

Andromaca in Francia. Racine e il dialogo con i classici

di Gianna Petrone*

È lo stesso Racine, nelle due prefazioni all'*Andromaque*, del 1668 e del 1676, a nominare le fonti classiche di cui si è servito, premurandosi di definirne l'apporto essenziale alla sua opera e dichiarando la sua sostanziale fedeltà. Entrambe le prefazioni si aprono, infatti, con una lunga citazione del terzo libro dell'*Eneide*, nel punto in cui Enea, arrivato a Butroto, racconta il suo inatteso incontro con Andromaca presso la tomba vuota di Ettore e riferisce le parole con cui l'infelice eroina gli narra il destino che le è toccato dopo l'incendio di Troia¹. Nella narrazione virgiliana sono in effetti racchiusi l'antefatto e la conclusione dell'azione dell'*Andromaque*, vi è quindi compreso il nucleo di partenza della ripresa di Racine:

Nos patria incensa diversa per aequora vectae
stirpis Achilleae fastus iuvenemque superbum,
servitio enixae tulimus, qui deinde secutus
Ledaeam Hermionem lacedaemoniosque hymenaeos...
Ast illum, ereptae magno flammatus amore
coniugis et scelerum Furiis agitatus, Orestes,
incautum patriasque obruncat ad aras² (Verg. *Aen.* 3, 325-328; 330-333).

* Università degli Studi di Palermo.

¹ I 18 versi non sono citati in ininterrotta sequenza ma rappresentano una selezione. Si tratta di *Aen.* 292-293; 301; 303-305; 320-328; 330-332.

² «Incendiata la patria, fui trasportata per mare, doveti sopportare il superbo disprezzo del figlio di Achille, partorendo in schiavitù. E quello poi volse le sue mire verso Ermione, nipote di Leda e nozze spartane [...] Ma Oreste, infiammato di grande amore per la sposa rapitagli e agitato dalle Furie per i delitti commessi, lo afferra alla sprovvista e lo sgozza davanti agli altari».

Ma seguiamo direttamente il discorso del drammaturgo, che fa seguire alla citazione le sue note esplicative, in cui la grande conoscenza dei testi greci e latini ha modo di manifestarsi per indicare le opzioni e soprattutto giustificare i cambiamenti:

Ecco in pochi versi tutto il soggetto della tragedia. Ecco il luogo della scena, l'azione che vi si svolge, i quattro principali attori, e perfino i loro caratteri. Eccettuato quello di Ermione, di cui la gelosia e i furori sono fortemente segnati nell'*Andromaca* di Euripide.

È quasi la sola cosa che io riprendo da codesto autore. E infatti, per quanto la mia tragedia abbia il titolo in comune con la sua, il soggetto è molto diverso. In Euripide *Andromaca* teme per la vita di Molosso, un figlio che ha avuto da Pirro e che Ermione vorrebbe far morire insieme con la madre. Ma qui non si tratta di Molosso. **Andromaca non conosce altro marito che Ettore, altro figlio che Astianatte.** Ho creduto in questo dovermi attenere all'idea che abbiamo oggi di quella principessa. La maggior parte di coloro che hanno sentito parlare di *Andromaca* non la conoscono quasi se non come vedova di Ettore e come madre di Astianatte. Non è credibile che ella debba amare un altro marito o un altro figlio. E non sono sicuro che le lacrime di *Andromaca* avrebbero fatto sull'animo degli spettatori l'effetto che hanno fatto, se fossero state versate per un altro figlio e non per quello avuto da Ettore.

È vero che sono stato costretto a far vivere Astianatte un po' di più di quanto realmente visse [...] Non credo che avrei avuto bisogno di questo esempio di Euripide per giustificare quel po' di libertà che mi sono presa. C'è una bella differenza, infatti, tra il distruggere il fondamento principale di una favola e alterarne qualche particolare destinato a mutare aspetto passando di mano in mano³.

Racine si muove tra la necessità di mostrare un accordo e una sottomissione ai classici, poggiando sulla loro autorevolezza, e la rivendicazione prudente ma determinata di una libertà creativa, di cui sminuisce la portata, difendendo comunque le sue scelte, anche in nome della ricezione del pubblico e delle esigenze diverse della contemporaneità. Mostra di credere di aver alterato 'qualche particolare', laddove il senso della sua rivisitazione è tutt'altro, ma soprattutto si rivela cono-

³ La traduzione è di Alberto Beretta Anguissola, *Jean Racine, Teatro*, Mondadori, Milano 2009. Vi si segue il testo dell'edizione del 1998 di Rohou, che più recentemente ha dato un'ulteriore edizione, J. Rohou (éd.), *Jean Racine, Andromaque*, PUF, Paris 2000. Per le sue cure filologiche offre un notevole contributo l'edizione di G. Forestier, *Racine. Oeuvres complètes, 1. Théâtre- Poésie*, Gallimard, Paris 1999. Per una bibliografia generale cfr. J. Moravcevic, *Jean Racine's Andromaque: An annotated bibliography*, Papers on French Seventeenth Century Literature, Paris-Seattle-Tübingen 1984; J. Rohou, *Jean Racine: bilan critique*, Nathan, Paris 1994.

scitore attentissimo e di straordinaria competenza di tutte le pieghe dei testi antichi. Il distacco qui conclamato da Euripide, autore che leggeva direttamente in greco e glossava con annotazioni approfondite⁴, non è così assoluto, ma viene in effetti consumato su una variante essenziale, la ripresa del personaggio di Astianatte, che appunto viene fatto rivivere, a discapito del Molosso euripideo, che viene eliminato. Questa decisione drammaturgica è centrale in quanto, come emerge dalle stesse considerazioni svolte nella prefazione, riporta Andromaca al suo paradigma tradizionale, che è quello di moglie di Ettore e madre di Astianatte, consegnata ad un lutto perpetuo.

