

- io possa contemplare davanti a me la mia vittoria. PARMENIONE: No, fermati, o re! Non ti vergogni di recitare una parte così meschina, da Tersite... ,

che si possono confrontare con quanto riferisce Diodoro a 16, 87, 1-2, quando scrive che l'oratore ateniese Demade, preso prigioniero da Filippo, gli avrebbe rinfacciato, utilizzando come specchio del comportamento del re le figure antitetiche di Agamennone e di Tersite, l'insolenza e la viltà verso i prigionieri:

Λέγουσι δέ τινες ὅτι καὶ παρὰ τὸν πότον πολὺν ἐμφορησάμενος ἄκρατον καὶ μετὰ τῶν φίλων τὸν ἐπινίκιον ἄγων κῶμον διὰ μέσων τῶν αἰχμαλώτων ἐβάδιζεν ὑβρίζων διὰ λόγων τὰς τῶν ἀκληρούντων δυστυχίας. Δημάδην δὲ τὸν ῥήτορα κατ' ἐκείνον τὸν καιρὸν ἐν τοῖς αἰχμαλώτοις ὄντα χρῆσασθαι παρρησίᾳ καὶ λόγον ἀποφθέγξασθαι δυνάμενον ἀναστεῖλαι τὴν τοῦ βασιλέως ἀσέλγειαν. φασὶ γὰρ εἰπεῖν αὐτόν, Βασιλεῦ, τῆς τύχης σοι περιθείσης πρόσωπον Ἀγαμέμνονος αὐτὸς οὐκ αἰσχύνῃ πράττων ἔργα Θεορίτου; τὸν δὲ Φίλιππον τῇ τῆς ἐπιπλήξεως εὐστοχίᾳ κινηθέντα τοσοῦτο μεταβαλεῖν τὴν ὄλην διάθεσιν.

Anche in *Hermione* per altro le parole di Parmenione raggiungono il loro effetto, contribuendo a modificare l'atteggiamento di Filippo verso i prigionieri ("Må fångarne er syssla sköta! Så min vilja är!").

Va infine segnalata la ripresa da parte di Strindberg (in questo caso probabilmente mediata da altra fonte) di una citazione plutarchea, che è stata sovente messa in evidenza dalla critica (storica e letteraria) come contrassegno epocale in termini di storia della mentalità dell'idea di 'fine del paganesimo' e che qui concorre, evidentemente in anticipo sui tempi, come ulteriore segnale nel delineare il

motivo della 'fine di una civiltà' della 'declinante Ellade'. Nell'ultima scena del dramma *Ermione morente*, dopo aver dato un addio all'Ellade ("Farväl du sköna Hellas / du havsomsköljda, fordom Gudars hemvist!") e aver espresso parole di rimpianto per la fine della sua grande poesia ("Ej någon lyssnar mer till dina sånger"), conclude con l'esclamazione 'il vecchio Pan è morto' (*den gamle Pan är död!*) che riproduce la voce misteriosa (ὁπότεν γένη κατὰ τὸ Παλῶδες, ἀπάγγελον ὅτι Πᾶν ὁ μέγας τέθνηκε) uditata da un pilota in mare nell'età di Tiberio e da lui a sua volta ripetuta, come racconta Plutarco nel suo *De defectu oraculorum* 17.

(carloalb@unipg.it)

NOTE

- (1) Nell'edizione nazionale delle opere di STRINDBERG, *Ungdomsdramer*, I, Stockholm 1989, Nordstedts, p. 249.
- (2) G. GIANNELLI, *Trattato di storia greca*, Roma 1961, Tumminelli, p. 388.
- (3) Le traduzioni italiane di *Hermione* sono di Carlo Picchio e sono desunte da A. STRINDBERG, *Tutto il teatro*, I, Milano 1984, Mursia, pp. 1-49.
- (4) Infelicemente Picchio scambia Oneiros per Omeros (ma la forma svedese è 'Homeros')! e traduce di conseguenza.
- (5) GIANNELLI, *op. cit.*, p. 386.
- (6) E. OBERHUMMER, in *Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, s. v. 'Chaironeia', col. 2034.



