

L'ESCHILO DI RIBA

1.

Nel 1932 fu pubblicato a Barcellona (Fundació Bernat Metge) il primo volume della traduzione di Eschilo: *Tragèdies (Les Supplicants. Els Perses)* di Carles Riba. Questa traduzione era stata fatta «sobre el text establert per Paul Mazon». In una nota alla pagina 12 di questo volume, a proposito del testo di Eschilo, Riba scrive: «no creiem haver de fer altra cosa, en aquest capítol, que deixar la paraula a M. Paul Mazon, il.lustre hel.lenista, mestre nostre, que ens ha honorat autoritzant-nos a reproduir el text i l'aparat crític establerts per ell, i més, revisant-ne personalment les proves». Il secondo volume (*Els set contra Tebes. Prometeu encadenat*) fu pubblicato nell'anno 1933, ed era sempre basato sul testo stabilito da Mazon. In quanto al terzo (*L'Oresteia*), datato 1934, il testo era quello stabilito e «ara revist» dallo stesso Mazon.

Questo «ara revist», che figura sul frontespizio del terzo volume, combinato con il fatto che la seconda edizione («revue et corrigée») dell'*Orestie* della Fondazione Guillaume Budé ha in terza di copertina «Paris 1935», ha portato alcuni lettori della versione di Riba a pensare che il testo, diciamo definitivo dell'*Orestie* di Mazon sia stato pubblicato prima a Barcellona che a Parigi. La qual cosa è vera anche se la sua importanza, già di per sé relativa, appare ancor più ridotta a causa della constatazione che fra il volume della prima edizione Mazon del 1925 e il corrispondente della seconda del 1935 (sempre il secondo volume, nella serie francese) non sembra praticamente esserci differenza. In questo modo il testo Mazon di Barcellona 1934 è fondamentalmente identico a quello della seconda edizione francese di Parigi 1935, ma sia l'uno sia l'altro riproducono di fatto la prima edizione Mazon di Parigi 1925. Ragione per la quale l'«ara revist» applicato al testo dell'edizione catalana, come il «revue» della seconda edizione francese, si devono intendere solo nel senso che Mazon si era dovuto rileggere le bozze del testo greco.

Un caso a sé stante deve essere *Coefore* 830. Sicuramente, niente cambia fra Mazon 1925 e Mazon 1935: l'ordine delle parole dei versi 828-29 è quello di Seidler; nel verso 830 la prima parola è $\tau\lambda\tilde{\alpha}\theta\iota$, che «exempli gratia scripsi», dice Mazon nell'apparato. La cosa che sorprende è che Mazon-Riba 1934 presenta, invece di $\tau\lambda\tilde{\alpha}\theta\iota$, $\kappa\alpha\tilde{\iota}\nu\epsilon$, e nell'apparato critico viene spiegato che si tratta di una proposta, pur sempre *exempli gratia*, di Desrousseau.

Nella nota 3 della pagina XXI della «Introducció general» del suo terzo volume, Riba spiega che «el text i l'aparat crític que reproduïm són els esta-

blerts per M. Paul Mazon, que els ha revisats i corregits especialment per a nosaltres»; siccome «l'il.lustre hel·lenista no hi ha introduït cap canvi essencial» (cosa che sarà riflessa, come sappiamo, in Mazon 1935), Riba pensa che «el valor d'aquesta edició respecte a la primera és el d'una ratificació general en els seus criteris, solucions i conjectures». Ebbene, dopo «cap canvi essencial», c'è una parentesi che dice «vegi's però *Cho.* 830». E quando il lettore segue la raccomandazione e va in questo luogo, si trova con il καῖνε di Desrousseaux invece del τλᾶθι di Mazon 1925, ripreso in Mazon 1935 e anche nella «troisième édition revue et corrigée» del 1945.