Stupisce perciò, a maggior ragione, la mancata citazione di Seneca, che, operando su una linea post-virgiliana, aveva riportato l'accento su Astianatte e ad Andromaca aveva assegnato una parte importante nelle sue *Troades*, dove ella cercava inutilmente di sottrarre il figlio ai Greci e ad Ulisse, che ne esigeva la consegna per metterlo a morte ed eliminare così il pericolo rappresentato dalla stirpe di Ettore. Seneca è invece citato nella più antica prefazione, ma solo cursoriamente a proposito del personaggio di Pirro: in un periodo in cui le tragedie del filosofo latino sono non solo molto utilizzate e sfruttate per la composizione di testi teatrali, ma anche commentate da studiosi con esegesi di profondo acume, il breve cenno che alle *Troades* fa Racine, poi cancellato nella seconda prefazione, sembra decisamente sottostimare il contributo senecano al suo bagaglio culturale.

Nella prefazione del 1668, rispetto all'ultima, avvertiamo in generale un accento meno libero e sicuro di sé e un atteggiamento più preoccupato dell'ortodossia nel trattamento degli antichi:

Ma in verità i miei personaggi sono tanto famosi nell'antichità che, per poca conoscenza che se ne abbia, ci si accorgerà che li ho resi tali quali gli antichi poeti ce li hanno dati. Né ho pensato mi fosse permesso cambiare qualcosa ai loro costumi. Tutta la libertà che mi sono presa è stata di addolcire un poco la ferocia di Pirro che Seneca nella *Troade* e Virgilio nel secondo dell'*Eneide* hanno spinto molto più in là di quanto io abbia creduto di dover fare [...] Pirro non aveva letto i nostri romanzi. Era violento di natura⁵.

⁴ Sul rapporto con Euripide è illuminante lo studio di E. Rossi, *Les détours obscurs. Le annotazioni di Racine alle tragedie greche*, Schena, Fasano 1994. Cfr. sulla vicinanza ai classici, G. May, *D'Ovide à Racine*, PUF, Paris 1949; sul rapporto con le *Troades* di Seneca si veda G. Petrone, *Le Troades di Seneca nell'Andromaque di Racine*, in A. Grilli, A. Simon (a cura di), *L'officina del teatro europeo, 1. Performance e teatro di parola*, Edizioni Plus Università di Pisa, Pisa 2001, pp. 401-10.

⁵ Trad. di Alberto Beretta Anguissola.

A temperare la professione di uniformità ai classici, interviene la sarcastica osservazione sull'*ethos* del personaggio di Pirro, che, pure nella nuova versione, non può certo assomigliare ad un Céladon del romanzo. C'è, in questa frecciata, la consapevolezza della incommensurabile distanza dagli antichi e naturalmente anche l'indipendenza di giudizio e la volontà di non omologazione verso il conformismo letterario della propria epoca. Proprio il cenno al personaggio di Pirro e al trattamento di trasformazione della sua 'ferocia' rispetto a Seneca mostra in piena luce l'influenza del drammaturgo latino, rispetto al quale la menzione di Virgilio risulta qui, invece, alquanto forzata. Quest'ultima riguarda, infatti, e non a caso, il II libro dell'*Eneide* (e non il III, indicato in *incipit* come il modello di riferimento), in cui figurava il racconto della fine di Troia e dell'uccisione cruenta del vecchio Priamo da parte di Pirro. Ma questi ultimi fatti c'entrano poco con il segmento mitico che Racine ritaglia, mentre nell'episodio virgiliano di Butroto, dove, a parere di Racine, ci sarebbe 'tutto il soggetto della tragedia', Pirro è ormai morto, sostituito dal nuovo sposo Eleno al fianco di Andromaca. Perciò, è appunto a Seneca soprattutto che Racine deve rivolgersi per trovare l'archetipo del personaggio.

Il cambiamento subito da Pyrrhus rispetto al modello antico, esplicitamente sottolineato, anche con le accattivanti risorse dell'ironia, è dei più radicali, perché in Seneca il personaggio spicca per arroganza e crudeltà. Tanto che l'epigrafica definizione raciniana, "il était violent de son naturel" ne riassume il carattere come fosse una traduzione rielaborata di alcuni versi che nelle *Troades* lo raffiguravano. Nella nettezza *tranchante* dell'affermazione si sente infatti l'eco della prima battuta che nelle *Troades* a Pirro rivolge Agamennone, quando, iniziando a scontrarsi duramente con lui, gli rinfacciava di essere aggressivo per eredità paterna: il *fervor... paternus* è nel testo latino, una sorta di carattere genetico⁶, la prosecuzione nel figlio dell'ira di Achille. L'*Iliade* cominciava dall'ira di Achille e Seneca ne sottolineava in Pirro la sopravvivenza, nel momento in cui rinnovava l'irriducibile ostilità verso i Troiani.

