

CLASSICONORROENA

NUMERO TREDICI

GENNAIO-GIUGNO 1999



SOMMARIO

STRINDBERG E LA TRADIZIONE CLASSICA.
ATTI DEL SEMINARIO
(PERUGIA, 11 MAGGIO 1998)

August Strindberg e la tragedia classica
DI RENZO PAVESE.....p.1

*Ambientazione e citazioni classiche in
Hermione di August Strindberg*
DI CARLO SANTINI.....p. 6

*La macrostruttura simposiale
nell'Hermione di Strindberg*
DI FRANCESCO BENEDETTIp. 9

*August Strindberg nelle biblioteche
dell'Umbria*
DI SERENA INNAMORATIp.17

SCHEDAp.22

NOTIZIEp.23

SOCI DI CLASSICONORROENA '98p.23

AUGUST STRINDBERG E LA TRAGEDIA CLASSICA

di Renzo Pavese (Università Italiana per Stranieri di Perugia; DAMS di Torino)

“Non sono venuto a portare la pace, ma la spada” (Gesù di Nazareth). Questa è la frase-motto posta sul frontespizio del dramma *Fritänkaren* ('Il libero pensatore'), scritto da Strindberg nell'ottobre del 1869 e pubblicato con lo pseudonimo Härved Ulf nel 1870, il primo libro stampato del nostro autore (1). Strindberg aveva vent'anni. Lo pseudonimo alludeva ad un ruolo di Strindberg come attore: era un personaggio di una commedia di Frans Hedberg, il direttore del Teatro Reale ('Kungliga Teatern') di Stoccolma e dell'annessa Scuola di teatro. Nella prima opera di Strindberg circolavano i pensieri di Theodore Parker, americano e teologo liberale, rivoluzionario in materia di religione, predicatore più di un Cristo uomo che di un Cristo Dio, o meglio, di un Dio "apportatore di bene" e non più un "Dio del terrore" (2). Strindberg definirà i suoi primi lavori teatrali *etyder* o *övningar*, cioè 'studi' o 'esercizi'.

Il dramma storico *L'Ellade in declino* ('Det sjunkande Hellas', 1869) non è stato pubblicato durante la vita di Strindberg; sarà pubblicato per la prima volta soltanto nel 1960. L'elaborazione e il rifacimento di alcune parti di questo dramma daranno origine all'*Ermione* (1870) (3). La protagonista da Antigone diventerà Ermione, un nome che in svedese conserva lo stesso numero di sillabe e lo stesso accento tonico (per quanto riguarda il ritmo del verso). Il padre della protagonista diventa Critone. Gran parte degli atti I e III sono riscritti. Il materiale storico della seconda versione è più liberamente trattato. Una delle grandi differenze tra i due testi è costituita dall'inizio, o incipit: *L'Ellade in declino* inizia con un dialogo, di contenuto politico, sul colle Pnice, tra Bakis e Callimaco; *Ermione* invece inizia con un simposio in casa di Callimaco, dove si parla di costumi e di divertimenti prima di entrare nell'argomento politico riguardante Filippo di Macedonia, il padre di Alessandro Magno.

Opere di base, consultate da Strindberg per ricavare il materiale storico, sono ritenute da parte degli studiosi in primo luogo *Grekisk fornkunskap I* (1843-1844) di F.V.Palmblad, *Geschichte Griechenlands* di K.B.Zinkeisen e il libro scolastico *Hufvuddragen af gamla tidens geografi och historia* di W.Pütz, dal quale sembra aver tratto una serie di nomi; dagli altri invece dettagli di ambienti (4).

La spinta a scrivere drammi con soggetti antichi o basati sulla storia del vecchio passato gli è venuta, si dice spesso, da Shakespeare (dal *Giulio Cesare*, per es:), da Schiller, dallo scrittore finlandese di lingua svedese Zacharias Topelius - autore del romanzo *Fältskärens berättelser* ('I racconti del cerusico'), dove alcune scene legate al personaggio di Regina von Emmeritz sembrano trovare un

riscontro con episodi riguardanti la protagonista di Strindberg -, dallo scrittore svedese Victor Rydberg, autore del noto romanzo *Den siste athenare* ('L'ultimo ateniese'), la cui eroina si chiama anche Ermione. E si cita anche il drammaturgo austriaco Friedrich Halm, l'autore de *Il gladiatore di Ravenna*, rappresentato a Stoccolma proprio nel 1869, dove addirittura Strindberg aveva recitato una piccola parte, quella di un gladiatore di nome Gnifo.

Un'altra fonte immediata di ispirazione sono stati anche i moti nazionalistici contemporanei. Nelle due versioni di Strindberg l'avvenimento centrale è la vittoria di Filippo II di Macedonia sulle città-stato elleniche a Cheronea (338 a.C.). Nel 1864 la Prussia, del resto, aveva conquistato i territori della Schleswig-Holstein, e in Svezia l'atmosfera era molto ostile nei riguardi dei tedeschi. I riferimenti ad avvenimenti contemporanei risultano chiari, in quanto Strindberg procede per analogie e associazioni di pensiero. Inoltre egli, come studente, simpatizzava per il cosiddetto movimento svedese dei "franchi tiratori" ('skarpsskytterorelsen'), una specie di irredentismo. Quando Strindberg scrisse i due drammi vedeva un parallelismo tra la situazione dell'antica Grecia e gli avvenimenti del Nord-Europa. Nella sua autobiografia (*Jäsningstiden*, 1886), dice infatti a proposito di *Ermione*: la libertà che c'è di fondo era quella degli anni '60, cioè la libertà nazionale (5).

Ermione fu pubblicata la prima volta nel 1871. La seconda edizione è del 1881. La terza è del 1903. In una lettera del settembre 1870 al cugino Occa - suo correttore di bozze - Strindberg lo prega di cambiare un 'dettaglio' nel manoscritto, di cambiare cioè il nome del demagogo Kleon in Kreon (Cleonte era un politico ateniese del V sec., all'epoca di

Pericle, del partito democratico, del ceto capitalistico, un oltranzista. Creonte in *Ermione* diventa un tessitore-demagogo).

Ermione finì davanti agli uomini dell'Accademia svedese (l'Accademia del futuro Premio Nobel) e venne definita, secondo il protocollo ufficiale (24 novembre 1870): "una tragedia in cinque atti, uno studio sul mondo antico [...] in giambi di cinque piedi, non rimati, un lavoro che, nonostante il debole disegno dei caratteri e significative negligenze di lingua, non lo si vuole del tutto trascurare in considerazione di alcuni quadri particolari migliori e di certi pregi in alcune scene di gruppo, per es. nella rappresentazione dei demagoghi" (6).

Il poeta C.W. Bottiger, nel protocollo del 1° dicembre 1870, dice: "*Ermione*, tragedia in cinque atti, affetta un tono e un costume greco senza possederli. Il verso, sia quello dattilico che quello anapestico, è estremamente maltrattato e la lingua in generale non è priva neppure di scarso gusto nell'espressione o di errori di grammatica" (7).

