, umano e divino, il re è anche chiamato ad entrare in una sfera di relazione non contaminatrice con quei sudditi che non sono più: i morti (cfr. MORGANTI A., *Un giorno un Re verrà...*, in Aa. Vv., *"Albero" di Tolkien. Come Il Signore degli Anelli ha segnato la cultura del nostro tempo*, *op*. *cit*.,, pp. 172 e sgg.). Aragorn assolve a questo compito attraversando *il Sentiero dei Morti* che, come sostiene GIULIANO S., *Le radici non gelano. Il conflitto fra tradizione e modernità in Tolkien*, Salerno 2001, p. 158, citato in Aa. Vv., *"Albero" di Tolkien. Come* Il Signore degli Anelli *ha segnato la cultura del nostro tempo*, *op. cit.*, p. 173, è una vera e propria catabasi: "Tutto il brano presenta elementi tipicamente infernali. La via che conduce al Dimholt, la Porta Nera o Cancello dei Morti è costeggiata da filari di antiche pietre. Presso l'ingresso ... sorge un boschetto di alberi neri. All'interno vige una densa tenebra a stento rischiarata dalle torce, e si odono, agghiaccianti, le voci dei morti nonché il rumoreggiare di fantomatici piedi... L'attraversamento dei Sentieri dei Morti è una discesa agli Inferi."

una potenza legata alla morte e preposta alla custodia degli spiriti trapassati: Námo, signore delle Case dei Morti.

> Námo, il maggiore, dimora in Mandos, che si trova nella parte occidentale di Valinor. Egli è il custode delle Case dei Morti, colui che convoca gli spiriti del massacro. Nulla dimentica; e conosce tutte le cose che saranno, eccezion fatta soltanto per quelle che ancora stanno nel libero arbitrio di Ilúvatar. Egli è preposto al destino dei Valar; ma pronuncia le sue sentenze e i suoi giudizi soltanto al comando di Manwë.[121] (*Il Silmarillion*, pp. 26-27)

Mandos, la dimora di Námo, si trova nelle propaggini occidentali di Valinor, luogo prediletto della collocazione mitologica del regno dell'Aldilà.[122] L'Occidente, infatti, ospita il tramonto del sole, e quindi funge da zona in cui la luce, simbolo vitale, viene meno. La morte, dunque, e le ombre in essa tornate, sono suscettibili di essere poste nella loro sede naturale, quella dove la luce si spegne e il buio di coloro che "non vedono e non sono più visti" ha il sopravvento.

Il custode delle Case dei Morti è provvisto di una memoria imperitura che lo rende esente dalla dimenticanza. Il ricordo, d'altronde, è una componente imprescindibile dell'immortalità: la raffigurazione della morte che aleggia in Mandos e di cui Námo è la divinità associata si scioglie dai tratti di oblio e offuscamento per attingere ad una dimensione di memoria e sapienza. Infatti il ricordo che mai tramonta implica una conoscenza illimitata, cui il Vala partecipa, a conferma della valenza cognitiva della memoria anche nell'universo tolkieniano.

Nonostante Námo sia il giudice dei defunti dimoranti nelle Case a lui soggette e detentore dei destini degli stessi Valar, il suo arbitrio non è affatto assoluto, ma sottoposto all'autorità del Re fra gli dèi, Manwë.

> Vairë la Tessitrice è la sua sposa, la quale iscrive nelle sue reti istoriate tutte le cose che mai sian state nel Tempo, e le aule di Mandos, che sempre più si dilatano a mano a mano che le ere passano, ne sono tappezzate.[123] (*Il Silmarillion*, p. 27)

Vairë, la sposa di Námo, è detta "la Tessitrice", cui attributo principale risulta essere la rete istoriata. La tessitura corrisponde ad una topica figura del Tempo della vita che scorre, si intreccia e si completa nella compiutezza di una trama. L'iscrizione nelle reti istoriate delle vicende che si svolgono nel corso delle ere è una forma di conservazione della storia e di custodia del tempo attraverso il ricordo figurato. Vairë, quindi, è rapportata alla categoria del Tempo, della cui memoria è anche guardiana; non a caso questa sua caratteristica si accorda bene con la funzione rivestita dal suo sposo, infatti l'unione di un Vala alla sua sposa sembra essere scelta secondo rapporti logici di contiguità fra sfere di spettanza adiacenti; o meglio, la configurazione del carattere di divinità congiunte si intesse per analogia fra ambiti di pertinenza congruenti.

Le divinità delle Case dei Morti sono dunque riconducibili alle categoria della memoria, della conoscenza, del giudizio e del tempo, il cui mescolamento dà vita ad una particolare concezione della mortalità e dell'eternità di chi ne è garante.

---

[121] *Námo the elder dwells in Mandos, which is westward in Valinor. He is the keeper of the Houses of the Dead, and the summoner of the spirits of the slain. He forgets nothing; and he knows all things that shall be, save only those that lie still in the freedom of Ilúvatar. He is the Doomsman of the Valar; but he pronounces his dooms and his judgements only at the bidding of Manwë.* (*The Silmarillion*, pp. 18-19)

[122] Cfr. BRELICH A., *Introduzione alla storia delle religioni*, Roma, 1966, p. 23.

[123] *Vairë the Weaver is his spouse, who weaves all things that have ever been in Time into her storied webs, and the halls of Mandos that ever widen as the ages pass are clothed with them.* (*The Silmarillion*, p. 19)

La natura della morte, cui Námo presiede, è presentata come dono prezioso del Padre di Tutto ai Secondogeniti, gli Uomini, destinati a dipartire dalla Terra di Mezzo, alla cui sorte invece gli Elfi risultano legati fino alla fine del Mondo.

> Uno di questi doni di libertà consiste in ciò, che i figli degli Uomini rimangano solo per breve tempo nel mondo vivente, e a esso non sono legati, e ben presto se ne dipartono: per andare dove, gli Elfi non sanno. Invece gli Elfi rimangono sino alla fine dei giorni, e il loro amore per la Terra e per il Mondo tutto è tanto più unico e profondo, e con il trascorrere degli anni sempre più intriso di malinconia.[124] (*Il Silmarillion*, p. 44)

I Primogeniti sono dotati d'una vita che non tramonta per via della loro particolare natura, tranne se spezzata dalla violenza o dal dolore.[125]

> Gli Elfi infatti non muoiono finché il mondo non muore, a meno che siano uccisi o si struggano di dolore (e a entrambe queste morti apparenti sono soggetti); né l'età ne diminuisce le forze, sempreché non si stanchino di mille e mille secoli; e se muoiono, vengono accolti nelle aule di Mandos in Valinor, donde col tempo possono tornare.[126] (*Il Silmarillion*, p. 44)

La raffigurazione della morte che gli Elfi esperiscono si riduce ad un abbandono del Mondo alla fine del tempo ad esso assegnato per raggiungere le aule di Mandos, dove gli spiriti dei defunti si radunano sotto la custodia di Námo. La morte assume per costoro la forma di un esilio dal quale tuttavia è loro concesso di ritornare.