Un fascio di motivi, un insieme di elementi antichi ispirano, dunque, il poeta francese, secondo una contaminazione di testi e autori

⁶ Cfr. Sen. Tro. 250 ss. *Iuvenile vitium est regere non posse impetum, / aetatis alios fervor hic primus rapit, / Pyrrhum paternus*, «È un difetto dei giovani non saper frenare gli impeti; per gli altri questa aggressività che li trascina insorge con l'età, a Pirro viene da suo padre».

tanto ricca quanto poi ricondotta all'unità di una nuova e diversa sintesi⁷.

Si vede all'opera il grande lettore e interprete dei classici anche nella volontà di ricondurre il personaggio di Andromaca al suo paradigma, oltrepassando in ciò la sperimentazione euripidea, che aveva introdotto il bambino Molosso, figlio di Andromaca e Pirro, a sostituire il piccolo Astianatte, morto a Troia, secondo il mito. È già la linea seguita da Virgilio che fa censurare ad Andromaca l'esistenza di Molosso, come se non contasse nulla, dedicandogli soltanto un anonimo cenno, ovvero il ricordo di aver partorito in schiavitù (*servitio enixae*). Uno dei più grandi interpreti moderni di Virgilio, Heinze, ripercorreva nella sua analisi dell'episodio virgiliano le stesse orme di Racine quando scriveva che «Ella (Andromaca) non si presenta, naturalmente, come la madre preoccupata per il proprio figlio – Molosso, figlio di Neottolemo (*scil.* Pirro), una presenza che avrebbe dissolto il centro dell'interesse [...] ma come l'inconsolabile vedova di Ettore, madre di Astianatte, votata a infelicità eterna [...]»⁸.

Già, dunque, Virgilio e, dopo di lui, Seneca riscrivevano il 'racconto di Andromaca' nella direzione di un ritorno alla sua identità iliadica, e venivano, diversamente, a patti con la tragedia euripidea che aveva dato nuova linfa al personaggio. Il primo isolava una sequenza temporale successiva alla distruzione di Troia, il secondo ricollocava il personaggio in un segmento anteriore del tempo, quello stesso usato da Euripide in un'altra tragedia, di cui riprendeva il titolo di *Troiane*. Se è vero che Virgilio aveva spostato il suo episodio ancora oltre nel tempo, dopo la morte di Pirro, presupponendo i fatti che si svolgevano nell'*Andromaca* euripidea, aveva provveduto, tuttavia, a riconsegnare la moglie di Ettore alle sue memorie dolorose del marito morto e di Astianatte ucciso, facendole dimenticare l'esistenza di quel secondo figlio Molosso, invece vivo, su cui al contrario la tragedia euripidea centrava la sua azione.

Bisogna, quindi, un po' guardare al paradigma letterario e alle sue oscillazioni per cogliere la portata dell'innovazione e soprattutto la ricomposizione dei tratti derivati dal mondo classico.

⁷ Chiarisce bene, in pagine molto raffinate, questa "meticolosa contaminazione" e il lavoro di collage operato da Racine, come anche le reticenze della prefazione, D. Gambelli, *Errante et sans dessein je cours dans ce palais. Per una lettura dell'Andromaque di Racine*, di prossima pubblicazione in "Dioniso" 2014, che ho avuto il privilegio di poter consultare.

⁸ Cfr. R. Heinze, *La tecnica epica di Virgilio*, trad. it., il Mulino, Bologna 1996, p. 138.

1. Il paradigma

È con l'*Iliade* che tutto comincia e si costruisce l'*exemplum* della moglie fedele e addolorata. Nei versi omerici l'ultimo appello di Andromaca ad Ettore perché non vada a combattere esprimeva le gioie di un matrimonio felice, nel timore che ogni bene potesse andare perduto: «oh meglio per me scendere sotto terra, priva di te; perché nessun'altra dolcezza, se tu soccombi al destino, avrò mai, ma solo pene» (Hom. *Il.* 6, 410 ss.). La minaccia della morte imminente commuove nella preghiera di amore coniugale, presaga della fine, «Ettore, tu sei il mio sposo fiorente; ah dunque, abbi pietà, rimani qui sulla torre, non fare orfano il figlio, vedova la sposa [...]» (Hom. *Il.* 6, 429 ss.).

Questa forte identità di Andromaca, costruita sull'attaccamento esclusivo verso il marito Ettore e il figlio Astianatte, è continuata e perseguita efficacemente da Euripide, nella tragedia eponima, ma in un contesto di sperimentazione, assolutamente diverso. La sezione di tempo che il tragediografo greco immagina è, infatti, posteriore alla distruzione di Troia: Andromaca si trova a Ftia, schiava e concubina di Neottolemo, cui ha partorito il figlio Molosso, che Ermione, moglie legittima di Neottolemo, gelosa e senza figli, e Menelao, suo padre, vogliono morto. Per intervento del vecchio Peleo, Andromaca riesce a salvare se stessa e il figlio; Neottolemo, perseguitato da Oreste, muore a Delfi ma Molosso, annuncia la profezia di Teti nel finale, è destinato a regnare, continuando la stirpe e pacificando Greci e Troiani, uniti nel suo sangue.