LA MACROSTRUTTURA SIMPOSIALE NELL'ERMIONE DI STRINDBERG

di Francesco Benedetti (Università di Perugia)

Ringrazio il Prof. Santini per avermi stimolato all'approccio con questa tragedia

'classica' che non conoscevo e che mi è parsa notevole soprattutto per la forza e la sensibilità del giovane Strindberg nell'affrontare l'arduo tema della fine della libertà greca, con l'avvento di Filippo il Macedone.

Non tratterò ovviamente tutti gli aspetti che un classicista potrebbe rilevare nel dramma, limitandomi piuttosto a considerare alcune caratteristiche strutturali che mostrano già perfetta padronanza tecnica e vivida forza creatrice. Prima però ricordo che l'eroina strindberghiana non ha nulla a che vedere con l'*Ermione* (perduta) di Sofocle, nè con l'Ermione dell'*Andromaca* di Euripide. La fanciulla del dramma di Strindberg non è la figlia di Elena e Menelao, promessa dal padre ad Oreste e poi data a Neottolema ed infine riottenuta da Oreste, bensì, semplicemente, la figlia del vecchio Critone, sacerdote di Ares. D'altra parte, anche prescindendo dalla diversa identità delle due Ermioni, la tragedia euripidea, a lieto fine, essendo più commedia che tragedia, non ha offerto motivi o tratti comuni all'eroina tragica strindberghiana, fatta eccezione per lo schema del padre che rifiuta la figlia al promesso sposo e per il puro nome, immediatamente evocativo di una fanciulla di grande bellezza (oggettivamente riconosciuta anche dalla 'rivale' Olimpia, moglie di Filippo di Macedonia). Nella sfera evocativa del nome credo opportuno inserire sia la suggestione ctonia della tradizione mitografica che attribuisce il nome a Demetra e a Persefone stessa, sia il valore etimologico (sia pure non scientifico) della tradizione lessicografica, che derivando il nome da εἶρω, τὸ ἀρμόζω (così l'*Etymologicum magnum*, s.v. Ἑρμιόνη, quasi certamente noto a Strindberg) suggerisce il significato di 'colei che adatta', o meglio 'cerca di adattare, aggiustare, armonizzare (il proprio matrimonio)'. Anche il nome del

promesso sposo Callimaco (come pure quello di altri personaggi non storici) viene scelto seguendo un criterio etimologico (= 'colui che ben combatte', felicemente κατ' ἀντίφρασιν, come rilevato dalla stessa Ermione nella prima scena del III atto).

Ma ora passo subito a rilevare quella macrostruttura della tragedia, che si apre con un banchetto nella casa di Callimaco ad Atene e termina con un banchetto a Cheronea in una 'sala da feste' di un palazzo occupato da Filippo di Macedonia. Si tratta di una notevole ed equilibrata (pressoché eguale estensione delle parti) struttura a *Ringkomposition* in *variatio*. Come nella prima parte il senso generale viene dato da Callimaco che preconizza la rovina della Grecia, così nell'ultima parte, *mutatis mutandis*, il senso generale viene dato dal suo opposto Critone (= 'che ha senno, che giudica bene'), il quale constata la rovina della Grecia e preconizza (in *variatio*) a Filippo anche quella dei suoi discendenti ad opera dei Romani. Efficace in tal senso la visione delle aquile romane "levarsi a volo dalle nere navi e roteare intorno alle tue montagne" (cito, come anche in seguito, la trad. di C. Picchio): la grecità e la romanità sono viste unitariamente da Strindberg, come mostrano Alcino e Critone stessi nell'uso indifferenziato dei nomi Zeus e Giove. Nella prima parte, in cui l'uno dopo l'altro entrano in gioco tutti i temi fondamentali, è la figura dell'etera Polissena (= 'colei che ha molti ospiti', 'molto ospitale': con un gioco allusivo, in quanto Polissena è il nome della più giovane figlia di Priamo, la vergine immortalata da Euripide nell'*Ecuba*!), a stimolare e catalizzare la discussione simposiale, anche procurando incidenti focalizzatori dei banchettanti. Polissena contesta la proposta del padrone di casa Callimaco di nominare come simposiarca il vecchio