Lúthien è esempio della particolare condizione di esistenza e di dipartita che gli Elfi esperiscono attraverso il dolore e la perdita: alla scomparsa dell'amato Beren, Lúthien, disperata, si abbandona a quella afflizione capace di trascinare anche gli Eldar nelle Case di Mandos. Qui, il Vala custode dei morti si muove a pietà per la bella figlia di Melian, e le concede di scegliere fra la possibilità di dimorare in Valinor nelle Terre Immortali come una dea o quella di rivivere una vita umana con Beren, rinunciando per sempre all'immortalità della sua stirpe. E Lúthien sceglie la sorte degli Uomini per amore, ritornando in vita con Beren e originando la schiatta di Elrond Mezzelfo.[127]

Ma l'episodio di cui Beren è protagonista è isolato e avvolto dalla leggenda.

Gli Uomini hanno una vita assai più breve degli Elfi, travagliata e disgiunta dalla Terra che gli Ainur crearono per quelli innanzitutto, ma che è destinata a ricadere in eredità agli *Edain*, alla fine della Terza Era. Sebbene la morte sia per i Secondogeniti un dono di

---

[124] *It is one with this gift of freedom that the children of Men dwell only a short space in the world alive, and are not bound to it, and depart soon whither the Elves know not. Whereas the Elves remain until the end of days, and their love of the Earth and all the world is more single and more poignant therefore, and as the years lengthen ever more sorrowful.* (*The Silmarillion*, p. 36)

[125] Il rifiuto della morte o della possibilità di sopravvivere e sottrarsi ad essa è un desiderio tipico degli Uomini. Questo tema si intreccia con la descrizione della natura immortale o longeva di alcune creature: i Valar, divine e imperiture deità; gli Elfi, i quali possono essere uccisi da ferita mortale o da profondo dolore, e infine i Númenoreani dotati di lunga vita dai quali discende Aragorn (cfr. NOEL R. S., *op. cit.*, p. 26).

[126] *For the Elves die not till the world dies, unless they are slain or waste in grief (and to both these seeming deaths they are subject); neither does age subdue their strength, unless one grow weary of ten thousand centuries; and dying they are gathered to the halls of Mandos in Valinor, whence they may in time return.* (*The Silmarillion*, p. 36)

[127] Le storie struggenti di Lúthien e Beren e di Arwen e Aragorn rappresentano una forma di vita dopo la morte al di là dei confini della terra (cfr. NOEL R. S., *op. cit.*, p. 27).

Ilúvatar,[128] ciononostante essi ne patiscono il terrore a causa dell'intervento sovversivo di Melkor, che opera secondo le modalità del rovesciamento in negativo di ogni creazione dei Valar e del loro Signore. L'attitudine di Melkor è ancora una volta quella della sovversione del positivo nel suo opposto, della corruzione della speranza vivificatrice in paura e disperazione.[129]

> Ma i figli degli Uomini muoiono per davvero e abbandonano il mondo; per cui sono detti Ospiti ovvero Stranieri. Morte è il loro destino, il dono di Ilúvatar che, col passare del Tempo, persino le potenze invidieranno. Ma Melkor lo ha aduggiato della propria ombra e mischiato con la tenebra, e dal bene ha estratto male, e paura dalla speranza.[130] (*Il Silmarillion*, p. 44)

VII.5 *Conclusioni*

Il tema della morte assume nel mito una rilevanza focale capace di esprimersi attraverso molteplici varietà semantiche, concernenti quello statuto ontologico come sfera di spettanza delle ombre e delle creature che popolano il mondo infero. Inserire nel tessuto mitologico il mondo ctonio e i suoi personaggi significa anche chiedersi in che misura la loro presenza interagisca non solo con la struttura narrativa (epica, tragica o romanzesca), ma anche con il mondo supero rappresentato. La morte incrina un assetto ordinato, per cui la reazione alla sua irruzione nel racconto - di difesa, di limitazione o anche di compiaciuta partecipazione - segnala uno specifico indirizzo poetico e ideologico, alla stessa stregua di quanto accade per le altre tematiche esaminate, ma concentrando l'attenzione su uno dei nuclei di riflessione e di ispirazione letteraria più complessi: quello della vita, della sua fine e del desiderio umano, impossibile eppure costante, di immaginare una realtà di essenza imperitura.

Chiedersi in quale misura la morte assuma la funzione di tassello compositivo del mito equivale anche a domandarsi quale effetto essa susciti e secondo quale valenza venga inserita nell'opera: salvifica o foriera della più acre contaminazione.

---

[128] Senza dubbio il tema della morte assume una particolare connotazione ne *Il Silmarillion*, che la decreta come destino degli Uomini laddove intesa come morte fisica, e dunque, in questo senso, essa non è un male (cfr. BALLARINI M., *cit*., p. 22); infatti gli Elfi, immortali e durevoli fino alla durata del mondo, ma suscettibili di morte se uccisi o lacerati dal dolore, invidiano tale dono di Ilúvatar: "Ma se gli Elfi considerano la morte come il dono fatto da Ilúvatar (Dio) agli uomini, poiché non riescono ad adattarsi volentieri ai mutamenti del mondo e, nel rimpiangere il passato, immalinconiscono, all'opposto, animati dal desiderio di immortalità e, non potendo ottenerla, la sublimano nell'ambizione del potere; questo è, a mio modo di intendere, il motivo insito nella morte di Boromir e di suo padre, Re Denethor, vittime entrambi della propria ambizione, nel tentativo di opporsi all'Oscurità del Mondo." (*Ibidem*)
La visione della morte che Tolkien offre non è eccessivamente appesantita da toni di disperazione e tragicità, ma anzi si qualifica nella sua positività: "La morte non è concepita da Tolkien come una punizione del male, introdotto nella Creazione in seguito alla Caduta, bensì come un fatto biologico e spirituale, inevitabilmente connesso alla natura umana così come voluta da Eru - Ilúvatar (Dio); la morte, nonostante sia il limite della vita umana, riveste anzi un valore positivo, essendo anche liberazione, innanzitutto dal tempo e dalla corruzione del mondo: per questo deve essere considerata come un dono di Dio agli uomini, in quanto tale invidiato dagli Elfi." (*Ibidem*, p. 23)

[129] Gli Uomini dovrebbero accogliere la morte senza temerla, ma gli inganni di Sauron e di Morgoth prima di lui inducono nei Secondogeniti il timore verso di essa e l'invidia per l'immortalità dei Valar: "Rifiutare la morte vuol dire peraltro rifiutare il proprio Destino e andare contro la natura come voluta dal Creatore." (BALLARINI M., *cit*., p. 23) Dunque Sauron sfrutta la paura degli Uomini per i propri disegni: differentemente da quelli, egli non teme la morte, ma solo la perdita del Potere, che per lui rappresenta il valore supremo.