Il *pathos* dell'Andromaca omerica si riascolta a tratti nella tragedia euripidea, per esempio quando la madre, nella sua reazione di difesa del figlio, parla di se stessa come di una sopravvissuta, 'citando' quel presentimento che consegnava l'Andromaca omerica ad una perpetuazione del ricordo: «Allora la mia esistenza si è conclusa, quando cadde l'infelice città dei Frigi e il mio glorioso Ettore, il mio sposo» (Eur. *Andr.* 454 ss.). La reminiscenza del personaggio euripideo verifica e autentica nel passato quanto quello omerico temeva per il futuro. Euripide fa pronunciare alla sua Andromaca le stesse parole di quella omerica, secondo le quali non ci può essere vita al di fuori di quella vissuta con Ettore. Questa osservanza della più intima impronta del personaggio era tanto più importante nel momento in cui Euripide lo proiettava nel dopoguerra troiano, in un altro luogo e in un altro tempo, facendolo agire all'interno di una nuova vicenda e dotandolo di una seconda *chance*. La seconda maternità, parziale risarcimento della prima e sfortunata, assumeva importanza determinante e rinnovava

l'aspetto materno di Andromaca. È quest'ultima procedura a trovarsi poi rifiutata da Racine, sulla scorta, tuttavia, di un ritorno ad Astianatte già voluto da Virgilio e praticato da Seneca, anche se nella forma di un'ideazione già separata dal tempo del racconto.

La tragedia euripidea, a parte la morte di Neottolema, evolveva verso un parziale lieto fine che permetteva di ritrovare un equilibrio attraverso Molosso, cui veniva promesso un ambizioso futuro. Interveneva, infatti, *ex machina* la divina Teti a consolare il vecchio consorte Peleo, per predire il fortunato destino della loro discendenza, affidata a Molosso: «La schiava prigioniera di guerra, Andromaca, abiterà nella terra dei Molossi, vecchio, e si unirà con un vincolo di nozze a Eleno, e lì vivrà anche questo fanciullo, unico superstite della stirpe di Eaco. I suoi discendenti uno dopo l'altro vivranno in prosperità come re della Molossia. La mia stirpe e la tua, vecchio, e quella di Troia non devono essere annientate così» (Eur. *Andr.* 1243 ss.).

Si potrebbe affermare che Virgilio faccia cominciare l'episodio di Andromaca laddove Euripide concludeva la sua tragedia: certo è su questa base che il poeta latino crea il suo dolente ritratto. Dà il via proprio la narrazione delle nuove nozze di Andromaca con Eleno e del regno di questi sulle città greche lasciatogli in eredità da Pirro. La sequenza narrativa che Virgilio premette coincide con quel che costituiva la predizione di Teti nel testo tragico. Alle domande di Enea, che vuole essere informato di quanto le è accaduto, l'Andromaca virgiliana risponde con un racconto che, con qualche lieve variazione, può considerarsi un 'riassunto' della tragedia euripidea.

Nonostante ciò, e per quanto seguisse l'impostazione euripidea di collocare Andromaca fuori da Troia e nel futuro post-troiano, Virgilio tende a ripristinarne l'essenza più propria e antica, ripensando Andromaca nella malinconica e inattaccabile memoria del passato. Una nostalgia che si evidenzia nella modalità dell'incontro con Enea, che avviene mentre lei sta portando offerte al tumulo vuoto di Ettore, e nel suo ravvivarsi quando, trovandosi di fronte Enea e credendolo l'ombra di un morto, gli chiede a bruciapelo "Ettore dov'è?". Lo strazio per la morte di Astianatte non trova alcun conforto nel nuovo figlio e nel nuovo marito: Molosso non è nemmeno nominato, rappresenta, infatti, il frutto vergognoso della violenza di Pirro su di lei schiava. Virgilio semmai trova per Andromaca altri sentimenti materni, ideali e simbolici, nei confronti di Ascanio, il figlio di Enea, che ella dice coetaneo di Astianatte e a lui simile d'aspetto. Oltre a tributargli caloroso affetto e doni, Andromaca vede in Ascanio rivivere Astianatte, e lo investe della funzione di sostituirgli, nel momento in cui gli affida il compito,