Ci sono lettere di Riba a Mazon che sono state pubblicate¹. In esse non ho trovato nessun riferimento a questo luogo delle *Coefore*. Mi sembra, però, che Riba non abbia introdotto καῖνε di Desrousseaux, invece di τλᾶθι di Mazon, senza che quest'ultimo gli avesse manifestato che preferiva καῖνε. Un anno dopo, o Mazon aveva cambiato idea o non gli avevano consentito di introdurre nessun cambiamento nell'apparato, il che mi sembra ipotesi più verisimile. La possibilità che Riba avesse preferito il καῖνε di Desrousseaux e l'avesse introdotto senza che Mazon lo sapesse, o contrariamente alla sua opinione, non deve essere contemplata, non solo a causa del rispetto che Riba mostra nei confronti di Mazon, ma anche perché Mazon si sarebbe reso conto di un simile cambiamento, nella correzione delle bozze dell'edizione di Barcelona 1934, della quale effettivamente si incaricò, a giudicare da ciò che consta nei tre volumi e nelle lettere di Riba². Ad ogni modo, l'apparato critico dell'edizione Barcelona 1934 non riproduce semplicemente l'apparato di Mazon del 1925, bensì fu fatto da Riba sull'apparato di Mazon: basterebbe a dimostrarlo il fatto che gli «ego» e le prime persone del singolare dei verbi nell'apparato sono stati sostituiti dal cognome «Mazon» e dalle terze persone del singolare corrispondenti. Nel rifare l'apparato Riba aveva costantemente sott'occhio il libro di Ulrich von Wilamowitz *Aischylos. Interpretationen* (Berlin 1914), l'uso del quale è costantemente riscontrabile anche nelle note della sua traduzione³: note che superano in numero, precisione e opportuni-

¹ C.J. Guardiola *Cartes de Carles Riba, I: 1910-1938*, Barcelona 1989, 399 s. (26-4-1932), 408 (30-11-1932); II: *1939-1952*, Barcelona 1991, 391 (13-6-1949), 384 s. (12-3-1949).

² «Aquest volum ha estat sotmès a la revisió (...) de M. Paul Mazon»; cf. Guardiola I 408 («un coup d'oeil à ces épreuves»).

³ Ad esempio, a *Suppl.* 698-703 Mazon annota: «les états civilisés concluent entre eux des traités qui déterminent les droits de leurs nationaux en pays étrangers. Ils préviennent ainsi les guerres de représailles». Riba, invece, parte dall'osservazione di Wilamowitz che le parole delle Danaidi sono politiche, forse troppo politiche, per aggiungere: «el públic d'Èsquil, en efecte, podia sentir que els bons consells anaven, no sols per a Argos, objecte sempre de la simpatia d'Atenes i ara

tà quelle di Mazon, in parte perché Riba non dà per saputo molto di ciò che Mazon doveva pensare che non fosse necessario spiegare e in parte perché Wilamowitz gli forniva informazioni che Riba credeva utile trasmettere ai suoi lettori e impiegare lui stesso per la sua interpretazione. Anche Wilamowitz gli fu utile talvolta per ciò che concerne il testo e così, in una lettera del 30 novembre 1932, Riba proponeva educatamente a Mazon se non fosse utile correggere l'apparato di *Persiani* 932 con la lezione di Triclinio «comme je la trouve rapportée par Wilamowitz»⁴.

2.

Francesc Cambó (1876-1947) fu un politico che sostenne con il suo patrimonio personale una serie di iniziative destinate a consolidare la cultura catalana, che era allora ed è ancora una cultura senza stato, e a farla conoscere in tutta Europa: per la realizzazione di questo progetto ritenne quindi Parigi il centro più adeguato di diffusione. La sua opera di mecenatismo, insieme a quella di altri, andò di pari passo con l'impulso intellettuale del *Noucentisme*⁵, motore del rinnovamento della letteratura e della cultura catalane, che collocò in un rango degno nel contesto occidentale, fino alla repressione successiva alla sollevazione militare e alla dittatura franchista. Fra gli obiettivi del *Noucentisme* ci fu sin dall'inizio quello di poter contare su traduzioni in catalano di buon livello e degne dei classici antichi. Per poterlo portare a termine, Cambó fondò e sostenne la Fondazione Bernat Metge, dal 1923 dedicata, sul modello della Guillaume Budé francese, all'edizione e traduzione in catalano degli scrittori greci e latini. Per riuscire nel proposito, da una parte la Fondazione cercò di assicurarsi i migliori universitari del ramo, come il latinista Joaquim Balcells, così come tutti quegli scrittori e intellettuali che, con una formazione ed una conoscenza sufficienti, potessero produrre traduzioni corrette⁶. Ma d'altra parte, per far sì che l'impresa si consolidasse e avesse futuro, furono istituiti nella Fondazione corsi rivolti soprattutto ai problemi specifici della traduzione. Riba si era già fatto un nome come scrit-

devastada per Cleòmenes, sinó per a la mateixa Atenes, sotragada per ferotges lluites de partit i per atrevides reformes». Cf. anche le note di Riba a *Suppl.* 1035 e *Pers.* 144.

⁴ Cf. Guardiola I 408.