filosofo Leucippo (= 'cavallo bianco', probabile allusione al personaggio vecchio e con la lunga barba bianca, sebbene in questo caso sembri giocare più immediatamente l'ironia derivante dal fatto che si chiamava Leucippo il celebre filosofo atomista maestro di Democrito, imparagonabile con questo filosofo da strapazzo impietosamente strapazzato da Polissena!). Dopo la critica alla falsa sapienza filosofica di Leucippo, acuita dal confronto con le aspettative degli studenti del medesimo, Callimaco stesso deve assumere l'ufficio di simposiarca, ma a sua volta viene contestato quando inizia la prima libagione al Piacere (forse da scrivere enfaticamente con la maiuscola, in quanto nuova divinità di Callimaco e dei 'callimachei!'). Questa volta a contestare, non potendo ovviamente essere utilizzata ancora Polissena, sarà il nuovo, positivo, nostalgico personaggio Alcinoos (= 'che ha forte mente, profondi pensieri': il nome però, comportando anche un richiamo inevitabile al troppo noto re dei Feaci, re d'un'isola di beati, spinge ad identificare il personaggio anche come depositario d'una beatitudine e gioia simposiale ormai trascorsa ed obliata). Alcinoos contesta e impedisce la dissacrante libagione adducendo il ricordo del passato: "Si diceva una volta che la prima libagione era fatta a Giove il gran padre. La seconda coppa si levava alla Salute e la terza spettava al dolce Omero, al sommo cantore del dolore (1). La quarta, quella di cui ora si tratta, era sacra soltanto all'Intemperanza". In realtà nei simposii ateniesi le tradizionali libagioni, come mostrano l'*Agamennone* e *Le supplici* di Eschilo, nonché *Il simposio* di Senofonte, erano tre: la prima agli Dei olimpici, la seconda agli eroi e la terza a Zeus Salvatore. La reinvenzione di Strindberg è una suggestiva funzionalizzazione alla figura stessa di Alcinoos cul-

tore e cantore della poesia, fortemente legato ai valori religiosi. Egli dunque rievocando le libagioni d'una volta e pur lasciandone immutato il numero, con al primo posto Zeus, innova, mettendo al secondo posto la divinità che sovrintende al benessere fisico, al terzo il poeta sommo che canta gli Dei e gli eroi: ciò significa che il convito deve essere rispettoso degli Dei e connettere in armonia il benessere fisico e spirituale dell'uomo. La discussione si accende con l'intervento di Polissena, Callimaco e Leucippo, fino ad esplodere nel primo gesto teatrale simbolicamente notevole: Callimaco, che contestato da Alcinoos non ha potuto vuotare (come mi sembra doversi supporre) la sua coppa al Piacere, ora è invitato da Alcinoos a rendere umilmente omaggio a Zeus Cronide (effigiato in un busto marmoreo nella sala); ma il giovane, ostentando con arroganza la propria incredulità, e volendo mettere subito alla prova il potere divino, brinda irrisoriamente al Dio (ripristinato così al primo posto!) scagliando la coppa contro il busto marmoreo del medesimo (la scena può essere ispirata dall'*Elettra* di Euripide, dove Elettra narra ad Oreste che Egisto, a quanto le hanno riferito, tra altri gesti arroganti e provocatori, suole anche saltare sopra la tomba del padre Agamennone ed interloquirlo scagliando sassi al cippo marmoreo del Re). Il riso di tutti sottolinea il gesto blasfemo. Alcinoos sente ormai irrimediabile la lacerazione della compagnia. Dopo aver preconizzato il castigo divino e dichiarato che non varcherà più la soglia della casa di Callimaco, si alza dal triclinio per andarsene. Vano il tentativo di Polissena di sdrammatizzare lamentando che Alcinoos se ne voglia andare senza aver intonato un suo canto. La sollecitazione serve in realtà ad introdurre il nuovo tema dopo quello della vacuità