che sarebbe toccato ad Astianatte, se fosse vissuto, della prosecuzione della stirpe troiana. Nel congedo di Andromaca da Ascanio, Virgilio riscrive un pezzo tragico in cui si sente ancora la matrice euripidea. Il testo euripideo viene per esempio riecheggiato nel punto in cui la madre doveva separarsi da Molosso, quando la protagonista, credendo di andare verso la morte, consegnava al figlio la memoria di sé («quando andrai incontro a tuo padre [...] raccontagli quello che ho fatto», Eur. *Andr.* 413 ss.). Secondo la stessa tonalità euripidea, ma senza averne uguali motivazioni, l'atmosfera virgiliana è quella di un addio definitivo, dai toni funebri. Andromaca è triste come per un estremo commiato, *digressu maesta supremo* (Verg. *Aen.* 3, 486), sia perché la tristezza le si addice, ma anche perché, nel contesto in cui l'autore l'ha collocata, ripete e 'doppia' la situazione, apparentemente disperata, dell'Andromaca euripidea. Ascanio, in fondo, sta solo partendo per un viaggio e nessuno corre rischio di vita in quel momento; la drammatizzazione virgiliana, perciò, rivela il diretto influsso della tragedia greca. Nonostante tale coloritura patetica, di marca specialmente euripidea, il poeta dell'*Eneide* cancella, come farà Racine, l'inefficace Molosso, puntando, invece, su un altro bambino nel quale proiettare il ricordo di Astianatte. È Ascanio a fungere da figlio sostitutivo. Mediante l'investitura da parte di Andromaca di Ascanio, come fosse un Astianatte ritrovato, Virgilio può innestare nell'episodio altri connotati iliadici, riversandovi i significati augustei, che esaltano l'ascendenza troiana del popolo romano.

Con Seneca, infine, Andromaca ritorna nell'ambientazione troiana, il suo vero scenario, con un passo indietro nel tempo rispetto ad Euripide e ancora più indietro rispetto a Virgilio. Si trova infatti a Troia, sconfitta e prigioniera di guerra, a lottare invano per Astianatte, che dopo inutili tentativi dovrà consegnare a Ulisse, che lo accompagnerà alla morte. Come in Virgilio si chiederà "Ettore dov'è?", invocandone un aiuto che il morto sposo non può darle. Le macerie di Troia e le sofferenze delle donne, in attesa di conoscere a chi sono assegnate come schiave, fanno da sfondo alla difesa estrema e vana di Astianatte, nella quale si rispecchia quella che in Euripide aveva per oggetto Molosso. Va da sé che in Seneca sono ovviamente soppressi e taciuti gli eventi successivi, verso cui si erano indirizzati Euripide e Virgilio.

In tanta varietà di stimoli letterari che già Seneca, prima di Racine, non manca di cogliere rispunta, comunque, con grande forza espressiva quel lamento fondamentale di Andromaca che la legava per sempre al ricordo di Ettore, unica fonte di vita per lei:

...Ilium vobis modo,
mihi cecidit olim, cum ferus curru incito
mea membra raperet...
[...]

...prosperis rebus locus
ereptus omnis, dura qua veniant habent (Sen. *Tro.* 412 ss.),

Troia per voi è caduta adesso, per me invece allora, quando quell'uomo feroce trascinò con la furia del carro il corpo che era mio [...] mi è stato strappato ogni posto per la felicità, solo l'infelicità ha come raggiungermi

Ancora per Seneca, in continuità con Omero, Ettore è la sola ragione di vita per Andromaca, insieme ad Astianatte, che lei ama perché il figlio riproduce il padre: nel lungo dissidio che la tormenta, se debba svelare ad Ulisse il nascondiglio della tomba di Ettore dove ha nascosto il figlioletto, impedendo che i Greci lo smantellino, o debba invece continuare a fingere, per salvare il bambino, rischiando però la distruzione del sepolcro del padre, Seneca ferma retoricamente l'attenzione sulla madre che entra in conflitto con la moglie, senza che però vi sia vera differenza, perché Andromaca nel figlio vede e apprezza soprattutto il padre.

2. *Pyrrhus "moins farouche"*

La tradizione aveva sviluppato, quindi, diversi temi e presentava molte suggestioni, anche se Andromaca rimaneva sempre uguale a se stessa nel cocente rimpianto di Ettore e nello strenuo coraggio di madre.

Le informazioni contenute nelle prefazioni raciniane sono oltremodo preziose e certo veritiere in quello che affermano, anche se non del tutto esaurienti. L'insieme dei legami e dei molteplici influssi è molto più complesso e dettagliato.

Se certo la gelosia di Ermione, per esempio, è in essenziale continuità con il fragile e un po' nevrotico personaggio euripideo, il debito con l'autore greco è sicuramente più ampio. Comprende, infatti, anche la dinamica di tensioni e rivalità che hanno al centro Andromaca. Se in Racine queste tensioni innescano il tipico movimento del desiderio non ricambiato, possono contare, tuttavia, su una precedente disposizione dei personaggi che le rendevano possibili: una stessa scacchiera, dove adesso si allerta il gioco un po' perverso di una differente patologia amorosa. È, però, la Andromaca sottomessa schiava di Pirro Neottolemo della tragedia euripidea, contrastata da Ermione, a sua volta richiesta come sposa da Oreste, a creare il precedente di un quadrilatero, che funziona certo in altro modo, ma non senza qualche analogia. Non

ci sarebbe stato spazio per la nuova Andromaca raciniana, accusata livorosamente di *coquetterie* dai critici, senza la premessa dell'invenzione euripidea, che la faceva già oggetto dell'ostilità di Ermione. Ad Oreste che le chiede se un altro letto è gradito al suo sposo, l'Ermione euripidea risponde che è così, gli è più gradito il letto di quella schiava, la concubina di Ettore: è già configurato un triangolo, cui si aggiunge Oreste con il suo arrivo, così in Euripide, come in Racine. Una premessa importante, questa attrattività di Andromaca, di cui non recano traccia gli altri classici, e spunto forse decisivo.