Un po' più positivo (nonostante la negatività) era stato invece il segretario dell'Accademia, L. Manderstrom, nel protocollo del 24 novembre 1870: "È stato notato che lo stile è diseguale e non mancano espressioni prive di gusto; il tutto però sembra comprendere entrambi i giudizi, con l'aggiunta talvolta di una mancanza di un piano ben tracciato e conseguente. Una menzione, tuttavia, a me sembra che questa pièce la possa meritare per quanto riguarda sia il lavoro che la cura che sono stati dedicati" (8).

Il 20 dicembre 1870 Strindberg riceveva una breve menzione-giudizio da parte dell'Accademia in questi termini: è "uno studio sul mondo antico in giambi non rimati, di cinque piedi, che offre bei quadri particolari e una viva rappresentazione delle idee dell'epoca". In realtà

l'Accademia svedese giudicava il dramma mancante di "vera tragicità" e per di più reagiva contro il disegno dei personaggi, soprattutto contro la psicologia di *Ermione* (che si innamora di un tiranno). La scena iniziale tuttavia era "un bel quadro del tempo, nonché un vero disegno di un'epoca; e anche in altre parti si incontravano parecchie interessanti caratteristiche, diversi quadretti vivaci, un'acuta e in genere ben riuscita comprensione delle relazioni del tempo e di certe doti al raggruppamento". Il terzo atto faceva "un bel poetico effetto". Poi seguivano dure critiche alla versificazione, agli errori di lingua e di ortografia, alle frasi appartenenti troppo al parlato. Si concludeva tuttavia col dire che la pièce, nonostante i molti errori, era una "bella promessa per il futuro" (9). Questo giudizio viene considerato come il primo giudizio ufficiale dato al nostro autore, un parere quindi che precede in assoluto quelli che verranno espressi in occasione di *Mäster Olof* ('Maestro Olof', 1872-1877), il dramma storico sulla Riforma luterana in Svezia (che ha avuto ben quattro versioni!). *Ermione*, inoltre, come il giornale "Aftonbladet" disse in un corto annuncio del 22 dicembre 1870, era un dramma più destinato alla lettura che alla rappresentazione (10).

Nell'autobiografia *Tjänstekvinnans son* ('Il figlio della serva') - seconda parte *Jäsningstiden* ('Il tempo di fermenti') - Strindberg scrive: "La tragedia era propriamente ciò che si dice la sua [di Johan, il protagonista] prima opera d'arte, poiché essa non trattava di qualcosa che gli era successo nella vita. *L'Ellade in declino* era un bel grazioso argomento. La composizione era intera e chiara, con situazioni un po' trite e con molta declamazione. L'unica cosa che uscì come farina del suo sacco fu una rigida morale da asceta e disprezzo per

l'incolto demagogo. Così lui, per la gioventù del tempo, fa tuonare un vecchio sul malcostume e sulla mancanza di amor patrio" (11). In queste affermazioni c'è anche dell'ironia, in quanto commenterà poco dopo che quando aveva scritto il dramma pensava ad alcune persone precise: ad uno spazzacamino e ad un usuraio incontrati durante un viaggio a Copenaghen per visitare il Museo Thorvaldsen, e per di più al direttore della Scuola di teatro Frans Hedberg, esempi di individui che venivano dal basso, che mancavano quindi di 'aristocrazia' culturale e che non sempre erano in grado di capire il concetto vero di libertà.

Un'indicazione chiara di un modo di fare teatro classico a quel tempo, la possiamo ricavare (secondo lo studioso Gunnar Brandell) proprio dal *Memorandum till medlemmarne av Intima Teatern* ('Memorandum per i membri del Teatro Intimo', 1907) di Strindberg, quando egli parla - senza nominare l'opera - di *Ermione*: "Quando negli anni 1869-70 ho mandato una mia pièce al Teatro Reale, allora, per poter essere rappresentati, si avevano le seguenti pretese: la pièce doveva essere in cinque atti, ogni atto di sei sedicesimi, oppure doveva essere di $5 \times 24 = 120$ pagine in folio. La divisione in scene o il cambiamento di scena non piaceva; anzi questo fu visto come una debolezza. Ogni atto doveva avere invece un inizio, una parte centrale e una fine. La fine dell'atto doveva essere il momento dell'applauso, e questo si creava attraverso un personaggio retorico; e se la pièce era in versi senza rima, gli ultimi due versi dovevano rimare [infatti così termina *Ermione*]. Nell'interno della pièce furono messi dei numeri per gli attori, il che si chiamava una 'scena'; il monologo era permesso e costituiva spesso un numero di bravura; erano

quasi necessarie un'esplosione più lunga di sentimenti o una punizione, una rivelazione; si poteva anche raccontare qualcosa, un sogno, un aneddoto, un fatto" (12). Sembra appunto una lettura classica dell'*Ermione*.

Strindberg pone, "fin dagli esordi, il problema dello smascheramento della pubblica menzogna e dell'irriducibilità del contrasto tra coscienza individuale e società". Il suo primo testo teatrale, *Il libero pensatore* (1869), ha come protagonista Karl - stesso nome nei *Masnadierei* di Schiller -, che è un paladino della fede liberale e non dogmatica, nonché nemico dei sofismi. Karl, che "richiama anche alla lontana l'incendiario Karl Moor di Schiller", dichiara: "Se dire la verità fa scandalo, è sempre molto meglio [dirla] che nasconderla" (13).

Ermione comincia come *Il libero pensatore*, cioè con un simposio in cui tra l'altro si discute di religione. Qui ci troviamo però tra studenti universitari dei tempi moderni di Uppsala. Con *Ermione* siamo nell'antica Grecia, ad Atene. Siamo in casa di Callimaco, e si parla della fede negli antichi dèi che sta per estinguersi presso i giovani. C'è il poeta Alcino che protesta contro gli "atei" e domanda ai presenti: "non avete mai provato nel vostro petto una commozione potente, e scoperto in voi un sentimento indicibile d'origine celeste dopo aver contemplato la mirabile immagine d'un dio ritratto da mano maestra?" (14). La discussione viene interrotta dall'annuncio che Filippo minaccia Atene con un grande esercito. L'anfitrione Callimaco tuttavia è calmo e non si preoccupa della cosa. Lui non pensa di scendere in guerra; anzi è convinto che ci vuole un uomo forte che ponga fine a tutte le dispute e ai litigi in Atene. La sua amata Ermione, però, che è figlia del battagliero sacerdote Critone, viene

presa da tale disprezzo per Callimaco che tra di loro avviene una rottura. Ermione pensa addirittura di andare ad assassinare Filippo nel suo accampamento. Le cose invece vanno a finire diversamente: in presenza del grande condottiero se ne innamora, e così quando si trova davanti a lui lascia cadere il coltello. Filippo occupa Atene, dopo aver vinto gli eserciti ateniesi guidati da incapaci uomini d'arme e dal demagogoparolaio Creonte. Durante la festa della vittoria, Critone uccide con il pugnale la figlia Ermione, con il veleno Callimaco, e poi se stesso.

Il giovane Strindberg, come si è detto, era interessato al movimento dei 'franchi tiratori' o degli irredentisti, alle discussioni religiose in vista di una nuova interpretazione, e aveva antipatia per ogni genere di demagogia.