[130] *But the sons of Men die indeed, and leave the world; wherefore they are called the Guests, or the Strangers. Death is their fate, the gift of Ilúvatar, which as Time wears even the Powers shall envy. But Melkor has cast his shadow upon it, and confounded it with darkness, and brought forth evil out of good, and fear out of hope.* (p. 36)

La Morte viene rivestita di una forma letteraria che consente agli autori di renderla parte integrante della struttura narrativa, recuperando la tradizione delle credenze religiose o leggendarie e distinguendo le sue raffigurazioni in personificazioni mortifere, simboli ctoni e luoghi inferi. In base a questa suddivisione emergente si individuano modalità diverse di contagio esiziale: la contaminazione definita attoriale e quella spaziale. Gli agenti inferi, quali le Furie dell'Ade o le *umbrae* rancorose che in esso dimorano, e i luoghi pregni dell'alone funesto della morte si configurano come diversi punti di diramazione della *lues* e del *furor*, divenendo attori peculiari o scene specifiche volti a significare il *nefas*, la corruzione e la morte di cui sono intrisi.

La presentazione dei caratteri contaminanti di queste figure non è precostituita: se ad esempio Virgilio presenta le Furie come detentrici di un potere spesso proibitivo, di freno e annichilimento, Seneca le rende il simbolo infernale della sfrenatezza, dell'eccesso e della dismisura di cui il *regnum* si fa scenario principale.

Esiste, inoltre, una terza modalità di contaminazione della Morte, che riguarda il contagio arrecato dal sangue della putrefazione o da un cadavere privato di degna sepoltura: essa fornisce l'esempio di un tipo di corruzione mediana di cui è portatrice il *funus* come espressione di una fase della vita terminata in modo disordinato o sacrilego.

Qualsiasi tipologia mitica di relazione con la dimensione infera presuppone un'alterazione dei tratti pertinenti del personaggio che la esperisce, il cui esito è spesso incerto: di completa rovina, ma anche di rinascita e conoscenza. Non a caso, i grandi eroi del mito confermano la loro identità eletta attraverso la discesa nell'Ade, dal quale fare ritorno forti di una consapevolezza di sé che li condurrà al successo comunitario e alla rinascita; dall'ombra della morte alla luce della fondazione, della vita e del ripristino dell'ordine vigente. La catabasi è la prova estrema, il momento della profonda caduta che precede l'apoteosi, verace e indiscutibile agnizione dell'eroe sia nella mitologia classica che nella sub-creazione tolkieniana.

Conclusioni finali

L'analisi dei temi mitologici presi in esame è stata affrontata attraverso l'individuazione dei diversi moduli strutturali adoperati al fine di cogliere la valenza di ciascuno di essi e tentare così di decifrare il messaggio poetico e ideologico che dietro a quelle medesime scelte si nasconde. Infatti, la rappresentazione letteraria delle singole tematiche e la loro conduzione sul versante formale e contenutistico offre informazioni utili a definire la concezione degli autori oggetto di studio in relazione alla triade dei principali temi trattati, in special modo quello della regalità e delle sue manifestazioni.

Il ritratto della sovranità fornito da Virgilio nell'*Eneide* è quello di un potere le cui caratteristiche principali sono volte al contenimento dell'eccesso e della smodatezza, alla limitazione e al riequilibrio dell'assetto naturale, specie se precedentemente incrinato. Enea, in quanto *rex*, assume il ruolo di guida moderatrice il cui compito non si esaurisce soltanto sul versante della ricerca delle sede prescelta dal fato, ma si esplica nel continuo recupero di una dimensione di purezza e devozione che protegga da qualsiasi contagio lui stesso e il suo seguito. La condotta dell'eroe rivela una forte consapevolezza del valore rovinoso della *contaminatio* derivante dalla morte e dalle sue diverse configurazioni: il sangue corrotto, la strage, un cadavere insepolto, la *lues*. Enea affronta questi fenomeni secondo un codice di comportamento regale che gli prescrive di tracciare dei netti confini tra il mondo dei viventi e quello delle ombre e della morte corruttrice. La ricerca della nuova patria si muove su questi livelli, in modo che gli *errores* vengano disvelati dalle differenti manifestazioni di contagio, dalle quali Enea si purifica con sempre nuovi sacrifici, mentre l'agognata terra d'Ausonia verrà confermata dagli dèi tramite il compiersi di una profezia. Benché indotto in errore, Enea non si perde nelle sue peregrinazioni, ma, forte di una capacità cognitiva di percezione del vero, sostenuto dagli dèi favorevoli, smaschera i doli della contaminazione e difende la sua missione per mezzo di un'incrollabile *pietas*. Virgilio pone in essere, con questa figura di eroe, pur gravato dalla solitudine e dall'impossibilità di una scelta individuale del proprio destino, l'incarnazione del modello etico del buon reggente, il quale risana, conduce alla salvezza, purifica e preserva un'intera stirpe in attesa della fondazione di una città che ne prosegua la storia ricollegandosi al passato, come la presenza dei Penati che l'eroe reca con sé attesta.

Seneca, nelle sue tragedie, riprende quel modello positivo di regalità che il poema virgiliano racchiude, operando, per ciascuna delle componenti topiche del potere, un'inversione segnica. L'autore mostra di condividere, anche negli scritti filosofici, lo "schema positivo" di un potere che si costituisca come freno alle passioni smodate, agente di pacificazione e di moderazione e garante dell'*ordo rerum*, e ne fornisce talvolta espressione nei cori tragici; tuttavia, sulla scena, Seneca rappresenta il rovesciamento drammaturgico di quegli stessi paradigmi, delineando così una raffigurazione del *regnum* di segno fortemente negativo, che comunica una specifica riflessione: l'impossibile realizzazione di quel modello ideale, la cui composizione drammaturgica riflette la natura sovversiva e contaminatrice del potere, che rovescia, altera e corrompe chiunque vi si immetta. Se per Virgilio il potere è scudo e antitesi alla contaminazione, Seneca lo disegna come suo canale privilegiato, perno di sfrenatezza e dismisura, ribaltando il suo carattere di dimensione salvifica e purificatrice destinata a essere preservata da qualsiasi contagio: il regno è la causa prima della rovina e della corruzione, fino a ergersi quale doppio degli Inferi di cui ripropone con enfasi i tratti pertinenti.

Che cosa accade, pertanto, quando nel solco del potere si inseriscono come motivi contenutistici i temi raccolti nei capitoli trattati? E in che modo l'articolarsi di alcuni moduli

formali, quali il mascheramento e la visione, si rapporta alla fisionomia che il *regnum* assume nei suoi contesti specifici? Ciò che è emerso dall'indagine condotta è una gamma di possibili soluzioni letterarie che possono essere convogliate in tre modelli suscettibili di varie combinazioni: di segno positivo, di segno negativo e neutro.

Virgilio propone un modello neutro delle componenti del potere e degli elementi strutturali adiacenti, che si caricano di volta in volta di segno positivo o negativo in virtù della condotta del soggetto che li attraversa, li detiene o li subisce. In altre parole, quando uno di questi canali compositivi, ad esempio il mascheramento, sia accostato a un personaggio che opera per salvare o preservare, come nel caso di Venere, il mascheramento medesimo assume valenza positiva e viene descritto come un espediente salvifico che non inganna, ma paradossalmente rivela e consiglia. Viceversa, se la Furia Aletto adopera il medesimo strumento per instaurare una relazione con uno dei personaggi, ad esempio con Turno, il suo valore muta di segno, poiché l'uso che se ne ricava è rivolto alla contaminazione e all'ottenebramento. Lo stesso accade per la visione, tema narrativo e formale, che si fa veicolo di conoscenza o di contaminazione, divenendo momento imprescindibile di agnizione nell'Ade, eppure in grado di suscitare, allo stesso tempo, furore e desiderio di vendetta nei personaggi votati all'eccesso e alla sfrenatezza.