⁵ G. Grilli, *La letteratura catalana*, Napoli 1979, 108 ss.

⁶ Sui primi anni, J. Pòrtulas, 'Enfortir el nostre nacionalisme literari'. *Els primers anys de la Fundació Bernat Metge, Polis i nació. Política i literatura (1900-1939)*, Barcelona 2003, 51-65.

tore e come traduttore⁷ e ciò aveva dovuto convincere Cambó a istituire per lui una cattedra di greco nella Fondazione, nell'anno 1925. Nei mesi di novembre e dicembre di quell'anno Riba risiedette a Parigi per entrare in contatto con i principali studiosi dell'antichità, informarli del progetto catalano e informarsi in merito ai programmi e all'orientamento dei corsi alla Sorbona.

Come filologo, Riba si era formato nell'università di Barcellona, dove si era laureato in Lettere e Filosofia nel 1913, e aveva frequentato i corsi di dottorato in quella di Madrid l'anno seguente. In un soggiorno di studi in Germania, fra il 1922 e il 1923, aveva seguito a Monaco i corsi e seminari, soprattutto di letteratura francese e italiana, di Karl Vossler. Il magistero di Vossler orientò definitivamente la sua preparazione e capacità come studioso e critico di letteratura sia in campo romanzo sia in generale. Arrivato a Parigi, brillante grecista titolare della Fondazione Cambó, nell'anno 1925, egli aveva pubblicato traduzioni dell'*Odissea*, di alcune tragedie di Sofocle e di alcune opere di Plutarco e Senofonte, parlava bene tedesco e italiano (aveva viaggiato in Italia l'anno 1920) e anche il francese. Conosceva a fondo alcuni autori in queste lingue, da Goethe a Dante, e poteva parlare con conoscenza ed entusiasmo di alcuni poeti allora viventi, come Paul Valéry, che aveva conosciuto proprio a Parigi in un soggiorno precedente, l'estate del 1924. La sua padronanza del greco e del latino era assai profonda e la sua cultura molto vasta e con una solida base. In tal modo, arrivato negli ambienti universitari di Parigi con queste qualità e in cerca di consigli, poté suscitare una certa impressione, perché non era un professore universitario di greco, né veramente un grecista, ma era uno scrittore e sia la sua cultura personale sia l'impegno che lo guidava potevano definirne la statura e renderlo simpatico; e così fu accolto con rispetto o almeno con cortesia e sicuramente con una certa sorpresa.

Consta che vi conobbe A. Puech, L. Méridier, A. Desrousseaux e Maurice Croiset, fra altri⁸. Ma soprattutto frequentò Paul Mazon, con cui rimase in contatto prevedendo l'uso del suo testo per la traduzione di Eschilo, cosa che, come già sappiamo, accadde realmente. Il rapporto con Mazon è epistolarmente documentato fino alla soglia degli anni '50, quando era incentrato

⁷ Si veda in proposito J. Medina, *Carles Riba (1893-1959)*, I, Barcelona 1989; C. Miralles, *Les traduccions de Riba a la Biblioteca Literària*, Estudis de llengua i literatura catalanes 38, Homenatge a A. Terry, II, Barcelona 1999, 243-50.

⁸ Cf. Medina I 59-63; Guardiola I 297; R. Torné, *Carles Riba sobre la didàctica del grec*, Els Marges 57, 1996, 56-62.

su Sofocle. Ciò è altresì confermato dalla visita di Mazon, invitato da Riba o per volere di Riba, a Barcellona, dove tenne il 23 ottobre 1929 una conferenza intitolata «Eschyle et les leçons que l'art dramatique contemporaine peut encore tirer de son oeuvre»⁹.

La collaborazione fra Mazon e Riba nell'*Èsquil* della Bernat Metge illustra così eccellentemente un modo di fare che caratterizzò la tappa iniziale di questa Fondazione, in sintonia con il progetto culturale del *Noucentisme* e d'accordo con il disegno del suo fondatore. Questi, come ho detto, riteneva che bisognasse far conoscere in Europa la specificità catalana e questo in due direzioni: cercare di rendere coscienti gli intellettuali europei del peso dell'arte, della letteratura, della cultura catalana, nel Medioevo alla base della comune identità europea, e, per ciò che riguardava la cultura contemporanea, cercare di mettere quella di espressione catalana in contatto con quella generale europea, in particolar modo con quella francese dominante. Per Cambó, come per i sostenitori del progetto del *Noucentisme* in generale, gli studi classici, che essi ponevano alla base dell'identità europea, erano caratterizzanti e dovevano risultare emblematici per questo proposito. In questo senso, la Bernat Metge non soltanto riforniva i lettori colti catalani di versioni corrette e aggiornate degli autori classici, ma permetteva anche che alcuni degli studiosi catalani che vi lavoravano entrassero in contatto con studiosi europei e che questi potessero collaborare, direttamente o no, all'impresa.