Nella tragedia, Filippo alla fin fine viene visto ora come un sovrano svedese ora come un Bismark. Lo spirito svedese, sembra a volte dire Strindberg tra le righe della storia antica, è più francese che tedesco. Leucippo, il filosofo, pur nelle sue poche battute, ha l'anima di Voltaire. Secondo il pensiero analogico strindberghiano, il pericolo persiano antico non è che la Russia moderna. Lo scontro tra Demostene ed Eschine ricorda lo scontro tra Bruto ed Antonio nel Giulio Cesare di Shakespeare. Libertà e cultura devono essere difese di fronte ai barbari e di fronte ad ogni forma di demagogia.

E-mail dell'autore: (pavese@unistrapg.it)

NOTE

1) A.HAGSTEN, *Den unge Strindberg*, I, Lund, Skanska Centraltryckeriet, 1951, pp. 216-218; cfr. U.BOETHIUS, *Strindberg och kvinnofragan*, Halmstad, Bokforlaget Prisma Stockholm, 1969, p.90; F.PERRELLI, *Introduzione a Strindberg*, Bari, Laterza, 1990, pp.7-8.

2) Cfr. G.OLLÉN, *Strindbergs dramatik*, Kristianstad, Sveriges Radios Forlag, 1982, pp. 7 e ss.; A.STRINDBERG, *Tempo di fermenti* ('Jäsningstiden', 1886), trad. di F.Moccia, Milano, Sugar Editore, 1967, p.240.

3) Letteralmente il titolo è: 'La sprofondante Ellade' oppure 'L'Ellade che sprofonda'. Alcuni (F.Moccia, F.Perrelli) hanno tradotto: *La decadenza dell'Ellade*; altri, meno bene: *L'Ellade sprofondata* (come in A.STRINDBERG, *Tutto il teatro*, I, a cura di A.Bisicchia, Milano, Mursia, 1984, nota p.610). Altre soluzioni potevano essere: 'La decadente Ellade' o 'L'Ellade decadente', oppure 'Il declino dell'Ellade'. Il manoscritto originale, con le correzioni di Strindberg, si trova alla Stadsbiblioteket di Örebro (v. K.-A.KARNELL, *Strindbergslexikon*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1969, p.26 e p.46.). Per le fonti e le varianti tra *L'Ellade in declino* e *Ermione*, v. A.HAGSTEN, *op. cit.*, I, p.240 e ss., II, pp.140 e ss., ma soprattutto il volume dell'Edizione Nazionale delle *Opere* di Strindberg, *Ungdomsdramer I: Fritänkaren* ('Il libero pensatore'), *Det sjunkande Hellas* ('L'Ellade in declino'), *Hermione* ('Ermione') -, curato e commentato da B.LILJESTRAND, Stockholm, Norstedts, 1989, pp.243-254, da cui abbiamo tratto informazioni e la maggior parte degli spunti.

4) *Ivi*, p.249; cfr. A.HAGSTEN, *op. cit.*, II, pp. 38 e ss. e p.148.

5) STRINDBERG, *Tempo di fermenti*, *op. cit.*, p.241.

6) B.LILJESTRAND, commento a *Ungdomsdramer I*, *op. cit.*, p.251.

7) *Ibidem*

8) *Ivi*, p.252.

9) *Ibidem*

10) *Ivi*, p.253.

11) A.STRINDBERG, *Tjänstekvinnans son*, II, Ediz. Naz. a cura di H.Lindstrom, Stockholm, Norstedts, 1989, pp.261-262. Mia traduzione.

12) *Ungdomsdramer I*, *op. cit.*, p.254. Mia traduzione.

13) F.PERRELLI, *op. cit.* pp.7-8.

14) A.STRINDBERG, *Tutto il teatro*, I, *op. cit.*, p. 4.

AMBIENTAZIONE E CITAZIONI CLASSICHE IN *HERMIONE* DI AUGUST STRINDBERG

di Carlo Santini (Università di Perugia)

Gli esordi del teatro di Strindberg vedono anche la scelta di un argomento della storia greca antica; *Det sjunkande Hellas* e *Hermione* (1869 - 1870), due versioni differenti dello stesso dramma, sono infatti ambientate in Atene nel 338 a.C. e poi a Cheronea in Beozia, quando Ateniesi e Tebani furono duramente sconfitti dal re di Macedonia, Filippo II, che in questo modo consacrò l'egemonia del suo paese sulla Grecia. Il nome della protagonista della prima versione è *Antigone*, ma poi a Strindberg questo apparve troppo appariscente ("för braskande", così come scrive in una lettera al cugino Occe) e forse impegnativo per gli echi della tragedia di Sofocle e Euripide, tanto che venne modificato in *Hermione*, forse anche per influenza del nome della protagonista del romanzo *Den siste athenaren* di Viktor Rydberg (1859) che si svolge in epoca tardo-antica.

Birger Liljestränd (1) segnala come fonti per l'ambientazione storica e antiquaria il manuale scolastico di W. Putz *Hufvuddragen af gamla tidens geografi och historia* (Stockholm 1847) e due volumi che Strindberg prese in prestito dalla Kungliga Biblioteket, i trattati di Johann W. Zinkeisens *Geschichte Griechenlands vom Anfange geschichtlicher Kunde bis auf unsere Tag* (Leipzig 1832) e di F.V. Palmblads *Grekisk fornkonst* (2 voll.; Uppsala 1843/45); in particolare dal manuale Strindberg avrebbe dedotto una serie di nomi greci con un gran numero di dettagli di ambientazione.

Innanzitutto si può osservare non solo la storicità dell'argomento, ma che anche la relazione di Filippo con Ermione

riproduce un fatto biografico realmente avvenuto. Filippo abbandonò la prima moglie Olimpiade per sposare un giovane dell'aristocrazia macedone, Cleopatra; ciò suscitò lo sdegno di Olimpiade e del figlio Alessandro, che si allontanarono dalla corte; per superare questa difficile situazione e promuovere un ravvicinamento, Filippo fece sposare al fratello di Olimpiade sua figlia, ma durante la cerimonia nuziale il re fu ucciso a pugnalate da un ufficiale della guardia (2).

Non c'è dubbio che i riferimenti al mondo greco siano assai numerosi, così come appare sin dalla prima scena di *Hermione*. Come riferisce la didascalia ("Symposion hos Kallimachos. Hetärer. Sång och musik") lo spettatore è introdotto subito in un simposio; questo si svolge in effetti in casa di Callimaco e ad esso prendono parte insieme ad altri anche due figure tipo di antagonisti, Leucippo, un filosofo-sofista del tutto incredulo nei confronti della religione olimpica, e il poeta Alcino, rappresentante della tradizione religiosa e della poesia omerica. Esordisce Callimaco ordinando a uno schiavo di portare il consueto apparato del banchetto come le coppe e le corone di rosa e di mirto: "Tag fram de större bägarne och giv / oss kransar utav hundrabladig ros / och helig myrten"; si tratta di un segno decorativo assai convenzionale, tanto più che con parole quasi simili si esprime Filippo II anche in *Det sjunkande Hellas* al momento di far predisporre un banchetto: "Ta'n bort de små pokalerna / och fram med större. Skaffen kransar ock / av hundrabladig ros och helig myrten / att mildra vinets verkan". Tutta la scena è influenzata dalla tematica simposiaca: Leucippo, il filosofo viene nominato 'Symposiark' (in *Det sjunkande Hellas* è Parmenione) per guidare i banchettanti 'nella battaglia del bere' (3)