Seneca ripertinentizza queste componenti marcandole di una forte funzione negativa ed esiziale, cosicché non esiste nelle tragedie del Cordovese un mascheramento salvifico, né una visione che possa infondere conoscenza risanatrice: il mascheramento è anche *duplicatio* strutturale, rivela ad un livello più profondo la pericolosità del doppio e del molteplice, che con la sua ambiguità confonde i tratti, li mescola e impedisce un'univoca rappresentazione del mondo e un'ordinata condotta dei personaggi. La visione, inoltre, è un modulo compositivo essenziale per la drammaturgia senecana, momento di completamento della *ultio* tragica e spettacolo metaletterario del *nefas*.

Anche nella rappresentazione dei rapporti parentali, Virgilio fornisce due modelli etici possibili: quello positivo incarnato soprattutto dalla relazione fra Anchise ed Enea, e il suo capovolgimento, espresso da figure quali Polimestore e Pigmalione. Ma la riscrittura epica non è netta nelle classificazioni, che anzi la mortificano, come esemplifica la figura di Mezenzio: egli oscilla tra l'*impietas* tirannica e un disperato e profondo amore paterno.

Il rapporto antifrastico fra i due autori in esame, per cui Seneca ribalta o sovverte i modelli compositivi di Virgilio, è ancora di più evidente nella presentazione del tema dell'esilio e del ritorno. Se in Virgilio l'*exilium* è un male che implica sofferenza e *labores*, tuttavia il ritorno dei Dardanidi nel Lazio è garanzia di prosecuzione della gente Troiana e di nascita di una nuova stirpe, scopo ultimo cui la fuga tende e che in qualche modo giustifica le tribolazioni e il fardello patito. Dunque l'esilio è connotato come negativo e doloroso, mentre il *reditus* si fa meta positiva, salvifica e sacrale. Sembra quasi che Seneca decomponga tale binomio, invertendo i poli e definendo l'esilio come unica via di fuga dalla contaminazione del regno, isola felice di forte rappresentazione positiva, mentre il ritorno grava sui personaggi (come accade in modo emblematico per Tieste) scagliandoli biecamente nella

trappola efferata del potere. Non a caso, raffigurazione estrema del ritorno è il riversarsi dell'Ade sulla terra, processo circolare di massima sovversione e tenore tragico.[1]

Sulla scia dell'antitesi e del rovesciamento si colloca anche il cupo e ricorrente ritratto delle Furie, che molto deve alla tradizione iconica delle Erinni, ma che ancora una volta aggiunge colore nel segno dell'eccesso. Se le Furie virgiliane, pur nel rispetto della raffigurazione mitica tradizionale, sono ritratte per lo più come detentrici di un potere proibitivo volto a ridurre e annichilire, l'accento che Seneca pone, invece, non è sul versante del contenimento, che tuttavia loro pertiene in quanto "guardiane" dei dannati del Tartaro, bensì sul suo opposto: la sfrenatezza, la velenosità, il continuo pungolo al delitto, all'infrazione e allo sconvolgimento. Da quello stesso Ade che le ospita si sprigiona la contaminazione infera, prorompono le Furie e le *umbrae Ditis*, descrivendo un movimento antitetico rispetto alla catabasi virgiliana: un'anabasi del mondo ctonio sulla terra, il cui compito è obnubilare e corrompere. Se la catabasi epica latina è una presa di coscienza da parte di Enea del suo ruolo di fondatore di una stirpe eletta tramite la *heroscopia*, espressione di visione confortante e premonitrice, l'affiorare dell'Ade sul *regnum* che lo emula è volto al *furor* come accecamento della *ratio* e si accompagna ad una spettacolarizzazione del *nefas* che non veicola agnizione e consapevolezza, ma sigilla con macabro compiacimento i più funesti delitti.

Quando Tolkien decide di cimentarsi nel progetto mitopoietico moderno della sua sub-creazione, nonostante non ci sia da parte dell'autore un preciso intento di recupero dei modelli classici, né in modo esplicito né implicito, tuttavia necessariamente, trattando della morte e dell'immortalità, egli finisce per tracciare nuove direttrici tematiche che si definiscono nella forte presenza del motivo del potere e della sua funzione.

Il potere, infatti, è generalmente legato ad una modalità di intervento nel reale, la quale, nella trasposizione letteraria, viene sottolineata attraverso una specifica valenza che la rielaborazione mitica plasma come contaminazione o risanamento. La figura del re per antonomasia, nel romanzo tolkieniano, è quella di Aragorn, che non è solo il Rinnovatore, capace di pacificare la Terra di Mezzo e di ricostituire l'ordine sovvertito dal Nemico, ma è anche il re Guaritore, che risana le ferite della contaminazione e sottrae alla morsa della morte il suo popolo e i suoi compagni.

Il suo è un cammino *in fieri* che passa attraverso il sentiero dell'esilio, un esilio che si configura quasi al pari di un rito iniziatico, momento di rinascita preliminare alla manifestazione della sua sovranità, ma indirizzato al ritorno come compimento del destino di questo personaggio. L'alternativa al potere salvifico del Re è quello contaminante e distruttivo dell'Anello, simbolo della seduzione del potere e della corruzione mortifera. Il Re tolkieniano, differentemente dai *reges* del mito, non purifica questo oggetto, né si lascia irretire nel cerchio oscuro del suo contagio: attestazione di verace regalità è, per Tolkien, la rinuncia al potere medesimo, che inserisce nella rappresentazione una componente culturale forse debitrice della formazione cattolica dello scrittore, ma non del tutto esauribile in essa. Aragorn è re nella misura in cui il suo percorso esperienziale di sofferenza, solitudine ed

[1] Il vagheggiamento di essere inghiottito dall'Ade che Tieste esprime alla fine del dramma è un ritorno alle origini del proprio *genus*, un ritorno nel Tartaro che gli pertiene e tiene conto del movimento uguale e contrario degli Inferi che si riversano sulla terra contaminata dal *furor regni*. Gli *scelera* delle tragedie senecane comportano dunque, come avverte TROMBINO R., *cit*., pp. 143-144, un rovesciamento dei *foedera naturae*: "In tale prospettiva il *nostos* costituisce il significante di un motivo tematico che attraversa *in toto* il testo senecano. Nel segno del ribaltamento e dell'inversione viene infatti da Seneca riletta la struttura tragica del ritorno; se è vero che l'Ade si identifica con la Terra, l'*adventus* si risolve allora in una retrocessione. (...) L'affiorare del Tartaro sulla terra comporta il desiderio di fuggire da essa per cercare una sia pur relativa forma di pace nel mondo dei morti."

esilio lo ha condotto dinanzi al bivio della scelta, ed egli ha imboccato la via più ardua conducendo in salvo la sua terra e riscattando la sua stirpe. Costui è pertanto un "eletto ri-fondatore", poiché ripercorre tutte le tappe di questa figura mitica, perfino quella estrema e di grande fortuna mitologica della catabasi.