della filosofia e questo, lacerante, della mancanza di fede religiosa (tema che naturalmente concerne non solo Callimaco, ma tutta la compagnia ed in genere le giovani generazioni). Anche il nuovo tema riguarda un'assenza, una deficienza: la poesia (la vera poesia) non ha più posto nei conviti e Alcinoos ora deve rifiutarsi di intonare il canto. Il suo Omero già nell'ultimo banchetto scorso è stato rifiutato con intolleranza per una nevrotica richiesta del nuovo "e persino il dolce poeta di Teo [Anacreonte, particolarmente adatto al simposio], dalla lira adorna di pampini, voi non lo volete, lui che col plettro sa richiamare alla vita le passioni sópite". La poesia epica e lirica rappresentano qui evidentemente la poesia tout-court. Callimaco non tenta di trattenere l'amico; si limita ad una semplice, seppur efficace, battuta di 'atmosfera': "oggi sembra che la gioia non ami essere nostra commensale". Subentra allora Leucippo nel compito di trattenere Alcinoos, ma anche il suo tentativo, che cerca di far leva sulla cultura attica del compagno (evidentemente intendendo alludere al senso attico della misura confrontato alla drastica risoluzione di Alcinoos), non serve che a far allargare la critica di Alcinoos stesso al tema della cultura, degradata ormai al vacuo e al futile. Si chiudono così, come tornando al punto di partenza (la critica di Polissena alla filosofia), i primi quattro temi del decadimento: decadimento nella filosofia, nella religione, nella poesia, nella cultura. La perentoria battuta di Polissena ("adesso falla finita con le tue prediche amico mio"), oltre ad esprimere il limite stesso del personaggio, permette tecnicamente ad Alcinoos di completare la sua funzione introducendo un quinto tema: il tema politico, tema fondamentale della tragedia. Dopo una breve, suggestiva rievocazione dei lieti conviti d'un tempo ed in particolare di Callimaco

giovinetto ("ardente per tutto ciò che vi è di grande e di bello nella vita... degno figlio dell'Ellade"), Alcinoos spiega le ragioni del mutamento: "Poi venne la peste macedone col suo veleno e colpì giovani e vecchi". Indi il nobile, affettuoso commiato, notevole per la rapida visione dell'ormai incombente futuro, con la speranza d'incontrarsi ancora come compagni sul campo "quando le fiamme della guerra atroce divamperanno e si specchieranno nel Golfo Saronico e la Grecia dovrà combattere la sua ultima battaglia". L'uscita di scena di Alcinoos comporta un generale sconcerto, un silenzio pesante, focalizzato da Callimaco "che si è fatto serio", come spiega la didascalia. È ancora Polissena a rianimare il convito; Callimaco, ripresa la sua baldanza, può ora brindare alla Gioia: tutti vuotano la coppa, tranne Kallias (= 'di bell'aspetto', ma il senso, in conformità al personaggio, s'allarga anche alla nozione di bellezza interiore; Strindberg tuttavia deve essersi ispirato a Kallias, signore di Calcide nell'Eubea, amico di Demostene e primo capo di stato che si alleò con gli Ateniesi contro Filippo; abilmente Strindberg lo trasforma in spartano non disposto a versare una goccia di sangue per gli ateniesi). Kallias non partecipa al brindisi, sembra permanere in quel silenzio che aveva pervaso il simposio con l'uscita di scena di Alcinoos, ma in realtà, grazie all'unica battuta con cui Polissena (notevole ulteriore pennellata al personaggio!) s'inserisce al nascere della inevitabile discussione tra Callimaco e Kallias, sappiamo che questi è stato in silenzio ed accigliato per tutta la sera. La rapida discussione, oltre a scolpire felicemente un significativo carattere spartano, che in certo qual modo schiaccia con brevi e nette parole la fin qui poco rilevante figura di Callimaco, rende pure evidente che Kallias, sul piano politico, rimpiazza

funzionalmente Alcino (nonostante la sopra ricordata indisponibilità verso gli Ateniesi). In tal modo l'andamento della scena procede in una *climax* che allarga ed acuisce la ferita apertasi nel simposio. Kallias completa e precisa la caratterizzazione politica di Callimaco, fideisticamente favorevole a Filippo, visto come ottimo e provvidenziale futuro Re dei Greci (in tal senso viene riutilizzata la classica figura della nave e del bravo timoniere, particolarmente insistente nei *Sette contro Tebe* di Eschilo in rapporto alla figura di Eteocle). Polissena interviene ancora a riportare il banchetto nella sua dimensione di spensieratezza bacchica, aliena dal "noioso argomento" della politica: Callimaco ha così il destro di introdurre del tutto naturalmente il nuovo tema, quello amoroso. È ancora con Polissena che avviene il breve scambio di battute in cui Callimaco rivela il nome della promessa sposa: Ermione, "la bella figlia del vecchio sacerdote di Are". Alla fine della breve interlocuzione compare il tratto fondamentale della stessa: il giudizio di 'esperta' di Polissena, la quale ritiene il giovane veramente innamorato. Questo tratto non può essere sottovalutato nè ridimensionato a causa della contemporanea affermazione della donna che l'innamoramento passerà subito dopo il matrimonio: l'affermazione viene infatti limitata da un cauto incidentale "spero" da non intendere qual zeppa dell'espressione, quanto piuttosto elemento che colloca l'affermazione stessa nell'ambito di una certa qual *petitio principii* dettata dall'esperienza.