“i drickjomsstriden” - la metafora del simposio come battaglia (‘strid’, ‘kamp’) perché i banchettanti fanno a gara nel bere è ripresa successivamente un’altra volta sempre come evocazione del rituale bacchico “i Evans-kampen” -; l’etera Polissena parla del simposio come del culto di Evoè (‘Evansdyrkan’); Callimaco, nonostante la sua propensione per lo scetticismo di Leucippo, ammette, dopo aver bevuto “una coppa festiva di genuina vendemmia della Media”, l’apparizione del dio (“Han är Lyaïos!”) del quale Alcinoò ritiene abbia sentito il potere del tirso (“du har väldet av hans thyrsos kânt”). Sempre all’ambientazione simposiaca concorre la scansione delle bevute; Callimaco in postura epicurea beve la sua prima coppa alla gioia che è il supremo bene della vita “för glädjen, som är livets högsta goda”, ma viene rimbeccato da Alcinoò, che gli ricorda come la prima libagione (“dryckesoffret”) spetti a Zeus “allfadern helga”, la seconda alla Salute (ma Strindberg non usa la forma greca Hygieia, bensì ‘hälsa’) e la terza a Oneiros, dolce dominatore del dolore (“Ijuva smärtbetvingarn Oneiros” (4)); solo la quarta andrà all’Intemperanza (“blott till omåttligheten”). Questa scansione delle bevute per le varie divinità ricorda assai da vicino un passo dei *Sofisti a banchetto* di Ateneo (15, 692) dove i banchettanti chiedono di offrire una coppa in onore del Buon Demone, altri in onore di Zeus Salvatore, altri in onore di Igea (πλείστων τῶν μὲν Ἀγαθοῦ Δαίμονος αἰτούντων, τῶν δὲ Διὸς Σωτήρος, ἄλλων δὲ Ὑγιείας καὶ ἐτέρων ἐτέρους ἐπιλεγόντων), tanto che si decide all’istante di addurre le testimonianze dei poeti per confermare siffatti usi.

Il tema religioso non solo funge da motivo di separazione tra Alcinoò e Leucippo, ma contribuisce a delineare il

quadro storico della fine del IV secolo a.C. con l’opposizione tra la religione olimpica, il senso del divino di una religione naturale e la tradizione della poesia epica (e lirica) arcaica da un lato e lo scetticismo e l’ateismo dall’altro; è del tutto evidente il collegamento di questa ultima posizione con tematiche come ‘decadenza di una civiltà’, ‘crollo dei valori etici’, già evocate nel titolo stesso della prima versione (*Det sjunkande Hellas*), che corrispondono peraltro alle periodizzazioni dello storicismo della seconda metà del secolo. Callimaco crede che gli dèi esistano solo nel mito (“De finnas blott i sagorne numera”) e Leucippo li chiama “de Olympiske tyrannerna”, dai quali il pensiero filosofico si è finalmente liberato; Alcinoò appare invece come un esponente della tradizione aedica, che sente la numinosità degli eventi naturali (proprio in quegli anni si diffondevano le teorie storico-religiose naturiste di Max Müller) e difende Omero dall’accusa di essere sorpassato (“För gammalt!”); scandalizzato da Leucippo che scaglia una coppa contro un busto di Zeus abbandonerà il banchetto, ma se il gesto del filosofo è piuttosto quello di un impertinente libertino alla Don Giovanni, la polemica contro le statue appare piuttosto anacronistica e risente forse del generale atteggiamento della Riforma contro il culto delle immagini (“Tror du jag vill mitt knä för bilder böja”).

L’ambientazione risulta evidente anche nella scena sulla Agorà di Atene, con intervento di un efebo che va in palestra ‘per misurare la forza delle braccia unte d’olio’ (“att pröva oljesmorda armars styrka”), del demagogo Creonte e di molti altri riferimenti agli usi e costumi della Atene del V e IV secolo. La contrapposizione dell’oratoria di Demostene e di Eschine con la lettura della lettera di Filippo II agli Ateniesi occupano

un'intera scena. Un contributo all'ambientazione proviene non solo dai molti particolari eruditi, ma anche da alcuni dettagli lessicali come il richiamo omerico alla 'chiostra dei denti' (ἔρκος ὀδόντων) reperibile nella voce "tandgård" che ricorre per schernire Eschine quando pronuncia il nome di Filippo, oppure di stile, come un accenno astronomico del tutto in linea con il gusto letterario dell'antichità 'orbene ... in questa notte, prima che Boote, ultima tra le stelle, vada al riposo, e sia cacciata da Eos nell'Oceano' ("just nu i denna natt förrän Boioteös / som sist bland stjärnorna till vila går / av Eos jagas i Okeanos"), o anche relativi alle antichità sacre (il giuramento sullo Stige, la quercia di Dodona come albero profetico).

Suscitano interesse anche alcuni accenti, seppure appena accennati, che invece potremmo definire 'autoptici' perché concernono il 'mondo nordico'; essi appaiono nel testo di Strindberg probabilmente in funzione allusiva, nei discorsi dei personaggi greci anche per focalizzare l'idea dello spettatore sul motivo dell'alterità della sua patria rispetto al mondo mediterraneo; così Ermione sente la prossima vittoria del Macedone come l'avvento del regno delle tenebre ("Det är barbaren som sig störtar ned / från bergen nordanfrån och med sin natt / betäcker Hellas sköna land och släcker / det ljus") e Parmenione contrappone al clima rigido della sua patria l'eterna estate di Atene che ne sarà annientata ("Vårt Makedoniens luft är allt för kall / för dessa, som ha fostrats upp i luftstreck / där nästan evig sommar fröjdar sinnet").

Meritano infine di essere presi in considerazione alcuni accostamenti alle fonti classiche, che potrebbero anche essere considerati diretti. Da un punto di vista narratologico si può osservare che un contributo a sottolineare l'immagine del

tema più volte prospettato negli interventi dei personaggi sull'imminente 'fine di un mondo', 'tramonto di una civiltà', etc. viene fornito anche dalla evidenza con la quale risulta la sperequazione delle forze in campo. In realtà a Cheronea le cose non andarono nei fatti così perché i due eserciti si equivalevano sostanzialmente all'incirca - si trattò di circa 30.000 uomini per parte - ma il combattimento fu deciso per la superiorità della fanteria macedone e della cavalleria tessalica (5). Le parole con le quali l'eroico Critone descrive la situazione disperata dell'esercito di Atene ('Filippo ha un numero di armati doppio del nostro. Gli strateghi del nostro esercito non si sono accordati su alcun piano di battaglia. La nostra sconfitta è certa') corrisponde tuttavia esattamente a quanto scrive Diodoro Siculo, cioè la fonte principale e più dettagliata dello scontro (6) a 16,85,6 (τῷ δὲ πλήθει καὶ τῇ κατὰ τὴν στρατηγίαν ἀρετῇ προεῖχεν ὁ βασιλεύς).