Aragorn, infatti, non discende nell'Ade per trovare conforto o conferma presso l'ombra del padre, né invoca potenze infere per vendicare i torti subiti: al contrario, egli percorre il Sentiero dei Morti, dimensione esiziale all'interno della terra dei viventi, e sfida la sua stessa natura mortale per ritrovare antichi sudditi e affrancarli dalla maledizione che grava sui loro spiriti. Il re giudica rispettato l'antico giuramento che i Morti prestarono senza condurlo a termine, e così dimostra la sua identità reale assegnando alle ombre uno statuto ordinato anche nella morte. La caotica condizione di non-morti viene ricomposta e il mescolamento di tratti opposti dipanato in un'unica essenza liberatrice.

All'inizio di questa indagine ci si domandava perché l'assunzione di tematiche mitologiche inerenti al Potere e alla Morte conducesse, secondo tipologie diverse, al rivestimento formale volto a definire quelle stesse tematiche nel segno della contaminazione o del suo contrario. La risposta che qui sembra emergere, sebbene non chiuda la discussione, ma si proponga come suggestione aperta, suscettibile di essere verificata anche in altri in ambiti mitologici, richiama l'attenzione sulla modalità attraverso cui purificazione e corruzione si presentano nelle opere analizzate: esse si rivelano due tipologie opposte di esercizio di un potere (inteso come ruolo attivo di una forza o di un soggetto che interviene nel reale in virtù di sue peculiari connotazione che lo abilitano ad una determinata funzione fattuale) che agisce su un oggetto o su un individuo guastandolo o risanandolo, dunque alterandone, secondo diversi esiti, la condizione, la fisionomia, la natura.

Anche la Morte e l'altra faccia della medaglia ch'essa costituisce, l'Immortalità, si configurano come espressione di un potere: il potere di giudizio (si pensi ai giudici infernali e ai dannati del Tartaro da un lato, e alle Case di Mandos de *Il Silmarillion* dall'altro) e il potere di freno o di pungolo, esercitato dalle Furie e dalle altre creature dell'Ade.

Esiste, inoltre, una forma di sovranità mnemonico-conoscitiva, che inevitabilmente si intreccia alla morte e all'immortalità: Enea discende nell'Ade per assurgere al massimo della sua conoscenza futurale; nel sogno, simile alla morte, incontra le ombre e gli dèi che dirigono il suo cammino illuminandone la consapevolezza. In entrambi i casi si tratta di un'acquisizione conoscitiva che rinforza il suo statuto regale. Ne *Il Signore degli Anelli*, Aragorn è sostenuto da profezie racchiuse nella memoria del suo popolo, nonché dalla stirpe immortale degli Elfi, che ricordano con canzoni e capacità innate la giovinezza del mondo, facendosene custodi. Al contrario, nella rilettura senecana il personaggio tragico per eccellenza, Edipo, sancisce il proprio fallimento giacché inconsapevole del suo statuto di re contaminatore, scevro di conoscenza e incapace di leggere con discernimento tra le pieghe della memoria, una memoria non solo interna e relativa agli oracoli e ai moniti divini, ma anche metaletteraria. I personaggi senecani sovente sembrano non ignari dei modelli drammaturgici e mitici cui l'autore si riferisce, ma l'Edipo latino teme e non conosce nulla, perdendo così quel potere cognitivo che lo fa sprofondare nella catastrofe.

Nella diversità di esiti, contesti e finalità compositive, gli anelli della catena si legano e si distinguono in virtù di una relazione intrinseca con forme molteplici di potere, dalle connotazioni polari differenti, ma inevitabilmente ricorrenti allorché quei temi siano seminati nella fertile *humus* del mito, che perfino in una rielaborazione moderna non può trascurare la portata significativa di quei motivi: essi non vengono inseriti in modo progettuale, ciononostante affiorano quali ramificazioni che si dipartono da un unico ceppo. Un sostrato mitopoietico sembra legare il Potere, la Morte e la Contaminazione, in modo che all'emergere

dell’uno, questo trascini con sé le altre due, come materia duttile nelle mani dell’artigiano, quale un’erma classica, ma dal triplice volto.

BIBLIOGRAFIA

Testi:

Apollodoro, *I miti Greci*, a c. di SCARPI P., trad. di Ciani M. G., Milano 2005;

Beowulf, a cura di KOCH L., Torino, 1992.

Eschilo, *Eumenidi*, a c. di DEL CORNO D., Milano 1995;

Esiodo, *Teogonia*, a c. di ARRIGHETTI G., Milano 2004;

Euripide, *Ecuba*, introd. di Albini U., trad. di Albini U. e Faggi V., note di Bevegni C., Milano, 1999;

Homère, *Hymnes*, texte établi et traduit par HUMBERT J., Paris 2004;

Omero, *Iliade*, introd. di Schadewaldt W., trad. di Cerri G., commento di Gastoli A., Milano 1999;

Omero, *Odissea*, trad. di Privitera, G. A. introd. di Heubeck A., Milano 2004;

Ovidio, *Le Metamorfosi*, a c. di BERNARDINI MARZOLLA P., Torino 2004;

Phèdre, *Fable*, texte établi et traduit par BRENOT A., Paris 2003;

Pindaro, *Canti*, a c. di BONELLI G., Milano 1991;

L. Annaei Senecae tragoediae, a c. di ZWIERLEIN O., Oxford, 1986;

Sofocle, *Edipo Re*, a c. di DEL CORNO D., trad. di CANTARELLA R., Milano 1991;

P. Vergili Maronis Opera, a c. di MYNORS R. A. B., Oxford, 1969;

J. R. R. TOLKIEN, *I figli di Húrin*, Milano 2007;

J. R. R. TOLKIEN, *Il Signore degli Anelli*, Milano 1997 (=*ISdA*; *La Compagnia dell'Anello* = *LCdA*; *Le due Torri* = *LdT*; *Il ritorno del Re* = *IRdR*);

J. R. R. TOLKIEN, *Il Silmarillion*, a c. di C. TOLKIEN, Milano 2000;

J. R. R. TOLKIEN, *La realtà in Trasparenza. Lettere 1914-1973*, Milano 2001;

J. R. R. TOLKIEN, *The Lord of the Rings*, London 1995; (=*TLotR*; *The Fellowship of the Ring* = *TFotR*; *The two Towers* = *TTT*; *The Return of the King* = *TRotK*);

J. R. R. TOLKIEN, *The Silmarillion*, ed. by C. TOLKIEN, London 1999;

J. R. R. TOLKIEN, *The Children of Húrin*, ed. by C. TOLKIEN, London 2007.

Studi generali e commenti:

BELTRAMI L., *Il sangue degli antenati*, Bari 1998;

BETTINI M., *Il ritorno degli antenati. Esperienze comparative con il nostro passato*, in AA. VV., *L'Antichità dopo la modernità*, Palermo 1999, pp. 183-200;

BRELICH A., *Introduzione alla storia delle religioni* Roma, 1966;

CAMBIANO G., *Il ritorno degli antichi*, Roma-Bari, 1988;

CHIESA ISNARDI G., *I Miti Nordici*, Milano 1991 (2008 IV[a] ed.);

GRAVES R., *I Miti Greci,* Milano, 1963;

GUASTELLA G., *La rete del sangue: simbologia delle relazioni e modelli dell'identità nella cultura romana*, "MD" 15, 1985, pp. 49-123;

Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii carmina commentarii, *recensuerunt* GEORGIUS THILO et HERMANNUS HAGEN, vol. I, Hildesheim 1961.