Il banchetto, che ha subito due profonde incrinature, presenta ora la sua seconda struttura compositiva, quella in cui la realtà esterna irrompe nello spazio interno della casa in due fasi immediatamente successive determinando una terza frattura, la più grave (altro aspetto della

già nominata progressione a *climax*). Nella prima fase entra in casa a precipizio un macedone che chiede aiuto e spiega gli eventi. Callimaco garantisce ospitalità già prima di sentire tutto il racconto del macedone, in particolare la parte relativa al ruolo del sacerdote che insegue il macedone e che Callimaco riconosce esser Critone (= 'eccellente', 'eletto', ma forse meglio da focalizzare come 'giudice', 'arbitro' sia del proprio destino che di quello di Ermione; se si tiene conto che Critone ucciderà Callimaco col veleno, si può scorgere anche un adattamento dal noto vecchio filosofo Critone coetaneo di Socrate, che architettando un piano di fuga per l'amico vuole appunto evitargli il veleno). Sentendo fracasso alla porta e scorgendo dalla finestra proprio Critone, Callimaco, pur preoccupato, non può non far entrare il vecchio. Ecco dunque la seconda fase in cui termina la seconda parte della grande scena del banchetto. I convitati si sono ritirati nelle stanze interne. Sulla scena si scontrano Callimaco e Critone in un contrasto in cui questi, sebbene fallisca l'obiettivo di farsi consegnare il macedone determina abilmente la capitolazione morale del giovane: dopo il significativo contrasto prettamente politico, in cui la convinzione filomacedone di Callimaco viene da Critone ridotta a mera influenza di dottrine apprese nelle case di piacere del Pireo (ad esse viene opposta positivamente l'agorà non frequentata dal giovane) e dopo il fermo rifiuto di Callimaco di consegnare il macedone, arriva come una mazzata la perentoria decisione di Critone di negare la figlia al giovane, considerato un traditore. Callimaco crolla di colpo imboccando ingenuamente la facile giustificazione del ricorso alla sconsideratezza giovanile inebriata dal convito, scappatoia già offertagli appena prima da Critone stesso ed appena prima

nettamente respinta dal giovane, che ora invece si dichiara disposto sia a ritirare quanto detto, sia a consegnare il macedone (sembra qui da supporre la fuga del medesimo) e sia ad andare a combattere contro i barbari! Mentre il giovane ed il pubblico (ingannati da Critone che finge abilmente di essere impressionato da Callimaco pronto a sacrificare tutto per "un nobile amore") si aspettano che Critone a sua volta receda dalla decisione di sconcludere le nozze, si verifica definitiva la terza frattura: Critone non darà mai la propria figlia a Callimaco, perché "soltanto un uomo potrà esserle compagno, un uomo che ami con senno e non sia pronto, per uno sguardo d'amore, a sacrificare il suo dovere d'uomo e di cittadino nello stato". Questo 'rigetto' subito da Callimaco, non certo impulsivo o irrazionale, bensì fondato sull'immediata conoscenza di una situazione illuminante (per la tecnica mi limito a ricordare le fulminanti prese di posizione di Margit nel IV atto del più tardo dramma *La moglie di Bengt*), avrà una certa analogia con la condizione di marginalità in cui Callimaco stesso verrà confinato da Filippo di Macedonia ("non so fidarmi dei traditori", confesserà Filippo a Parmenione). Il devastante giudizio patito costringe il giovane a prendere le distanze e ad affermare la propria autonomia: cambiando tono invita seccamente Critone ad uscire di casa dichiarandosi forte abbastanza da prendersi da sé ciò che finora ha implorato (Ermione) e dopo aver ironizzato sul macedone ormai libero in fuga (e mentre Critone esce in fretta lanciando le sue minacce), chiude efficacemente la scena con una esaltata visione: "Sì, divampa, o incendio feroce della guerra. Tu sarai soltanto la mia face nuziale. E rovina tu pure, insieme, o Grecia! La tua rovina sarà il fondamento della mia felicità d'amore!".