3.

Tornando all'edizione barcellonese Riba-Mazon di Eschilo, essa è esemplare circa l'uso che Riba fece dell'edizione di Mazon. La seguì puntualmente quanto alle informazioni che forniva sulla storia e la costituzione del testo di Eschilo e ne riprodusse fedelmente sia il testo che l'apparato critico, con l'eccezione segnalata e con qualcun'altra variazione pertinente all'interpunzione: Mazon, logicamente, vi figurava come editore del testo di Eschilo, e il grecista francese personalmente, così come è indicato nell'edizione Riba-Mazon e risulta dalle lettere di Riba, aveva corretto le bozze del suo testo di Eschilo stampato a Barcellona e preparato da Riba per la pubblicazione. Relativamente all'interpretazione ed alla valutazione letteraria, l'uso che Riba fece di Mazon fu significativamente diverso. Il poeta Riba, il traduttore dal greco che con tanto successo aveva messo la sua lingua alla prova di ricevere la poesia di Eschilo, aveva da una parte un'idea

⁹ *Conférentia Club*, I, *Confèrències de l'any 1929*, Barcelona 1931, 155-74.

chiara di questa poesia e della tragedia greca, nonché un'idea propria fondata sulla conoscenza del poeta greco e della bibliografia specializzata a sua disposizione, dall'altra i suoi più generali criteri di giudizio in poesia: e questa sua idea era ciò che voleva comunicare ai lettori della sua versione di Eschilo. Non pretendeva dunque di seguire alla lettera Mazon, rispetto all'interpretazione e alla valutazione letteraria, anche se accettò di adottarne, in generale, tanto la disposizione essenziale delle materie, con le stesse epigrafi dei capitoli e dei paragrafi, quanto le notizie introduttive, sia quelle generali che quelle relative ad ogni tragedia o trilogia, di Mazon. Questa differenza fra testo e interpretazione era probabilmente chiara a tutti e due, a Mazon e a Riba, e non solo a quest'ultimo, che il 12 marzo 1949, in vista della pubblicazione questa volta di Sofocle, anche questa alla Bernat Metge, scrive a Mazon proponendogli di fare come avevano fatto anni prima per Eschilo, e gli dice, per ciò che concerne le introduzioni - è chiaro che il testo era quello stabilito da Mazon -, che «un résumé de vos idées sur la valeur des manuscrits et sur l'établissement du texte pourrait faire suite à une préface littéraire»¹⁰. Ossia, per Sofocle come già per Eschilo, Riba si riservava l'interpretazione e valutazione delle tragedie in termini letterari e di poesia: si proponeva che questo lavoro, completato dalle note e, indissolubilmente, dalla sua traduzione, costituisse per i suoi tempi il proprio individuale apporto alla lettura di Eschilo.

Orbene, ciò non costituiva a lui alcuno ostacolo per poter seguire, anche nell'esposizione delle sue idee, l'ordine di presentazione, i testimoni e gli argomenti di Mazon. Da essi però, con la stessa libertà, poteva discostarsi. Insomma, ne risulta un discorso critico che si è appropriato di quello di Mazon, ma che, se non nei dettagli, nell'insieme riflette un'interpretazione personale di Riba.

Nel caso di Sofocle, del testo greco di cui Riba finì per farsi personalmente carico, risultò fin dall'inizio chiaro che egli vi apportava una vera interpretazione nell'ambito soprattutto della cultura catalana, ma anche in termini più universali e assoluti¹¹. Quanto a Eschilo, invece, probabilmente a causa della partecipazione di Mazon alla pubblicazione della Bernat Metge e nei termini che sono stati esposti, l'interpretazione che ne costruì Riba non fu altrettanto chiara. Forse è meno originale e ha meno forza, globalmente, rispetto a quel-

¹⁰ Guardiola I 385.