LANZA D., *Il tiranno e il suo pubblico*, Torino 1977;

PROPP V. Ja., *Morfologija skazkj*, Leningrad 1928, trad. it. *Morfologia della Fiaba*, Torino 2000;

SNELL B. , *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, Torino, 1963;

VERNANT J. P., *Mito e società nell'antica Grecia*, tr. it. Torino, 1981, p. 98 e sgg.

Studi e Strumenti lessicali:

BENVENISTE É., *Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee*, tr. it. Torino, 2001;

CALABRESE DE FEO M. R., *A proposito dell'etimologia delle Arpie,* Th*. 265-269*, "SCO" 46 N° 1, pp. 331-346;

ERNOUT A., MEILLET A., *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*, IV éd., Paris, 1985;

FUENTES M. C. G., *El campo léxico de la «venganza» en la «Medea» de Séneca*, in CFC, 1985, XVIII;

OTTO C., *Lat.* lucus*,* nemus *« bois sacré » et les deux formes de la sacralité chez les Latins*, "Latomus" 59 (1), 2000, pp. 3-7.

Studi sull'*Eneide* e sulla poesia virgiliana:

BANDINI M., *Didone, Enea, gli dei e il motivo dell'inganno in Virgilio,* Eneide *IV. Il poeta e i suoi personaggi*, "Euphrosyne" XV, 1987, pp. 89-108;

BASSON W. P., *Vergil's Mezentius. A pivotal personality*, "AClass" XXVII, 1984, pp. 57-70;

BOLLÓK J., *Die Figur des Mezentius in Vergils Aeneis*, "KLIO" LXVII, 1985, pp. 234-237;

BURKE P. F., *The role of Mezentius in the Aeneid*, "CJ" LXIX, 1974, pp. 202-209;

CARLOZZO G., *Motivi virgiliani di morte*, "AAPAL" XXXI, Ser. 4a, 1970-1971;

CLARK R. J., *The reality of Hector's ghost in Aeneas' dream*, "Latomus" 57 (4), 1998, pp-832-841;

CORTE F. della, *Il Polidoro euripideo*, "Dioniso" XXXVI, 1962, pp. 5-14;

DI BENEDETTO V., *I paragoni del cervo e del sogno nel XII dell'*Eneide, "RFIC" 124 (3) 1996, pp. 290-299;

FARRON S., *The "*Furor*" and "*Violentia*" of Aeneas*, "Acta classica" 20, 1977, p. 204 e sgg.;

KHAN H. A., *Exile and the kingdom: Creusa's revelations and Aeneas' departure from Troy*, "Latomus" 60 (4), 2001, pp. 906-915;

KHAN H. A., *The Harpies episode in Aeneid 3*, "Prometheus" 22 (2), 1996, pp. 131-144;

KOPFF E. C., KOPFF N. M., *Aeneas ; false dream or messenger of the Manes ? (Aeneid 6. 893 ff.)*, "Philologus" CXX, 1976, pp. 246-250;

MAMBWINI KIVUILA-KIAKU J., *Poésie, prophétie et rêve dans l'« Énéide » VI ou La « philosophie du destin romain » dans l'imaginaire virgilien*, "LEC" 65 (1), 1997, pp. 49-64;

McLEISH K., *Dido, Aeneas, and the concept of* pietas, "G&R" 1972 XIX, pp. 127-135;

MOST G. W., *Il poeta nell'Ade : catabasi epica e teoria dell'epos tra Omero e Virgilio*, "SIFC 10, 1992, pp. 1014-1026;

O'HARA J. J., *Death and optimistic prophecy in Vergil's Aeneid*, Princeton 1990;

PEROTTI P. A., *Creusa : solo un fantasma*, "Aufidus" 19 N° 56-57, 2005, pp. 111-133;

PICONE G., *L'esilio e l'Arcadia - Rappresentazioni dello spazio e del tempo nella poesia virgiliano*, in AMATA B. (a c. di), *Cultura e lingue classiche*, 3, Roma, 1993, pp. 291-307;

PICONE G., *Pacatumque reget orbem - Età dell'oro e tema della pace nella poesia augustea,* R. UGLIONE (a c. di), *Atti del Convegno Nazionale di Studi su "La pace nel mondo antico"*, Torino, 1992, pp. 191-209;

PICONE G., *Il viaggio e il malinteso. Strutture spazio-temporali nella prima ecloga di Virgilio*, "Pan" 9, 1989, pp. 24-41;

RABEL R. J., *The Harpies in the Aeneid*, "CJ" LXXX, 1985, pp. 317-325;

ROMANO E., *Struttura didascalica del discorso di Anchise nel libro VI dell'Eneide*, "Pan" V, 1978, pp. 91-99;

SCOTT M., *A Reply to S. Farron The* Furor *and* Violentia *of Aeneas (A. Class. XX),* Acta classica, 21 (1978) p. 151 e sgg.;

SEGAL Ch. P., *« Like winds and winged dream ». A note on Virgil's development*, "CJ" LXIX, 1973, pp. 97-101;

SULLIVAN F. A., *Mezentius. A Vergilian creation*, "CPh" LXIV, 1969, pp. 219-225.

Studi sulle tragedie di Seneca:

BARBERIS G., Curas reuoluit animus et repetit metus *: osservazioni sulla paura dell'Edipo senecano*, "Paideia" 49, 1994, pp. 3-10;

BARBERIS G., *Laio, il padre di Edipo :* Sen. Oed. *619 ss.*, "Paideia" 47, 1992, pp. 161-178;

BARBERIS G., *Una punizione al di là della vita e della morte : la poesia della colpa nell'*Oedipus *di Seneca,* "Paideia" 51 (1996), pp. 161-170;

BETTINI M., *L'arcobaleno, l'incesto e l'enigma; a proposito dell'*Oedipus *di Seneca*, "Dioniso" 1983 LIV, pp. 137-153;

BETTINI M., *Lettura divinatoria di un incesto (*Seneca*,* Oed. *366 ss.)* "Materiali e Discussioni" XII, 1984, pp. 145 e sgg.;

BORGO A., *Lessico parentale in Seneca tragico*, Napoli 1993;

BORGO A., Pietas *familiare e* nefas *originario. Terminologia dei rapporti parentali nelle* Fenicie *di Seneca*, "Vichiana" XVII, 1988, pp. 275-283;

CAJANI G., *Solitudine e logorio del potere: note su un topos della tragedia senecana*, "QCTC" 6-7, 1988-1989, pp. 179-184;

DANESI MARIONI G., *Andromaca e Astianatte : riscrittura senecana di due personaggi tragici*, "BStudLat" 29 (2), 1999, pp. 477-496;

DEGL'INNOCENTI PIERINI R., *Il tema dell'esilio nelle tragedie di Seneca: autobiografia, meditazione filosofica, modelli letterari nel «*Thyestes*» e nell'«*Oedipus*»*, "QCTC" 8, 1990, pp. 71-85;

DINGEL J., *Der Sohn des Polybos und die Sphinx*, "Museum Helveticum" 1970, pp. 90 sgg.