Non poteva Strindberg trovare un modo più suggestivo per caratterizzare Callimaco, riunificando inestricabilmente in lui il tema politico col tema amoroso (temi già prima presentati inscindibili da Critone, e poi dal medesimo clamorosamente separati nel repentino giudizio etico-conoscitivo sul giovane). L'enfasi di chiusa è tale che il pubblico non può non essere proiettato nella sensazione dell'esatto contrario, che cioè la rovina della Grecia con i sinistri bagliori degli incendi sarà al tempo stesso la rovina di Callimaco.

Ecco dunque un rilevante elemento tragico incisivamente adombrato nel futuro imminente, durante un simposio naturalmente più adatto a commedia che a tragedia.

Seguono altre quattro parti (Atti) che scandiscono il dramma l'una leggermente più ampia della precedente, tranne l'ultima trascurabilmente meno ampia della prima come già detto all'inizio. Ma devo passare subito al banchetto di Filippo.

Naturalmente anche in questo banchetto gli eventi si susseguono senza che il 'simposiarca' Filippo possa controllarli ed impedire che la festa per la vittoria sulla Grecia si guasti, contaminata dalle conseguenze letali di un'azione non compiuta. L'eroina della tragedia infatti, pur avendo preso (fine del III° Atto), in un lungo, appassionante monologo, la risoluzione eroica di uccidere Filippo, il nemico della libertà greca, con un'impresa solitaria, degna di un eroe classico, non riesce (né può, né vuole) a compiere l'azione: ciò è tanto più significativo in quanto la fanciulla, sebbene dopo un attimo di titubanza, ha in seguito (inizio del IV° Atto) confermato dinanzi al padre stesso la sua risoluzione, corroborandola e temprandola mediante il più sacro dei giuramenti, quello sulle acque dello Stige e su tutti

gli Dei inferi ed olimpici. Una debolezza, un'incoerenza strutturale blocca, impedisce l'azione. Mentre Ermione facilmente può restituire il suo amore al fidanzato Callimaco, scoperto, in un efficace contrasto (II° Atto) diseroico e considerato per giunta traditore, con il nemico Filippo invece, visto come l'incarnazione della virtù virile, non riesce (né può, né vuole) a trovare una equivalente autonomia: l'amore quasi fulmineo (mirabilmente reso da Strindberg) supera l'antinomia della virtù presente nel nemico da uccidere, supera l'attaccamento profondo per i valori tradizionali del padre e della patria e supera pure l'ideale vagheggiato di poter essere lei, Ermione, la vergine 'salvatrice della Grecia' (si ricordi l'*Ifigenia in Aulide* di Euripide), e quindi paralizza la mano che, nella lunare notte di Cheronea, stringe il balenante pugnale omicida. La silenziosa azione notturna verrà anzi vista, più avanti, come azione ignominiosa! In tal modo l'eroina viene caratterizzata come creatura amorosa incondizionata: ama purissimamente Filippo, "l'unico vero uomo" che ha incontrato nella sua vita (come dirà orgogliosamente ad Olimpia, moglie di Filippo), senza tener conto ch'esso è il nemico, né che ella, col più tremendo dei giuramenti, dinanzi al padre amato e venerato, ha giurato di ucciderlo. La fanciulla è dunque in senso classico, una mancata eroina, poiché la sua identità è focalizzata dal rifiuto dell'azione (non amletica intempestività, bensì netta impossibilità), mentre nell'eroe classico l'azione, (anche contro se stesso) è organica, costitutiva dell'identità personale. Sarà dunque nel banchetto di Cheronea che dovrà risolversi questo problema dell'azione tragica non compiuta. Una prefigurazione di quanto accadrà duran-