Ma ora è a Pirro che vorrei guardare, perché, pur essendo forse il più senecano di tutti i personaggi, è contemporaneamente l'oggetto di un cambiamento macroscopico, segnalato dallo stesso Racine.

Il mezzo di questa metamorfosi è a volte semplice e consiste nell'attribuire a questo personaggio alcune battute che nel testo senecano sono pronunziate da altri e, in particolare, da colui che nella tragedia senecana gli è fiero antagonista, cioè Agamennone. Quest'ultimo è nelle *Troades* un re pentito dello spargimento di sangue avvenuto nella guerra di Troia, che vorrebbe risparmiare quanto resta della città distrutta e non intende, perciò, sacrificare la vergine Polissena, mentre invece Pirro pretende di ucciderla sulla tomba del padre Achille, perché questi possa aver parte del bottino di Troia. L'Agamennone senecano si trova, quindi, insolitamente a mostrare e a predicare clemenza e solidarietà verso i vinti. Un partito che il Pirro di Racine fa proprio.

Al di là dei passi paralleli, rilevati dalla critica, che uniscono l'*Andromaque* alle *Troades* di Seneca, ci sono alcuni versi che segnalerei come significativi, in quanto la trasposizione di Pirro in personaggio *moins farouche* avviene con materiali senecani, ma a prezzo di un cambio di fronte tra personaggi.

Anche la superiore prospettiva dolorosa di Ecuba, su cui convergono tutti i lutti di Troia, e perciò, nell'interpretazione senecana, personaggio terminale di ogni sciagura, viene assunto dalla nuova responsabilità di Pyrrhus. Questi, infatti, fa sua una meditazione sul destino imprevedibile di Troia, un tempo la più superba città dell'Asia:

Je songe quelle était autrefois cette ville;
Si superbe en remparts, en héros si fertile,
Maîtresse de l'Asie, et je regarde enfin
Quel fut le sort de Troie, et quel est son destin (*Andr.* 197 ss.).

Sono versi che riscrivono il prologo delle *Troades*, dove Ecuba chiamava a riflettere sulla effimera durata della potenza regale: *columen*

*eversum occidit / pollentis Asiae, caelitum egregius labor*⁹ (Sen. Tro., 6 s.).

All'inizio delle *Troades* il contrasto tra la floridezza passata e la sciagura presente apriva uno iato, anticipando già una conclusione, sulla base dell'incredibile sorte di una città, ora abbattuta ma un tempo salda, le cui mura, adesso crollate, erano state addirittura innalzate dagli dei. Nell'*Andromaque* i motivi senecani vengono rielaborati e si scopre nel lessico e nelle immagini la persistenza dei temi del poeta latino. L'adozione della sensibilità dell'Ecuba senecana da parte di Pyrrhus è, infine, l'indizio di un 'carattere' che tocca corde dell'animo totalmente altre rispetto alla veemenza senza freno del Pirro senecano.

Ma è lo scambio di parti tra Pirro e Agamennone, quali figurano in Seneca, con l'eliminazione dell'odiosità sanguinaria del primo, in favore della mitezza del secondo, che viene assorbita dal Pyrrhus raciniano, il dato più curioso, che mostra ad un tempo disinvoltura innovatrice e attenzione e accuratezza filologiche.

Ancora sul destino di Troia si misura la consapevole regalità di Pyrrhus, che ripensando la notte della strage, al ricordo terribile del molto sangue versato, sente il dovere di risparmiare la vita a chi è rimasto vivo:

La victoire et la nuit, plus cruelles que nous,
Nous excitaient au meurtre, et confondaient nos coups.
Mon corroux aux vaincus ne fut que trop sévère.
Mais que ma cruauté survive à ma colère?
[...]
... Non Seigneur. Que les Grecs cherchent quelque autre proie,
Qu'ils poursuivent ailleurs ce qui reste de Troie,
De mes inimitiés le cours est achevé,
L'Epire sauvera ce que Troie a sauvé (*Andr.* 211 ss.).

Alla stessa confessione di pentimento si lascia andare l'Agamennone senecano, contro la determinata pervicacia di Pirro, che vuole a tutti i costi ancora una vittima innocente:

... affliggi Phrygas
vincique volui: ruere et aequari solo
utinam arcuissem; sed regi frenis nequit
et ira et ardens ensis et victoria commissa nocti
[...]

⁹ «È stata abbattuta la colonna baluardo dell'Asia possente, lavoro egregio degli dei celesti».

hoc fecit dolor
tenebraeque, per quas ipse se irritat furor
[...]
quidquid eversae potest
superesse Troiae, maneat: exactum satis
poenarum et ultra est¹⁰ (Sen. *Tro.* 277 ss.).