¹¹ J. Ferraté, 'El risc que salva', *Carles Riba, avui*, Barcelona 1955, 91-128; J. Alsina, *Carles Riba y su visión de Sófocles*, *Descubrimiento del Mediterráneo*, Barcelona 1971, 165-68; C. Miralles, *Riba sobre els grecs*, Actes del II Simposi Carles Riba, Barcelona 1995, 6-22.

la di Sofocle. Ma sarà sempre testimone di come il poeta greco era inteso dal poeta che, a mio parere, fu più capace in tutto il XX secolo di tradurlo limpidamente e a fondo.

4.

Le pagine che Riba, nel I volume del suo Eschilo, dedicò nell'«Introducció» a «L'obra d'Èsquil. El seu sentit general» sono poche (v-xi), ma costituiscono una presentazione significativa, una presa di posizione chiarificatrice. Possono essere completate con le notizie preliminari che Riba premise ad ogni tragedia, come introduzioni specifiche, e, in più, con l'«Introducció general» al terzo volume, dedicata in particolare all'*Orestea*, con il fine di ottenere una visione sufficientemente precisa di come aveva inteso Eschilo, dell'idea che aveva della concezione eschilea del tragico. Inoltre, in alcuni casi può essere utile il confronto con alcune note di cui Riba si serviva per presentare letture delle sue traduzioni di Sofocle ed Euripide¹² e con commenti sparsi in lettere e luoghi diversi della sua opera e nei suoi interventi pubblici.

Nell'«Introducció» del primo volume abbiamo già, con l'abituale precisione di Riba, uno schema generale abbastanza esplicito e completo, come ho appena indicato. Egli parte dal genere per arrivare al poeta. Segnala subito che Eschilo rende la tragedia «independent» dal lirismo corale grazie a «un element nou: l'acció». Intende questo in termini di evoluzione: «evoluciona tenaçment des del drama més aviat líric, reflectit o explicat, fins al drama ja en el sentit modern del mot, teatralment actuat»; così, le opere che si sono conservate si possono considerare «etapes curioses del seu continu progrés», in modo che ognuna di esse permetterebbe l'illustrazione di una tappa fino ad arrivare all'*Orestea*, con la quale «tenim la impressió inequívoca de posseir el capítol suprem del seu missatge». Queste sono anche le tappe della vita di un uomo, e così le opere, d'accordo con la concezione letteraria dell'umanesimo ribiano, riflettono «moments de l'experiència vital del seu autor». Questo imperativo critico ribiano, cioè che l'opera e l'esperienza vitale di un poeta sono indissolubili, lo portava a comparare, brillantemente, Eschilo e Dante: «tota la teologia que l'un pogué crear-se o modificar de la tradició mítica, i l'altre recollir de l'immens reservori escolàstic, esdevingué matèria vital i viscuda de la pròpia experiència; sobre ella s'ho jugaven tot com a poetes, per oferir-se en espectacle el misteri de l'humà destí: comèdia

¹² Medina, *Carles Riba (1893-1959)*, II, Barcelona 1989, 235-65.

o tragèdia, segons es miri des d'allò que l'home sap o des d'allò que sofreix». Ne deriva non solo che Riba vedeva nella tragedia l'esposizione, attraverso l'azione, del destino dell'uomo sofferente, ma anche che, in termini di letteratura, si serviva non convenzionalmente delle parole designanti i generi letterari e che, soprattutto, era capace di condensare criticamente impressioni ragionate. D'altra parte, vale la pena far notare che Riba, quando parla della vita dei poeti, non lo fa solo in termini biografici, indicanti fatti ed avvenimenti concreti, ma in termini di esperienza: si riferisce al modo in cui un poeta è capace di cantare nei suoi versi, convertita in esperienza - non solo artistica, dunque, ma anche etica e politica -, la propria vita.

Questa idea dell'evoluzione del tragico di Eschilo fino all'*Orestea* portava Riba a spiegare che nelle differenti tragedie non c'è un «sistema d'idees adoptat d'una vegada i seguit invariablement» ma che «més aviat», se ora passiamo dall'opera al poeta, «ens trobem davant d'una personalitat en apassionada evolució fluctuant»¹³. Questa fluttuazione è anche manifesta nella percezione ribiana del tragico di Eschilo come luogo di non opposizione dei contrari; antonimi totali o parziali, contrari come «sentiment i imaginació, raó i pietat, saber i instint, en Èsquil s'exerceixen alhora, conciliant-se o combatent-se»; anche in questo senso non ci sono «explicacions per a sempre sinó, cada vegada, claredat sobre la relació d'un destí concret amb un ordre universal; més encara, sobre la seva solució dins d'aquest ordre».