te il banchetto vero e proprio si ha nella stessa sala simposiale all'inizio della scena che ci interessa. La fanciulla entra nella sala, dove le è stato ordinato di attendere il Re, e da un cortigiano viene a sapere che il suo compito sarà quello di danzare e rallegrare il Re. Scatta allora fulminea la consapevolezza della fanciulla di ciò che è accaduto, ma non intacca il suo amore per Filippo. Il padre che arriva in quel momento, dopo esser sfuggito alle guardie, sente le parole di rimorso della figlia ed inveisce contro di lei, ma tosto è impietosito, pensando che la figlia abbia una qualche giustificazione in merito alla violazione del giuramento. Ma la fanciulla non riesce ancora a rivelare il vero motivo per cui non ha portato a termine la sua missione e si rifugia in una suggestiva, generica giustificazione di debolezza (Strindberg, con vero colpo d'ala, riadatta qui un passo dell'*Elettra* di Sofocle, quando Elettra nel confronto con Clitemnestra, tenta di giustificare Agamennone riguardo al sacrificio di Ifigenia!). La verità viene fuori necessariamente, quando Critone, riconosciutosi colpevole sia per aver lasciato che la figlia tentasse un'impresa troppo grande e sia per avere, da folle, franteso a suo favore il senso dell'oracolo, invita la figlia a fuggire con lui. Ermione non riesce a seguire il padre, attratta da una specie di malia a restare, e dopo alcuni momenti contraddittori (teatralmente notevoli!), pregando il padre di ucciderla "sotto questo tetto" (!), confessa il suo amore per Filippo. Il dolore e l'amarezza del padre esplodono dapprima in una apostrofe agli Dei e quindi in durissime parole all'amatissima figlia, parole che dopo aver raggiunto il culmine ("e quando leverai la coppa alla salute del vincitore, possa il tormento

atroce del rimorso avvelenare il tuo vino!"), mutano improvvisamente nella risoluzione di uccidere la figlia per non abbandonarla nella vergogna. Il tentativo non può andare ad effetto per il sopraggiungere delle guardie cui Critone era sfuggito. Ermione resta sola, tenta di fuggire nella foresta ("così ch'io possa nella sua notte nascondere la mia onta!"), ma la porta è chiusa e quindi rimane in abbandono sulla sedia fino a che entra Olimpia. Il contrasto con Olimpia (che ha appreso la passione di Filippo per la fanciulla) serve soprattutto a caratterizzare il purissimo amore di Ermione per Filippo (la situazione e la esaltazione che la fanciulla ingenuamente, ma fermamente esprime nei confronti di Filippo, ricorda l'*Antigone* di Sofocle, quando Ermione, nel dialogo con il padre Creonte, fuoriesce all'improvviso, poco diplomaticamente, in un ingenuo elogio di Antigone); d'altra parte, quando arriva Filippo col suo seguito per dare inizio al banchetto ed Olimpia mette in scacco lo sposo, riuscendo a farsi assegnare Ermione al suo servizio, la regina ha la duplice funzione di incrementare il carico patetico su Ermione (la fanciulla rimane come annichilita e parlerà solo mentre perde la vita), nonché di creare il primo inconveniente nel simposio, così come aveva già fatto Polissena presso Callimaco. Ma oltre ad Olimpia sarà anche il fido Parmenione ad avere una funzione correttiva e regolatrice nei confronti di Filippo (mirabilmente descritto da Strindberg nella sua mutevolezza per l'ebrietà della vittoria), sino a che giunge il momento in cui il banchetto ha la sua svolta con una triplice azione tragica. Anche qui torna determinante Olimpia (analogia con Polissena) che dopo parole di lusinghevole elogio per il consorte prende commiato invitando Ermione a seguirla. Critone, come era stato drammatico il suo intervento nella

casa di Callimaco, così ora è eroe tragico presso Filippo: ottiene il permesso di salutare la figlia, sì che abbracciandola la può trafiggere col pugnale ("Addio Ermione ora tu sei salva": si ricordi Medea che uccide i propri figli, 'con mano che non trema', per non lasciarli al ludibrio dei Corinzi) e mentre Ermione muore con parole piene di amoroso *pathos* per la sua Atene e per l'Ellade intera, muore tristemente, da traditore, col veleno, anche il suo primo amore Callimaco, cui Critone aveva già mescolato furtivamente il veleno nella coppa (le parole iniziali, con cui il giovane descrive il ribollire e spumeggiare a terra del vino caduto dalla coppa, ricordano Deianira che, nelle *Trachinie* di Sofocle, col senno di poi, può interpretare correttamente l'analogo effetto corrosivo del bioccolo di lana caduto a terra, dopo averlo usato per cospargere il filtro velenoso sulla tunica da inviare ad Eracle). A Critone non resta che completare l'azione tragica uccidendosi dopo un lungo, appassionato discorso in cui preconizza la sorte futura dei discendenti del Re (discorso in parte ispirato al celebre passo polibiano sulla mutevolezza della Tyche riguardo ai Romani vincitori). Tutto è stato determinato dalla condizione liminare (cf. l'allusione del nome a Persefone ricordata all'inizio!) dell'eroina travagliata tra due mondi: quello tradizionale e declinante dei valori patrii, familiari ed areteici, e quello nuovo greco-barbarico incarnato da Filippo ed abbracciato da Callimaco. Al Re non resta che chiudere il dramma, come qual specie di *Deus ex machina* con le prescrizioni sui vivi e sui morti. Ed ora l'ultima doverosa osservazione: questa tragedia, più si rilegge e più mostra la sua validità in una messe di elementi che di volta in volta si accrescono generosamente.