Se si possa parlare di utilizzazione diretta del passo di Diodoro da parte di Strindberg è questione opinabile; era comunque disponibile nella sua età l'edizione critica della *Biblioteca storica* curata da L. Dindorf e corredata dalla traduzione in latino di C. Müller per la celebre collana dei classici di Firmin Didot (2 voll., Paris 1842-44). Un'ulteriore conferma della dipendenza di Strindberg dal racconto della battaglia di Cheronea redatto da Diodoro risulta anche nel prosieguo di *Hermione*, laddove viene descritto il comportamento tricotante di Filippo con i prigionieri ateniesi dopo la vittoria.

Riportiamo qui nella traduzione italiana le battute di Filippo e Parmenione:

FILIPPO: Portate qui, davanti a me, i prigionieri perché anche il mio occhio possa averne piacere e - poiché il vino getta il suo velo sulla memoria

- 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 ἀκληρῶντων δυστυχίας. Δημάδην δὲ τὸν ῥήτορα κατ' ἐκείνον τὸν καιρὸν ἐν τοῖς αἰχμαλώτοις ὄντα χρῆσασθαι παρρησίᾳ καὶ λόγον ἀποφθέγγασθαι δυνάμενον ἀναστῆναι τὴν τοῦ βασιλέως ἀσέλγειαν. φασὶ γὰρ εἰπεῖν αὐτόν, Βασιλεῦ, τῆς τύχης σοι περιθείσης πρόσωπον Ἀγαμέμνονος αὐτὸς οὐκ αἰσχύνῃ πράττων ἔργα Θεοῦ; 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 plutarca, 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) udita 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 cadutole 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-

tazione dello Spettacolo fondata nel 1981.

Anche le consistenze patrimoniali testimoniano una tradizione culturale continuata che meriterebbe una maggiore e più approfondita conoscenza scientifica. Si va, infatti, dai circa 15.000 volumi della biblioteca del Centro di Documentazione dello Spettacolo ai 380.000 dell'Augusta, passando per i circa 250.000, oggi sicuramente aumentati, della Centrale universitaria, ai 90.000 della biblioteca dell'Università per Stranieri. La media quindi, si aggira intorno ai 50.000 volumi per struttura. È pertanto in questo ricco ed interessante tessuto culturale che si è calata la nostra indagine specifica, quella relativa alla presenza delle opere di August Strindberg nelle biblioteche umbre.

Un'indagine che, oltre al dato quantitativo, intende mettere in evidenza la qualità dei testimoni strindberghiani presenti, in relazione alle date di pubblicazione, alle Case Editrici ed ai curatori delle collane e dei volumi. Si noteranno emergere attraverso questi criteri adottati nel campo di indagine fissato alcune peculiarità significative. Non sono, infatti, la biblioteca più antica o quella maggiormente specializzata che possiedono, in relazione alla data di pubblicazione, la prima opera strindberghiana presente nelle biblioteche umbre, ma la biblioteca dell'Università Italiana per Stranieri di Perugia e la Biblioteca Comunale di Terni. Il volume *La storia d'un'anima (il figlio di una serva)* tradotto, come è sottolineato nel frontespizio, dall'originale svedese da Astrid Anhfelt e curato da Guido Manacorda, usciva nel 1922 a Firenze nella Collana "Biblioteca Sansoniana Straniera", per i tipi della Sansoni.

L'acquisto di quest'opera da parte della biblioteca della Università per Stranieri sembra essere coevo alla sua fondazione

se, come spesso accade, prendiamo per riferimento il numero di inventario segnato sul frontespizio: *La storia d'un'anima* è il volume n. 282 della biblioteca perugina. Siamo appena agli inizi della raccolta. L'analisi del volume riserva alcune indicazioni chiave. La Casa editrice Sansoni affidava a Guido Manacorda, protagonista assieme a tanti altri intellettuali italiani del fervido periodo letterario fiorentino degli inizi di questo secolo, la direzione di una Collana i cui intenti culturali risuonano chiari nell'introduzione alle opere già pubblicate. Si legge infatti nella premessa all'indice: "Vediamo in questa collezione affermarsi, raccomandato da un nome insigne, il proposito di non voler falsare, neppure con una parola arbitraria, lo spirito che ha informato l'opera d'arte: questa deve essere avvicinata nella sua integrità senza che nulla di estraneo possa mutarne, profanando, il minimo particolare". Agli intenti generali del curatore della collana riportati il primo maggio 1922 dalla rivista "La nuova antologia", fanno riscontro le parole dello stesso Manacorda nel saggio introduttivo. L'opera, presentata nel primo decennale della morte del grande artista drammaturgo svedese, "... è di capitale importanza e non è ancora mai stata tradotta nella nostra lingua", e aggiunge, concludendo, "intorno allo Strindberg non conosco in Italia che due scritterelli, l'uno di F. Book, nella 'Voce' del 13 giugno 1912 e l'altro di G. Prezzolini in 'Uomini 32 e città 3', Firenze, Vallecchi, senza data". Sembra dunque, da questi riferimenti offerti da Guido Manacorda, che l'interesse per questo autore si sia sviluppato in Italia tra i primi, nell'ambiente fiorentino delle riviste e degli agguerriti intellettuali del primo novecento da "Frontespizio" a la "Voce", da Sansoni a Vallecchi. È un dato non trascurabile l'intento tutto

scientifico, di traduzione dalla lingua originale.

L'edizione del '22 verrà ripubblicata da Sansoni nel 1938, ne troviamo traccia tra i libri di Strindberg posseduti dalla Biblioteca Augusta, mentre possiamo seguire il crescere dell'interesse culturale per il nostro presso altre grandi e significative case editrici italiane. Nel 1934, infatti, UTET di Torino nella Collana "I grandi scrittori stranieri" pubblicava *Gli abitanti di Hemsö*. Possiamo trovare il volume in tre biblioteche comunali umbre: Assisi, Città di Castello, Terni. Negli anni della seconda guerra mondiale la pubblicazione delle opere proseguiva a cura di piccole case editrici; "Rosa e Ballo" di Milano, proponeva un programma culturale curato da Alessandro Pellegrini per la Collana "Teatro Moderno". Cinque volumi della Collana dedicata a Strindberg sono presenti nelle biblioteche umbre, due opere a Terni e tre alla Augusta di Perugia. Una delle opere più conosciute in Italia dell'Autore svedese, *La signorina Giulia*, è presente in Umbria nell'edizione del 1953, ancora una volta presso la biblioteca dell'Università Italiana per Stranieri. La Casa editrice Casini di Roma affidava la curatela del volume a Corrado Pavolini nella Collana "Teatro di tutti i tempi". L'opera è tradotta da Carlo Picchio che vedremo essere uno dei più importanti traduttori e studiosi di Strindberg. Egli lavorerà nel corso degli anni 60 e 70 per le più sensibili ed attente Case editrici italiane quali Mursia, Vallardi e De Agostini. Ogni biblioteca umbra possiede per lo meno una copia del volume tradotto da Picchio, a testimonianza della ormai generale diffusione delle collane e collezioni di opere teatrali tra gli acquisti delle biblioteche intorno agli anni 60-70 del Novecento.