FERRARO E., *Oltre la violazione della* pietas familiaris *nel* Tieste *di Seneca,* "Prometheus" 22 (2), 1996, pp. 43-59;

LANDOLFI L., *Orografia di delitti: Seneca, Edipo e il monte maledetto. Per un'interpretazione del 'prologo' delle* Phoenissae, (in corso di pubblicazione);

LA PENNA A., *Atreo e Tieste sulle scene romane (Il tiranno e l'atteggiamento verso il tiranno)*, in LA PENNA A., *Fra teatro, poesia e politica romana*, Torino 1979, pp. 127-141;

MANTOVANELLI P., *"*Populus infernae Stygis*": il motivo dei dannati del mito in seneca tragico*, QCTC, 11 (1993), pp. 135-147;

MARCHESE R. R., *Figli benefattori, figli straordinari*, Palermo, 2005, pp. 7-29; pp. 109-174;

MARTINA A., *Il mito della casa di Atreo nella tragedia di Seneca*, "Dioniso", 52 (1981), pp. 125-209;

MARTINA A., *La nutrice e il* satelles *nella struttura del II atto dell'*Agamennone *e del* Tieste, "QCTC" 4-5, 1986-1987, pp. 113-129;

MOTTO A. L., CLARK J. R., Violenta fata. *The tenor of Seneca's* Oedipus, "CB" L, 1973-1974, pp. 81-87;

PADUANO G., *La* climax *della volontà di potenza nel* Tieste *di Seneca*, QCTC, 6-7 (1988-1989), pp. 287-300.

PARATORE E., *Il prologo del* Agamemnon *e quello del* Thyestes *di Seneca*, "Vichiana" XI, 1982, pp. 226-234;

PARÉ P., *L'énigme du savoir et du pouvoir : la «* sententia *» dans l'«* Œdipe *» de Sénèque*, "BAGB" 3, 2002, pp. 284-302;

PETRONE G., *Paesaggio dei morti e paesaggio del male: il modello dell'oltretomba virgiliano nelle tragedie di Seneca*, "QCTC" 4-5, 1986-1987, pp. 131-143;

PETRONE G., *Potere e parentela nelle* Phoenissae *di Seneca*, "QCTC" 6-7, 1988-1989, pp. 243-258;

PICONE G., *Il teatro di Seneca ovvero la scena di Ade*, in T. DE ROBERTIS e G. RESTA (a c. di), *Seneca. Una vicenda testuale*, Firenze, 2004, pp. 117-126;

PICONE G., *La* fabula *e il regno. Studi sul* Thyestes *di Seneca*, Palermo 1984;

PICONE G., *La scena doppia: spazi drammaturgici nel teatro di Seneca*, in "Dioniso", n. s. 3, 2004, pp. 134-143;

ROSE A. R., *Power and Powerlessness in Seneca's* Thyestes, "Classical Journal" 82, 1986-1987, pp. 117-128;

SAPIO A., *La visione di Cassandra in Eschilo e Seneca*, "Pan" 13, 1995, pp. 3-16;

SECCI E., Non movent divos preces (Phaedr.). *Aspetti delle invocazioni agli dèi nelle tragedie di Seneca*, Prom XXVI, 2000, I, p. 57 e sgg; p. 61;

SOLIMANO G., *La visione del potere in Seneca*, in "Atti dei convegni « Il mondo scenico di Plauto » e « Seneca e i volti del potere » : (Bocca di Magra, 26-27 ottobre 1992 ; 10-11 dicembre 1993)", Genova 1995, pp. 139-153;

TREBBI M., *La struttura dei prologhi senecani*, QCTC, 6-7 (1988-1989), pp. 75-86;

TROMBINO R., *Il nostos nel teatro di Seneca: la struttura dell'inversione*, "QCTC" 6-7, 1988-1989, pp. 135-144.

Studi sulle opere e sulla figura di J. R. R. Tolkien:

Aa. Vv., *"Albero" di Tolkien. Come* Il Signore degli Anelli *ha segnato la cultura del nostro tempo*, DE TURRIS G. (a c. di), Milano 2007;

BALLARINI M., *Il tema della Morte nel* Signore degli Anelli, "Terra di Mezzo" 5, anno III, 1997, p. 22-23;

CARPENTER H., *J. R. R. Tolkien. La biografia*, ed. it. Roma 2002;

CICERI F., *La musica degli Ainur: un mito cosmogonico*, "Terra di Mezzo" 1, 1995, pp. 24-27;

MATHLOUTHI P., *L'idea di regalità sacra*, "Minas Tirith" 9, 2000, pp. 31-35;

MONDA A., *Il viaggio e il ritorno ne "Il Signore degli Anelli"*, in "I quaderni della Contea 2", STI, 2005, pp. 3-26;

MONDA A., SIMONELLI S., *Tolkien. Il signore della fantasia*, Milano 2002;

NOEL R. S., *The mythology of Middle-Earth*, Boston 1977;

PASSARO E., *Tolkien pagano*, "Minas Tirith" 9, 2000, pp. 37-45;

REYNOLDS P., *Rings and Ather Thing*, trad. it. di Giuriceo S., *Anelli e affini: il possesso e il posseduto,* "Minas Tirith" 17, 2006, pp. 19-24;

SHIPPEY T., *The road to Middle-Earth. How J. R. R. Tolkien created a new mythology,* tr. it. *J. R. R. Tolkien: La via per la Terra di Mezzo*, Genova-Milano, 2005;

SHIPPEY T., *Tolkien e la letteratura fantastica post-bellica*, ed. it., in Manni F. (a cura di), *Introduzione a Tolkien*, Milano 2002, pp. 289-306.