Versi straordinari, che coincidono: la notte, le tenebre, la vittoria che chiama al sangue, l'esaltazione del furore, ma poi il riconoscimento di un eccesso di crudeltà e il desiderio di non commettere altre empietà, la ferma volontà di non ripetere ingiustificatamente la violenza contro un nemico ormai abbattuto. Rammentando il II libro dell'*Eneide*, Seneca scrive questi splendidi versi facendoli pronunziare al re che nell'*Iliade* è a capo della spedizione contro Troia, rivedendone la regalità alla luce di un'utopia di pacificazione. Racine ne conserva memoria e ne arricchisce il suo Pyrrhus, integrandoli alla diversa statura del personaggio, ormai crudele solo per amore.

È, infatti, senza dubbio un effetto della regalità matura e consapevole dell'*Agamennone* senecano il rimorso di Pyrrhus, «Je souffre tous les maux que j'ai faits devant Troie» (*Andr.* 318). Il fatto che avverta interamente su di sé il peso di quanto è stato commesso lascia persistere lo sfondo troiano, unito al presentimento dell'incombere di una punizione. Agamennone in Seneca si era pronunciato con la stessa intensità (e con maggiore pertinenza al mito: in fin dei conti era lui, e non certo Pirro, il capo dei Greci), ... *in me culpa cunctorum redit* (Sen. *Tro.* 290)¹¹.

Questi confronti potrebbero essere archiviati come minuzie, ma mi appaiono come il sintomo di un recupero che sottintende lo studioso, lettore appassionato, che non lascia negletto un bel verso, un'espressione pregnante, ma sa riprenderne il senso e il linguaggio, conservandolo e ricodificandolo. Un poeta filologo, profondo conoscitore dei classici in tutte le loro pieghe più riposte.

Dalle tessere senecane Racine ricava, tuttavia, un nuovo mosaico.

¹⁰ «Ho desiderato che i Frigi fossero vinti e sconfitti: magari avessi potuto impedirne la rovina e l'abbattimento; Ma l'ira, l'ardore della spada, una vittoria in balia della notte non potevano esser messi a freno [...]. Questo è il prodotto del dolore e delle tenebre, nelle quali la furia di per sé si accresce [...] quel che può sopravvivere di Troia distrutta rimanga: ha pagato abbastanza e anche oltre».

¹¹ «Ritorna su di me la colpa di tutti».

3. La rinascita del tragico

L'intromissione dei classici nel testo raciniano è, dunque, una pervasiva fonte d'ispirazione, che accosta felicemente più testi, greci e latini. Il possesso del greco, la confidenza con Euripide davano al poeta francese un'ampiezza di sguardo con cui nessun altro avrebbe potuto competere. La presenza senecana, ammessa solo nella più antica delle prefazioni, è corposa e non solo limitata a questioni di singoli versi.

Oreste, che viene a cercare Astianatte per portarlo via, agisce in ciò, per esempio, alla stessa stregua di Ulisse nelle *Troades*, ma con uno statuto di personaggio del tutto diverso, mosso com'è dalla passione per Ermione che sin dall'inizio ne minaccia la ragione¹².

Proprio quest'idea della passione come accecamento è un'immagine distintiva del teatro senecano, dove *caecus* è l'aggettivo proprio a definire quella furia che spinge verso il delitto e la rovina di sé e che agisce i personaggi loro malgrado, trascinandoli nonostante le loro resistenze. Tutti gli eroi negativi di Seneca sono mossi da un *furor caecus* che è lo stato ultimo della passione e nello stesso tempo il principio del male: è questa la forza primigenia che muove e scatena la tragedia, la causa efficiente di cui il dramma è l'effetto, il principio che letteralmente scrive la tragedia e la fonda.

Oreste, il cui arrivo dà inizio all'azione dell'*Andromaque*, sembra stabilire una sintonia con questo movimento originario del dramma senecano che ha luogo a partire dallo sconvolgimento passionale¹³. È Oreste, infatti, a lamentare il funesto accecamento causatogli dall'amore per Ermione: *Tel est de mon amour l'aveuglement funeste* (*Andr.*

¹² È l'arrivo di Oreste a muovere il dramma e ad avviare il meccanismo degli amori non corrisposti. Su questo tema della catena amorosa (in cui Andromaca è l'unica a non partecipare, perché devota al ricordo di Ettore) cfr. H. Weinrich, *Les variations de la chaîne amoureuse et l'Andromaque de Racine*, in Id., *Conscience linguistique et lectures littéraires*, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris 1989, pp. 63-671.

¹³ Come agisca questo modello passionale nella *Phèdre*, permettendo l'identificazione emotiva con la protagonista (al punto che, secondo la testimonianza di Madame de La Fayette, «Racine réussit si bien à faire plaindre ses malheurs que le spectateur a plus de pitié de la criminelle belle mère que du vertueux Hippolyte»), lo ha mostrato, in un volume che ha segnato una tappa importante negli studi letterari, F. Orlando, *Lettura freudiana della "Phèdre"*, Einaudi, Torino 1971. Dello stesso autore cfr. anche, *Su tre versi dell'Andromaque*, in Id., *Le costanti e le varianti*, il Mulino, Bologna 1983, pp. 115-32.

481), un verso che sembra una riproposizione perfetta dei termini senecani.