Il procedere della critica letteraria intorno all'autore svedese, gli approfondi-

menti scientifici che, stando alla presenza editoriale nelle biblioteche umbre, possiamo portare in evidenza, indicano emergere due date editorialmente significative, l'una intorno al 1968, quando esce per Adelphi di Milano - una casa editrice colta e ricercata con un sofisticato programma culturale che però raccolse assai presto i favori del pubblico - il volume *Teatro da camera*, che comprendeva cinque commedie di Strindberg (*Maltempo, Casa bruciata, Sonata di fantasmi, Il pellicano, Il guanto nero*), traduttori dallo svedese Bruno Argenzano e Luciano Codignola, anch'essi - e soprattutto il Codignola - tra i maggiori studiosi italiani dell'autore svedese. Tre biblioteche importanti possiedono quest'opera, la biblioteca Centrale dell'Ateneo perugino, la biblioteca dell'Istituto di lingue e letterature straniere, la biblioteca del liceo-ginnasio "Annibale Mariotti" di Perugia. Presenze che significano anche, ormai, un interesse legato non più e non solo alla lettura di amatori e conoscitori del teatro internazionale in Italia, ma testimoniano un interesse legato allo studio e alla ricerca effettuati nei luoghi ad essi più idonei, ovvero la scuola e l'università.

La seconda data significativa dal punto di vista editoriale, rilevata in ben 5 biblioteche umbre, segna la pubblicazione nel 1991, nella arcinota collana "I meridiani" della Mondadori di Milano del primo volume di una raccolta di opere dal titolo *Romanzi e racconti*, a cura di Ludovica Koch, al quale seguirà il secondo nel 1994.

Tra questi due estremi, 1968 - 1991, veri apici della presenza del nostro autore nelle biblioteche umbre, si situa, ed è testimoniato nei cataloghi, la gran parte della produzione artistica dello Strindberg edita dalle più importanti case editrici italiane - Einaudi, Feltrinelli, Adelphi, Mondadori, Fabbri.

Se dunque, per concludere, nel panorama editoriale italiano le prime edizioni strindberghiane tradotte risalgono alla fine dell'ottocento (1893-94), pubblicate a Milano da Max Kantorowicz nella tipografia degli operai, come riporta il grande catalogo della biblioteca nazionale Centrale di Firenze, è tuttavia dai primi decenni del novecento che inizia una presenza culturale diffusa che si irradia dai grandi centri italiani della cultura contemporanea. A Milano nel 1912, dove i fratelli Treves pubblicano tradotto, guarda caso, da Astrid Hanfeldt, *Maestro Olof*, a Firenze, con le edizioni ricordate.

Se, dicevamo, l'editoria nazionale testimoniata nella più grande biblioteca italiana, fa emergere questi dati, possiamo avanzare per l'Umbria la considerazione che August Strindberg, dall'edizione del 1922 a quella del 1995, è presente con una insperata continuità temporale e una insospettata qualità nelle biblioteche della regione. Esse testimoniano lo sforzo compiuto di rappresentare degnamente la vita culturale internazionale attraverso uno dei suoi protagonisti.

Altri approfondimenti ed indagini andrebbero svolte, l'analisi degli inventari delle biblioteche umbre potrebbe mettere in evidenza gli orientamenti culturali, attraverso gli acquisti e i doni, così da manifestare sia il caso isolato sia la tendenza strategica alla testimonianza del nuovo prodotto culturale. Queste poche considerazioni aspettano dunque di essere completate per inserire a pieno titolo nel panorama culturale umbro fin qui delineato, un autore così rappresentativo di questo nostro secolo.

APPENDICE: Opere di August Strindberg possedute dalle biblioteche dell'Umbria

1922 *La storia d'un'anima (il figlio di una serva)*, Firenze, Sansoni (Biblioteca Sansoniana

straniera): Biblioteca Comunale di Terni; Biblioteca dell'Università Italiana per Stranieri.

1928 *Il figlio della serva*. Milano, edizioni Delta: Biblioteca Comunale "Giosuè Carducci" di Città di Castello.

1934 *Gli abitanti di Hemsö*, Torino, Utet (I grandi scrittori stranieri 45): Biblioteca Comunale di Assisi; Biblioteca Comunale "G. Carducci", Città di Castello; Biblioteca Comunale di Terni.

1938 *La storia d'un'anima*, Firenze, Sansoni (Biblioteca sansoniana straniera): Biblioteca Comunale Augusta di Perugia.

1943 *Racconti svedesi*, Firenze, Sansoni (Collana nordica III): Biblioteca Comunale Augusta di Perugia.

1944 *La sonata dei fantasmi*, Milano, Rosa e Ballo editori (Teatro Moderno 6); *Lampi*, Milano, Rosa e Ballo editori (Teatro Moderno 11): Biblioteca Comunale di Terni.

- *Il pellicano*, Milano, Rosa e Ballo editori (Teatro Moderno 3); *L'incendio*, Milano, Rosa e Ballo editori (Teatro Moderno 10); *Pasqua*, Milano, Rosa e Ballo editori, 1944 (Teatro moderno 7): Biblioteca Comunale Augusta di Perugia

1953 *La signorina Giulia*, Roma, Casini (Teatro di tutti i tempi): Biblioteca dell'Università Italiana per Stranieri.

1961 *Gli abitanti di Hemsö, Inferno*, Torino, Unione tipografica torinese (I grandi scrittori stranieri 11/45): Biblioteca Centrale dell'Università di Perugia.

1962 *La signorina Giulia*, Firenze, Casini: Biblioteca Comunale Augusta di Perugia.

1963 *Ein Taumspiel*, Frankfurt am Main, Jurkampf (traduzione di Peter Weiss): Biblioteca dell'Istituto di lingue e letterature straniere dell'Università di Perugia.

- *Teatro svedese: Danza macabra, Pasqua, Svanevit, Un sogno, Il pellicano*, Milano, Nuova Accademia (Teatro di tutto il mondo): Biblioteca Comunale Augusta di Perugia

1966 *Il padre, I creditori, La signorina Julie*, Milano, Mursia (Teatro di tutti i tempi): Biblioteca Centrale dell'Università di Perugia.

- *Gli isolani di Hemsö*, Firenze, Sansoni (I capolavori Sansoni 51): Biblioteca Comunale

Sperelliana di Gubbio.

1967 *La sonata dei fantasmi*, Milano, Vallardi (Teatro borghese dell'ottocento); *Tempo di fermenti, Autobiografia, Il figlio di una serva*, Milano, Sugar (Il tempo ritrovato 2): Biblioteca centrale Università di Perugia; Biblioteca Comunale Augusta di Perugia.

1968 *Teatro da camera: Maltempo, Casa bruciata, Sonata di fantasmi, Il pellicano, Il guanto nero*, Milano, Adelphi (Classici 22): Biblioteca Centrale dell'Università di Perugia; Biblioteca dell'Istituto di lingue e letterature straniere dell'Università di Perugia; Biblioteca del Liceo-ginnasio "Annibale Mariotti" di Perugia.

1969 *La stanza rossa*, Milano, Fabbri (I grandi della letteratura 52): Biblioteca Comunale Sperelliana di Gubbio; Biblioteca comunale "G. Carducci" di Spoleto.