INDICE

Premessa p. 1

Introduzione p. 6

Cap. I *Mascheramento e Potere*

I.1 *Il Mascheramento Compositivo* p. 10

I.1.1 *La* duplicatio *tragica* p. 10

I.1.2 *La profezia epica* p. 14

I.2 *Il Mascheramento Contenutistico* p. 23

I.2.1 *Il mascheramento* del *potere e il mascheramento* per *il potere* p. 23

I.2.2 Oedipus*: il doppio e l'ambiguo* p. 28

I.2.3 *Gli dèi: il mascheramento salvifico* p. 36

I.2.4 *Gli dèi: Il mascheramento contaminatore* p. 44

I.2.5 *Il disvelamento nella tragedia di Edipo* p. 57

I.3 *Il Mascheramento tolkieniano: modalità, attori, strumenti* p. 60

I.3.1 *L'enigma* p. 60

I.3.2 *Il mascheramento dell'Anello del Potere* p. 63

I.3.3 *La natura di Melkor* p. 67

I.3.4 *Ποικιλία e artificio in Saruman* p. 69

I.3.5 *Gli oggetti del mascheramento: lo Specchio e il Palantír* p. 75

I.3.6 *Il disvelamento nella tragedia di Túrin* p. 76

I.4 *Conclusioni* p. 78

Cap. II *Contaminazione e Purificazione*: *i* reges, *i* regna, *il potere e gli dèi*

II.1 *Sovranità fra contaminazione e purificazione* p. 80

II.1.1 *La* pietas *di Enea e l'*impietas *di Mezenzio* p. 80

II.1.2 *Il Tiranno* p. 87

II.1.3 *Il Re Contaminatore* p. 95

II.2 *Il* regnum *fra contaminazione e purificazione* p. 104

II.3 *Contaminazione e Taumaturgia in Tolkien* p. 111

II.3.1 *Il Re Taumaturgo* p. 111

II.3.2 *La purificazione del canto e la sua forza cosmogonica* p. 116

II.3.3 *Gli Elfi tra Imladris e Lothlórien* p. 119

II.3.4 *Divinità e personaggi guaritori* p. 122

II.3.5 *Divinità e personaggi contaminatori* p. 126

II.3.6 *Il Capo dei Nazgûl e il Sovrintendente di Gondor* p. 130

II.4 *La Contaminazione dell'Anello* p. 133

II.4.1 *La storia dell'Unico* p. 133

II.4.2 *L'Anello e Boromir* p. 140

II.4.3 *L'Anello e gli Hobbit* p. 144

II.5 *Conclusioni* p. 149

Cap. III *Visione Cecità e Sogno*

III.1 *La visione: vedere ed essere visti* p. 151

III.1.1 *La visione: modulo formale e canale di comunicazione* p. 152

III.1.2 *Accecamento e cecità: Edipo e Tiresia* p. 160

III.1.3 *Lo sconfitto, il vincitore e il morente* p. 162

III.1.4 *Visione e conoscenza: la* heroscopia *virgiliana* p. 165

III.2 *Le visioni oniriche: il sogno e le ombre* p. 170

III.2.1 *Le apparizioni oniriche delle* umbrae p. 170

III.2.2 *Le epifanie oniriche delle divinità* p. 177

III.2.3 *I* somnia *dell'Ade, il Sonno e la Morte* p. 181

III.3 *Visione, contaminazione e sogno nel* corpus *tolkieniano* p. 186

III.3.1 *Visione e forme visibili ne* Il Silmarillion*: l'aspetto dei Valar e gli occhi del drago* p. 186

III.3.2 *Il visibile e l'invisibile: l'Anello, i Nazgúl e gli Elfi* p. 190

III.3.3 *Il Palantír: la Pietra Veggente* p. 196

III.3.4 *Lo Specchio di Galadriel* p. 206

III.3.5 *La contaminazione delle Paludi Morte* p. 208

III.3.6 *Il sogno come modulo compositivo nella poetica tolkieniana* p. 210

III.4 *Conclusioni* p. 213

Cap. IV *Il Potere e i Legami di Sangue*

IV.1 *Le tragedie di Seneca e la violazione dei legami di sangue* p. 214

IV.1.1 *L'incesto e il* regnum p. 214

IV.1.2 *La maternità sovvertita di Giocasta* p. 223

IV.1.3 *Infrazione della* pietas *fraterna e modelli parentali* p. 228

IV.2 *I vincoli parentali nell'*Eneide *virgiliana: modelli etici e infrazioni* p. 233

IV.3 *La madre del re: Venere, Giocasta e Gilraen* p. 237

IV.4 *Paternità, fratricidio e incesto nella mitologia di Tolkien* p. 238

IV.5 *Conclusioni* p. 241

Cap. V *L'esilio, il ritorno e la fondazione*

V.1 *L'esule di ritorno e il* regnum p. 243

V.1.1 *L'esilio e la trappola del* regnum*: il rovesciamento senecano* p. 243

V.1.2 *Enea* fato profugus *e il* reditus *dei Dardanidi* p. 257

V.1.3 *Esilio e personaggi straordinari nell'*Eneide p. 262

V.1.4 *L'*epos *latino del ritorno* p. 264

V.2 *L'eroe fondatore* p. 267

V.2.1 *Gli* errores *e la* contaminatio*: il cammino verso la fondazione* p. 267

V.2.2 *Enea "eroe fondatore" e la promessa di Giove* p. 271

V.2.3 *L'*exemplum *fallimentare di Astianatte* p. 274

V.2.4 *Il Lazio e il mito di fondazione: dal dio Saturno ad Augusto* p. 275

V.3 *L'esilio e il ritorno nei romanzi di Tolkien* p. 278

V.3.1 *L'asse narrativo dell'esilio e il ritorno del Re* p. 278
V.3.2 *L'Albero Bianco di Gondor e la* Laurus *di Lavinio* p. 282
V.3.3 *Verso Casa: l'impossibile ritorno del Portatore* p. 284
V.4 *Conclusioni* p. 286
Cap. VI *Il Fardello del Potere*
VI.1 *Il* pondus regni *tra* epos *e tragedia* p. 288
VI.1.1 *L'eletto del fato: solitudine e labores* p. 288
VI.1.2 *Il* timor *del* rex *senecano* p. 295
VI.1.3 *La superbia e l'instabilità del potere* p. 301
VI.2. *Il Fardello del Potere ne* Il Signore degli Anelli p. 306
VI.2.1 *Il peso dell'Anello* p. 306
VI.2.2 *Il fardello del re ramingo* p. 314
VI.3 *Conclusioni* p. 317
Cap. VII *La Contaminazione della Morte: dimensioni e creature infere*
VII.1 *La contaminazione attoriale* p. 319
VII.1.1 *La contaminazione delle Furie nell'*Eneide p. 319
VII.1.2 *La sfrenatezza infera: le Furie senecane* p. 332
VII.1.3 *Le* umbrae*: i messaggeri di Dite* p. 336
VII.1.4 *Persanaggi* furentes*: Edipo, Giocasta, Cassandra* p. 345
VII.1.5 *Le Arpie* p. 352
VII.1.6 *Il Serpente* p. 356
VII.2 *La contaminazione locale* p. 358
VII.2.1 *Il Citerone* p. 359
VII.2.2 *Il* lucus *e il* nemus*: le scene dei sacra e il* nefas *di Atreo* p. 361
VII.2.3 *La purificazione del* rex *dal contagio dell'Ade* p. 368
VII.3 *La contaminazione del* funus p. 375
VII.3.1 Piacula, lustratio *e sepoltura* p. 375
VII.3.2 *La contaminazione drammaturgica della* caedes p. 378
VII.4 *Creature mostruose e morte: la rilettura di Tolkien* p. 381
VII.4.1 *Creature della Contaminazione* p. 381
VII.4.2 *Le Terre desolate, le Paludi Morte e il Sentiero dei Morti* p. 393
VII.4.3 *Le Case di Mandos: Morte e Aldilà ne* Il Silmarillion p. 396
VII.5 *Conclusioni* p. 399
Conclusioni finali p. 401
Bibliografia p. 406