Eschilo traeva i 'destini individuali' dalla «tradició mítica», dalla grande riserva epica ed omerica. L'ordine, per lui, era la giustizia. Così, gli bastavano «unes poques i simples idees guiadores» che, come i suoi argomenti, attingeva alla poesia anteriore e che erano governate, dice Riba, da quella della giustizia: «aquesta idea de justícia, Èsquil la posa en l'essència del drama». Quanto agli argomenti, che «combinen motius humans essencials», Riba ne mette in rilievo il valore simbolico, cosa che lo porta a proporre il senso che possono avere nella «nostra època», una prospettiva non sempre esplicita ma sempre presente nel retroterra della considerazione ribiana del tragico greco - che senso possono avere le tragedie ora e qui, nel tempo della nostra ricezione. Questo loro «valor de símbols» bisogna stabilirlo in ogni mito o eroe, e non cadere, nel caso di

¹³ In una intervista (M. Sabaté, *L'Instant*, 25-1-1934 = Medina II 236-67) dichiarava, in effetti: «Èsquil no és una personalitat que es mogui en un sistema d'idees, sinó que més aviat el trobeu sempre en una apassionada evolució fluctuant».

Eschilo, nell'interpretazione psicologica dei suoi argomenti, i quali, dice citando H. Weil¹⁴, non sono altro che ancora mitologia greca. Quello che vuol fare, insomma, è mantenere a distanza l'interpretazione psicologizzante degli argomenti, che considera la più peculiare della «nostra època»; ma risulta particolarmente interessante il modo in cui si vale dell'esperienza del proprio tempo per tenere immune da esso l'uso eschileo degli argomenti mitici. «És un fet característic d'avui», scrive, «la represa dels mites antics per extreure'n, visible en figures, el sentit psicològic modern; per a no parlar de la deliberada creació dels mites de les noves meravelles i de les noves lluites de l'home. I això precisament en el teatre; diríem més, potser és el cinema, amb les formidables possibilitats que desenvolupa de concreció de l'humà elemental en imatges, el que descoratja el drama escènic d'esdevenir més purament mitològic, i l'entreté en un psicologisme ja més aviat fatigat». Riba, però, per mantenere gli argomenti di Eschilo lontani da questo psicologismo che sembra intendere soprattutto in termini di uguaglianza a livello dell'«humà elemental», non crede sia necessario all'uomo d'oggi «fer-se l'esperit antic i molt antic», come diceva Weil. Di fatto, Riba la modernità di Eschilo, per dir così, la fisserebbe «en el concepte del seu drama», e attribuirebbe la sua lontananza, più che ai suoi miti, a «les formes de la seva poesia». Vale a dire, approssimativamente: Riba crede all'attualità, alla forza, oggi, dei drammi, delle azioni sceniche tragicamente impostate da Eschilo, mentre prova un sentimento di difficoltà d'accesso, di perdita, davanti alle parole, alle immagini, alla costruzione della sua poesia. Non vi si riferisce, però, in termini d'arcaismo - neanche estetico: il non ancora di tanti studiosi unidimensionali -, ma, più profondamente e generalmente, parla della grandezza di questa poesia e della genialità del suo poeta: «una poesia vertical, abrupta, que no s'abaixa per donar-nos accés»; e aggiunge: «cal ascendir fins a la seva grandesa, fer-se a les dimensions de la seva majestat»¹⁵. Opportunamente mette in relazione con questa grandezza e maestosità le riserve che alcuni antichi, da Aristofane a Quintiliano e Ateneo - che riporta un giudizio «atribuït a Sòfocles» -, espressero sulla sua poesia. Ma anche con il suo recupero, modernamente, «pel titanisme romàntic»; un recupero che non illustra con esempi concreti - non parla di Hugo, neanche di Wagner, anche se può sembrare che ci pensi¹⁶ - ma che forse si potrebbe

¹⁴ *Études sur le drame antique*, Paris 1908 (2^a ed.).

¹⁵ Cf. l'intervista citata nella nota 13.