1970 *Il sogno*, Bari, De Donato (Collana Rapporti); *Il sogno*, regia di Ingmar Bergman, scene e costumi di Lenenart Murk, Teatro reale drammatico: Biblioteca del Centro di Documentazione dello Spettacolo di Perugia

1971 *Scherzare col fuoco*, Torino: Biblioteca del Centro di Documentazione dello Spettacolo di Perugia.

1972 *Inferno, Leggenda, Giacobbe, Lotta*, Milano, Adelphi (Biblioteca Adelphi 42): Biblioteca Comunale "Giosuè Carducci" di Spoleto.

1974 *Notti di sonnambulo ad occhi aperti*, Torino, Einaudi (Collezione di teatro 111): Biblioteca Comunale Augusta di Perugia; Biblioteca Multimediale di Perugia; Biblioteca Comunale di Assisi.

- *Verso Damasco*, Milano, Adelphi (I classici 30); *Notti di sonnambulo ad occhi aperti*, Torino, Einaudi (Collezione di teatro 111): Biblioteca del Centro di Documentazione dello Spettacolo di Perugia.

1975 *Tempo di fermenti*, Milano, Garzanti (I Garzanti, 578): Biblioteca Comunale "Giosuè Carducci" di Città di Castello.

1978 *Memoriale di un folle*, Milano, Armando Curcio: Biblioteca comunale di Assisi.

- *Teatro naturalistico: Il padre, I creditori, Predatori, La signorina Julie*, Milano, Adelphi

(2 vol.: Piccola Biblioteca 70 e 139): Biblioteca del Centro di Documentazione dello Spettacolo di Perugia.

1980 *Teatro da camera. Temporale, Casa bruciata, Sonata di fantasmi, Il pellicano, Il guanto nero*, Milano, Adelphi (Piccola biblioteca 98): Biblioteca Comunale di Assisi; Biblioteca Comunale Augusta di Perugia.

- *La grande strada maestra*, Milano, Il formichiere (Collana Gli anelli): Biblioteca del Centro di Documentazione dello Spettacolo di Perugia.

1982 *La stanza rossa, scene di vita di artisti e letterati*, Novara, De Agostini (Capolavori della narrativa): Biblioteca Comunale di Terni.

1983 *Solo*, Milano, Sugarco (Tascabili Sugarco 72); *La lampada verde*, Milano, Sugarco (Tascabili Sugarco 66): Biblioteca Comunale di Foligno.

- *Il padre*, Genova, Teatro di Genova (Edizioni del Teatro di Genova 45): Biblioteca del Centro di Documentazione dello Spettacolo di Perugia.

1984 *Il pianoforte che è caduto in mare*, in: *Fiabe della buona notte*, Milano: Biblioteca multimediale di Perugia.

- *Inferno, Leggenda, Giacobbe, Lotte*, Milano, Adelphi (Biblioteca Adelphi 42): Biblioteca Comunale Sperelliana di Gubbio.

- *Tutto il teatro: 1869-1887*, Milano, Mursia (I grandi scrittori di ogni paese, serie nordica): Biblioteca del Centro di Documentazione dello Spettacolo di Perugia.

1985 *Tutto il teatro: 1888-1899*, Milano, Mursia (I grandi scrittori di ogni paese, serie nordica): Biblioteca del Centro di Documentazione dello Spettacolo di Perugia.

1986 *Lui e lei. Lettere e carteggi con Siri von Essen*, Torino, II quadrante (Gli archivi 2): Biblioteca Comunale di Foligno.

- *Mare aperto*, Milano, Armando Mondadori, Milano (Oscar narrativa): Biblioteca Comunale Sperelliana di Gubbio.

1987 *Tutto il teatro: 1899-1901*, Milano, Mursia (I grandi scrittori di ogni paese, serie nordica): Biblioteca del Centro di Documentazione dello Spettacolo di Perugia.

- *La stanza rossa: scene di vita di artisti e letterati*, Novara, De Agostini (Tesori della narrativa

universale): Biblioteca Comunale di Terni.

1988 *La contessina Julie*, Torino, Einaudi (Collezione di teatro 297): Biblioteca Comunale Augusta di Perugia; Biblioteca multimediale di Perugia; Biblioteca del Centro di Documentazione dello Spettacolo di Perugia.

1989 *Danza di morte*, Torino, Einaudi (Collezione di teatro 308): Biblioteca Comunale Augusta di Perugia; Biblioteca multimediale di Perugia; Biblioteca del Centro di Documentazione dello Spettacolo di Perugia.

1991 *Romanzi e racconti*, Milano, Mondadori (I meridiani): Biblioteca Comunale "Giosuè Carducci" di Città di Castello; Biblioteca Comunale di Terni; Biblioteca Comunale di Foligno; Biblioteca Comunale "Luigi Fumi" di Orvieto; Biblioteca Comunale Sperelliana di Gubbio.

- *Il padre*, Torino, Einaudi (Collezione di teatro 339): Biblioteca Comunale Augusta di Perugia; Biblioteca multimediale di Perugia; Biblioteca del Centro di Documentazione dello Spettacolo di Perugia.

- *L'olandese*, Milano, Iperborea: Biblioteca del Centro di Documentazione dello Spettacolo di Perugia.

1992 *Fiabe*, Milano, Feltrinelli (Universale economica Feltrinelli - i classici): Biblioteca del Centro di documentazione dello Spettacolo di Perugia.

- *Solo*, Roma, Salerno (Collana minima 26): Biblioteca Comunale di Terni; Biblioteca Comunale "Giosuè Carducci" di Città di Castello.

1993 *Il figlio della serva*, Milano, Mondadori (Oscar classici moderni): Biblioteca del Centro di Documentazione dello Spettacolo di Perugia.

- *La contessina Julie*, Torino, Einaudi (Collezione di teatro 297); *Danza di morte*, Torino, Einaudi (Collezione di teatro 308): Biblioteca Comunale "Giosuè Carducci" di Spoleto.

1994 *La sala rossa, Gli isolani di Hemsö, Ciandala, In mare aperto, Bandiere nere, Il capro espiatorio*, Milano, Mondadori (I meridiani): Biblioteca Comunale Sperelliana di Gubbio.

- *Il sogno*, Milano, Adelphi (Piccola biblioteca

Adelphi 337): Biblioteca Comunale Augusta di Perugia.

1995 *La stanza rossa*, Milano, Fabbri (I grandi della letteratura 25): Biblioteca Comunale di Terni.

E mail dell'autore: sinnamorati@perugia.comune.it



SCHEDE

Peter Sawyer, *Swein Forkbeard and the Historians*, in *Church and Chronicle in the Middle Ages, Renaissance and Reformation. Essays Presented to John Taylor*, cur. Ian N. Wood and Graham A. Loud, London / Rio Grande, Ohio, The Hambledon Press, 1991, pp. 27-40. Ricostruisce la figura di Sven Gabelbart dalla polemica fra Adamo di Brema e Thietmar di Merseburg.