Ma sono animati dal riconoscimento di questa cecità come motivo potenzialmente distruttivo e quindi motore del tragico anche i celebri versi 97-98, su cui tanto si è scritto, *Puisque après tant d'efforts ma résistance est vaine, / je me livre en aveugle au destin qui m'entraîne*.

La prima versione prevedeva, come si sa, *transport* al posto di *destin*. Dopo vent'anni, Racine la cambiava e tre anni prima di morire inseriva in questo punto nevralgico una variante fondamentale. Ci si è molto interrogati sul senso dell'operazione, se fosse un riflesso di un intervenuto moralismo, e con questa modifica l'autore mirasse a ridurre la potenza devastante dell'eros, o se invece, sostituendo alla passione umana il potere sovrumano del fato, non intendesse incorniciare la sua opera nella dimensione dei tragici greci.

Certo la prima versione riproduceva la concezione tragica di Seneca in coerenza ideologica e lessicale: Oreste oppone una resistenza alla passione, ma non ci riesce, come la Fedra senecana che cerca inutilmente di contrastare l'amore per Ippolito, come la Clitennestra dell'*Agamemnon*, che vorrebbe poter tornare indietro e recedere dall'uccidere il marito, ma lamenta di non avere il dominio di sé ed 'esser portata via' da impulsi che non controlla.

Rispetto a questo teatro delle passioni, il giansenista Racine sembra andare oltre e attingere a un'inquietante metafisica, che recupera la distanza tragica originaria tra l'uomo e gli dei.

In questo senso il crescendo di follia di Oreste nel finale dell'*Andromaque* porta ad una ribellione di un'audacia effettivamente tragica, alla maniera del teatro greco. La correzione *destin* è in accordo con questo finale terribile e con le enunciazioni di Oreste.

Gli pesa l'innocenza non premiata e nel suo grido contro gli dei vuole rovesciarla in colpevolezza: *Méritons leur courroux, justifions leur haine, / Et que le fruit du crime en précède la peine* (Andr. 772 s.). Uno slancio empio che arriva sino all'agnizione e all'accettazione paradossali e ironicamente tragiche del proprio destino: *J'étais né pour servir d'exemple à ta colère, / Pour être du malheur un modèle accompli: / Hè bien, je meurs content, et mon sort est rempli* (Andr. 1618 ss.).

Questo Oreste maledetto sorpassa le frontiere del suo omonimo greco, perseguitato dalle Erinni per il matricidio e appare piuttosto pensato come un Edipo, per essere lo zimbello della sorte. Era Edipo, infatti, quello che, nonostante ogni sforzo per evitarlo, vede compiersi l'oracolo di Delfi, il capro espiatorio condannato prima di nascere, l'oggetto dell'odio degli dei e l'esempio delle sventure che ne derivano.

Un Edipo stanco adesso della sua incolpevolezza e ansioso di ribaltarla in crimine, perché almeno possa trarre frutto dalla sofferenza che gli toccherebbe comunque.

L'Oreste di Racine è come un Edipo speciale, la cui pazzia sta nella paradossale e masochistica 'contentezza' di aver realizzato i fati assegnatigli.

Questa somiglianza fuori dell'ordinario ci dice che siamo di nuovo nell'ambito di una tragedia del destino, dove non sono gli uomini a governare gli eventi. L'allievo di Port-Royal fa rinascere il tragico alla maniera greca, nel momento in cui fa deflagrare con la stessa potenza, e senza acquietanti riduzioni, questo problema.

Riferimenti bibliografici

- Anguissola Beretta A. (a cura di) (2009), *Jean Racine, Teatro*, Mondadori, Milano.
- Forestier G. (1999), *Racine. Oeuvres complètes, 1. Théâtre- Poésie*, Gallimard, Paris.
- Gambelli D. (2014), *Errante et sans dessein je cours dans ce palais. Per una lettura dell'Andromaque di Racine*, in "Dioniso" (in corso di pubblicazione).
- Heinze R. (1996), *La tecnica epica di Virgilio*, trad. it., il Mulino, Bologna.
- May G. (1949), *D'Oride à Racine*, PUF, Paris.
- Moravcevic J. (1984), *Jean Racine's Andromaque: An annotated bibliography*, Papers on French seventeenth century literature, Paris-Seattle-Tübingen.
- Orlando F. (1971), *Lettura freudiana della "Phèdre"*, Einaudi, Torino.
- Id. (1983), *Su tre versi dell'Andromaque*, in Id., *Le costanti e le varianti*, il Mulino, Bologna, pp. 115-32.
- Petrone G. (2001), *Le Troades di Seneca nell'Andromaque di Racine*, in A. Grilli, A. Simon (a cura di), *L'officina del teatro europeo, 1. Performance e teatro di parola*, Edizioni Plus Università di Pisa, Pisa, pp. 401-10.
- Rohou J. (1994), *Jean Racine: bilan critique*, Nathan, Paris.
- Id. (éd.) (2000), *Jean Racine, Andromaque*, PUF, Paris.
- Rossi E. (1994), *Les détours obscurs. Le annotazioni di Racine alle tragedie greche*, Schena, Fasano.
- Weinrich H. (1989), *Les variations de la chaîne amoureuse et l'Andromaque de Racine*, in Id., *Conscience linguistique et lectures littéraires*, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris, pp. 63-671.