¹⁶ A. Paradiso, 'Eschilo romantico'. *Victor Hugo, Eschilo* (a cura di A. P., con una nota di L. Canfora), Palermo 1990, 15-35.

mettere in rapporto con ciò che scrive su Shelley nelle pagine 54-55 della notizia preliminare del *Prometeu*, nel secondo volume. Il riferimento ai romantici finisce per mettere, però, al centro della ricezione contemporanea di Eschilo la sua genialità, presupposto necessario della quale è l'ispirazione. Ed è in questa luce che Riba interpreta «la llegenda que Èsquil escrivia en efectiva embriaguesa»; riportata dai biografi antichi, questa leggenda esprimerebbe il modo che gli antichi avrebbero trovato di riferirsi simbolicamente all'ispirazione geniale del poeta: «un geni de tipus grandíós, simplificador, viril, dut per l'encara breu tradició del gènere dionisiac a enfrontar-se amb els simbòlics destins llegendaris» (mi sia permesso di annotare, en passant, che è comunque significativo che proprio ora, quando parla di ispirazione e genialità, faccia apparire la tragedia come «gènere dionisiac»). Riba arguisce altresì opportunamente come questa grandezza e maestà, in cui ha le sue radici ciò che è più lontano o inaccessibile della poesia di Eschilo, sia inseparabile dagli eroi dei suoi drammi, «nobles i de quatre colzades» (τετραπήχεις, come, ci ricorda, li chiamava Aristofane in *Ran.* 1014). E così l'esame della natura della sua poesia ci mette di fronte il poeta. È per le caratteristiche della sua poesia che Eschilo si situa, davanti al suo pubblico, alla stessa distanza dei suoi eroi: «el veiem a ell mateix distant i ideal», scrive. La distanza di Eschilo, però, non è come quella di Sofocle, che Riba considera «un joiós contemplador de la tragèdia»; Eschilo piuttosto «em sembla un ordenador imperatiu». E così torniamo all'ordine e, attraverso l'ordine, alla giustizia, senza discostarci, per il momento, dal poeta, dalla sua esperienza vitale, perché ci viene ricordato che Eschilo viveva nell'Atene de «l'ascensió imperial i de les convulsions socials» e anche delle professioni e del diritto: «els actes extraordinaris que poèticament manipula, se li posen com a qüestions de dret». A partire da qui, Riba si riaccosta a Mazon, attraverso *Coefore* 308, che rende traducendo Mazon con «el Dret es desplaça»¹⁷. Gli rimangono, almeno, due problemi: quello della responsabilità individuale, che definirà attraverso l'analisi di diversi eroi, fino a Clitemestra, e quella del diritto come condizione imprescindibile della tragedia, alla quale si riferirà soprattutto a proposito di Prometeo. Ma per il momento chiude la sua «Introducció» giungendo all'eccesso, alla dismisura degli eroi: è l'*hybris* che fa sì che il diritto cambi posto, si sposti da un eroe

¹⁷ Ma nella traduzione delle *Coefore* (vol. III, 98; cf. Miralles, *Riba sobre els grecs*, 15) scrive: «en el sentit en què el Dret es decanta». Cf. ancora «la raó canvia de lloc» in Medina II 260.

all'altro, e l'esercizio senza misura del proprio diritto alla forza dà diritto a colui contro il quale è esercitato.

Realmente, questa breve esposizione di Riba del «sentit general» dell'opera di Eschilo ha in comune con Mazon la ripresa di alcuni luoghi comuni interpretativi. Riba non si distingue per allontanarsene sempre - né da Mazon né dai luoghi comuni, sovente inevitabili in una nutrita tradizione esegetica -, se non per il modo con cui ne ragiona, per la volontà di spiegare la tragedia di Eschilo in termini di poesia, per la penetrazione e concisione con cui ne mette in rilievo i punti che considera più importanti. Queste caratteristiche si trovano ancora nell'idea che Riba si faceva di ogni tragedia, nel modo in cui le presentava ai lettori della sua traduzione.

In merito alle *Supplici*, che è la prima tragedia del primo volume, Riba comincia chiedendosi, nella notizia preliminare corrispondente (pp. 3-7), come riuscì Eschilo a convertire in una trilogia tragica questa «contalla de la més superficial mitologia: passionetes de déus, vulgars ambicions, astúcies i crims dels homes». Dato che ne sa già la risposta, non tarda a darla: «li bastà d'aplicar-hi la seva concepció dels destins humans». Questa concezione dei destini umani coincide con ciò che Riba aveva chiamato prima «el concepte del seu drama» e si deve sempre considerare sullo sfondo dell'idea di evoluzione della tragedia di Eschilo rafforzata dalla convinzione, allora diffusa¹⁸, che le *Supplici* erano la sua opera più antica, però specificando che non si deve intendere questa evoluzione con l'intenzione di procedere ad un'analisi disgregatrice della tragicità specifica di ogni tragedia, bensì in modo compatibile con una visione unitaria, «total» del senso del tragico di Eschilo. Tornando a «la concepció dels destins humans» che troviamo nelle sue tragedie, in tutte c'è alla base il credere che «uns destins no es precisen ni es compleixen dins els límits d'una sola generació» e la convinzione che, «si Zeus va fer sofrir, també ajudà: hi ha doncs lloc, al costat del terror i l'angoixa, per a la esperança; per damunt del plany dolorós, per a l'acte de fe; per sota l'omnipotència de Zeus, per a l'acció humana».