Mauro Braccini, *La Cantilena di S. Farone: "iuxta rusticitatem" = "rustica romana lingua"*, in "Cultura Neolatina. Bollettino dell'Istituto di filologia romanza dell'Università di Roma" 56, 1992, pp. 7-43. Il celeberrimo *Carmen* citato nella *Vita Faronis* di Ildegardo (IX sec.) rappresenta una traduzione in latino di un testo sicuramente in francese (volgare) che l'autore deve conoscere almeno per via orale. Le prove risiedono nell'introduzione che Ildegardo premette al testo del *Carmen*, e in particolare nel valore di *iuxta* come "secondo" e di *rusticitas* come termine proprio a designare la lingua volgare. Anche per le espressioni *carmen publicum*, *volitare per omnium ora* e *ab omnibus celeberrimus habebatur* si rintracciano usi coevi per designare e connotare testi in volgare. Fra i testi citati a questo proposito ci sono i *Gesta Danorum* di Saxo Grammaticus.

duomenimis, in Klaipedos miesto ir regiono archeologijos ir istorijos problemos, cur. Alvydas Nikzentaitis - Roma Nikzentaitiene - Vladas Zulkus, Klaipėda, Klaipėdos Universiteto Vakarų Lietuvos ir Prūsijos, 1994, (Acta Historica Universitatis Klaipedensis 2), pp. 160-67. Analisi del cursus nei Gesta Danorum di Saxo Grammaticus.



NOTIZIE

Nel corso del Fourth Meeting della 'International Society for the Classical Tradition', svoltosi a Tübingen il 29 luglio - 2 agosto 1998, hanno tenuto relazioni Andrey Scheglov della Russian Academy of Sciences - Institute of Universal History, Centre for Medieval History di Mosca (Russia), sul tema: "The Late Medieval and Early Modern Swedish Debates on the Origins of the Swedes: the Appeal to Ancient Authors and the Local Framework"; Ida Östenberg e Lena Landgren della Lunds Universitet, Klassiska Institutionen / Antikmuseet di Lund (Svezia), sul tema "Classical Scholarship in Sweden - the History of a University Discipline".

Nel corso del XIX Congresso Internazionale di Studi Umanistici, svoltosi a Sassoferrato il 1-4 luglio 1998, Maria Berggren di Uppsala (Svezia) ha svolto una relazione sul tema "The Muses Go North: on Swedish Latin Literature of the Sixteenth Century".

L'11 gennaio 1999 si è svolta a Roma, presso l'Istituto Svedese di Studi Classici (via Omero, 14) l'Assemblea ordinaria annuale della società culturale "Classiconorroena". Dopo le relazioni del Presidente della Società e quelle sul bilancio e sulla pubblicazione del Bollettino si è svolto un ampio dibattito sulle iniziative della Società nel 1999-2000.

SOCI 1998 DI "CLASSICONORROENA" (Cnorroen@unipg.it)

Giancarlo Abbamonte (Salerno - gianna@xcom.it); Giuseppina Barabino (Genova); Marco Battaglia (Potenza; ingwine@hotmail.com); Fabrizio Beggato (Roma); Bruno Berni (Roma); Biblioteca Universitaria Centrale di Perugia; Giorgio Brugnoli (Roma - brugnoli@utovrm.it); Rossana Caira Lumetti (Roma - lumsa@Gian-nutri.caspu.it); Paolo Cherchi (Chicago); Daria Crismani (Trieste); Carla Cucina (Roma - carla-cucina@iol.it); Luigi De Anna (Turku); Enrico Di Lorenzo (Salerno); Paolo Esposito (Salerno); Fulvio Ferrari (Milano); Giuseppe Flammini (Macerata); Lorenzo Gallo (Roma - lgallo@tin.it); Fiorenza Granucci (Firenze - Fioregra@cesit1.unifi.it); M. Virginia Kaipl Santiprosperti (Roma); Istituto Svedese di Studi Classici (Roma); Rosella Lanari (Roma); Patrizia Lendinara (Palermo); Emilia Lodigiani (Milano); Luciano Lojaco (Roma); M. Cristiana Lungarotti (Perugia); John McKinnell (Durham); Anna Maranini (Bologna); Lucio Melazzo (Palermo); Marcello Meli (Padova); Valeria Micillo (Napoli); Teresa Pàroli (Roma - tmp@iol.it); Antonella Perelli (Roma); Paolo Poccetti (Roma); Giovanni Polara (Napoli); Diego Poli (Macerata - diego.poli@flashnet.it); Giovanna Princi Braccini (Firenze - princi@cesit1.unifi.it); Tiziana Privitera (Roma); Mariella Ruggerini (Roma - merugger@rmcisadu.let.uniroma1.it); Carlo Santini (Perugia - carloalb@unipg.it); Riccardo Scarcia (Roma - riccardo.scarcia@uniroma2.it); Ute Schwab (Messina; s.o.); Nino Scivoletto (Roma); Sergio Sconocchia (Trieste); M. Paola Segoloni (Perugia); Giulio Simone (Bologna); Fabio Stok (Salerno - f.stok@rom.unipi.it); Giusto Traina (Roma - traina@axrma.uniroma1.it); Carlo Vecce (Macerata).



I FRATELLI GIOVANNI E OLAO MAGNO. OPERA E CULTURA TRA DUE MONDI

*Proceedings of the Congress "Olaus and Johannes Magnus"
(Rome-Farfa, 24th-26th September 1996).*

Organized by the cultural society "Classiconorroena" and the Swedish Institute of Classical Studies in Rome, the Congress has put the focus on the encyclopedic base of Johannes' and Olaus' *Historiae*. The papers approach the texts with a scrutiny of their sources and the impact they had on the Renaissance culture. Mediaevalists, historians, philologists, ethnologists make up a book directed to an audience interested to the history of ideas in the 16th century Sweden which was going to play a meaningful role on the European horizon.

The volume, of approx. 450 pages, will appear in the late 1999.
It will be sold at the price of US\$ 60.

The book is edited by "il Galamo", via B. Telesio, 4 / b - Tel. & Fax 6-372.45.46.
Internet: <http://www.ilcalamo.priminet.it>.

Classiconorroena

periodico semestrale

Autorizzazione del Tribunale di Perugia n.
43/92 del 16 dicembre 1992

Direttore responsabile: Fabio Stok

Progetto grafico: Laboratorio Informatico
del Dipartimento di Studi filologici,
linguistici e letterari

Università di Roma "Tor Vergata"

Stampa: tipografia "Don Guanella" S.r.l.
via Bernardino Telesio 4b, 00195 Roma

In redazione:

Cristiana Lardo, Tommaso Livoli,
Raffaele Nicola Papa

La società culturale "Classiconorroena" è aperta a studiosi di tutte le discipline interessate al tema dei rapporti fra mondo classico e mondo scandinavo. La società ha sede presso il Dipartimento di Filologia e Tradizione Greca e Latina dell'Università di Perugia, via del Verzaro 61, 06100 Perugia - Italy (e-mail: Cnorroen@unipg.it). La quota di iscrizione è di lire 30.000 (estero: 20 \$); 60.000 (40 \$) per enti e istituzioni. Gli iscritti riceveranno gratuitamente il Bollettino e le pubblicazioni della Società. La quota può essere inviata tramite versamento su conto corrente bancario intestato al prof. Carlo Santini, conto ordinario n. 17262, BNL - Banca Nazionale del Lavoro, filiale di Perugia, via Fontivegge, 55, 06100 Perugia, oppure tramite conto corrente postale n. 69689008 intestato al prof. Diego Poli, via Bonincontri 81, 00147 Roma (dall'estero: vaglia postale internazionale).