(1) In realtà, come notato anche da Santini (p. 9,

n. 4), il testo svedese si riferisce invece a "den ljuva smärtbetvingarn Oneiros", cioè al Sogno e non ad Omero.



AUGUST STRINDBERG NELLE BIBLIOTECHE DELL'UMBRIA

di Serena Innamorati (Biblioteca Augusta di Perugia)

I cataloghi delle biblioteche dell'Umbria sono il primo strumento che occorre per comporre un quadro rappresentativo della presenza delle opere di August Strindberg nella nostra regione. A questo scopo sono stati visionati 16 cataloghi di altrettante biblioteche così ripartite: tre biblioteche dell'Ateneo perugino (la biblioteca Centrale, la biblioteca dell'Istituto di lingue e letterature straniere e quella dell'Istituto di filologia moderna); la biblioteca dell'Università Italiana per Stranieri; nove biblioteche comunali di altrettante città della regione, due delle quali nel capoluogo, cioè la biblioteca Augusta e la biblioteca multimediale (ex ragazzi); le altre sono state, nell'ordine, la comunale di Assisi, la comunale "Giosuè Carducci" di Città di Castello, la biblioteca comunale di Foligno, la "Sperelliana" di Gubbio, la comunale "Luigi Fumi" di Orvieto, la comunale "Giosuè Carducci" di Spoleto ed infine la biblioteca comunale di Terni; una biblioteca scolastica, quella del Liceo-Ginnasio "Annibale Mariotti" di Perugia e due biblioteche di istituti specializzati, ambedue con sede a Perugia, il Centro di Documentazione dello Spettacolo e la biblioteca del Centro Studi Fondazione Aldo Capitini.

Tra le universitarie abbiamo constatato la presenza di testi di Strindberg in tre biblioteche su quattro, da un massimo di 6 ad un minimo di 2 opere.

In tutte le biblioteche comunali, le opere del Nostro sono presenti da un minimo di 1 pubblicazione (Orvieto), ad un massimo di 4 (Biblioteca Comunale Augusta di Perugia). La biblioteca del liceo perugino possiede un'opera. Tra le biblioteche di istituti diversi, il Centro di Documentazione dello Spettacolo ha in catalogo 16 titoli, la Fondazione Capitini, nessuno.

Dunque, chi volesse approfondire la conoscenza di questo autore, potrebbe rivolgersi sicuro di trovare titoli - vedremo quali - presso le biblioteche comunali delle maggiori città umbre. In secondo luogo, potrebbe scegliere la biblioteca specializzata del Centro di Documentazione dello Spettacolo a Perugia, infine potrebbe avere qualche probabilità presso la biblioteca Centrale dell'Ateneo perugino. Nelle restanti biblioteche, per soddisfare la propria curiosità, trova poche pubblicazioni o titoli molto mirati. Non a caso emergono, in questo panorama, le biblioteche pubbliche.

La tradizione delle civiche biblioteche nelle città dell'Umbria è senza dubbio antica e consolidata. La biblioteca Augusta di Perugia e la Sperelliana di Gubbio sono funzionanti rispettivamente dal 1623 e dal 1666, quella di Città di Castello è stata fondata nel 1761, quelle di Spoleto, Terni ed Assisi nella seconda metà dell'Ottocento, di Foligno ed Orvieto rispettivamente nel 1925 e nel 1936. Nel 1964 è stata fondata a Perugia la Biblioteca Ragazzi, oggi Biblioteca multimediale. Tutti sanno che la biblioteca della nostra Università risale al 1810 e che quella della importante Università Italiana per Stranieri è del 1927. La più recente in ordine di tempo è la biblioteca del Centro di Documen-