La risposta non è certamente originale, e vi ritroviamo Mazon e i luoghi comuni critici di cui quello si servì: ma illustra un'esperienza di Riba lettore di Eschilo che abbiamo già visto, la convinzione che non c'è opposizione radicale dei contrari, ma piuttosto alternanza o fluttuazione. D'altro canto, il

¹⁸ Non era ancora conosciuto il *POxy.* 2256.3. In proposito, A.F. Garvie *Aeschylus' Supplikes: Play and Trilogy*, Cambridge 1969, ma si veda anche il contributo dello stesso Garvie a questo volume: *Nuove riflessioni sulle 'Supplici'*.

sintagma «el terror i l'angoixa», che risale a Mazon e ha trovato continuazione nel titolo e nell'argomento d'un libro famoso¹⁹, può servirci come punto di partenza per arrivare a «la basarda» (cioè il timore di un pericolo indeterminato) che Riba teorizzò, come vedremo, a proposito dell'*Oresteia*.

D'altra parte, si torna a introdurre il tema del diritto. Non è necessario pensare che si possa trattare di un semplice motivo di forza, perché, se fosse così, «la cosa lliscaria cap al melodrama» - di fatto qui Riba scongiura un'altra volta il pericolo di psicologismo -, ma che c'è realmente un problema di giustizia, che risulta diviso fra le questioni legali che si possono mettere in rapporto con la pratica giuridica ateniese («obra d'un àtic, els conceptes jurídics hi concorden, de vegades, àdhuc en els termes, amb els àtics») e una questione d'indole più generale: «el respecte a la sagrada llei de l'hospitalitat, sobretot el constrenyiment de la culpa en ella mateixa, avalada per Zeus». È questa legge, crede Riba, che fa pendere la bilancia a favore delle Danaidi, perché Eschilo ci ha messo davanti la dismisura dell'araldo che esprime quella degli Egizi.

Riba si sforza di interpretare la tragedia che possediamo nell'ambito della trilogia di cui abbiamo perduto le altre opere. Spiega e congetture il movimento del tema lungo tutta la trilogia, per tornare alle *Supplici* e riconoscere, rivolgendo l'attenzione già alla poesia del dramma, il ruolo dominante che vi ha il coro, formato da donne. Riba è sensibile, lungo tutta la sua lettura delle tragedie greche, al ruolo delle donne. E ora compara le ragazze del coro di Eschilo con le eroine di Sofocle - non hanno certo, ritiene, «aquella delicada i raonada fermesa» - e con la femminilità di quelle di Euripide, «que tan modern fa el seu teatre». Le ragazze del coro di Eschilo hanno un «caràcter»; dice quindi - e ciò coincide con il modo in cui pensa che agiscano le contraddizioni nel tragico di Eschilo -, che «és fet d'elements contradictoris», tutti, però, al servizio di quello che il poeta vuole ottenere, globalmente: «terror i fàstic, una ardidesa que pot esdevenir immodèstia i un sentiment de no ésser res perquè són dones, una decisió que va fins a l'amenaça als déus i, en el moment més crític, una mena de passivitat davant del perill que més temen».

Evidentemente Riba ritiene, dunque, che il tema necessita di un fondamento più solido, che è la giustizia in quello che ha di sacro, di immobile - in definitiva, con la concezione tragica dei destini umani, ed è necessario non

¹⁹ Mazon I 1925, 6; Mazon II 1925, 4 ss.; J. de Romilly, *La crainte et l'angoisse dans le théâtre d'Eschyle*, Paris 1958.

confonderlo con i termini giuridici, legali, che in generale «hi floten sense precisió pragmática» -; ne ha bisogno, di questo fondamento, per non limitarsi al melodramma, e, dal punto di vista dei caratteri, in questa tragedia lo ottiene mediante le ragazze del coro, che ne sono le protagoniste. Vale a dire, cerca di farsene un'idea che, senza contraddire l'inattualità di tutto quanto - «la més superficial mitologia» - e senza dover ricorrere allo psicologismo banale e al melodramma, chiaramente attribuisca all'opera un valore che, pur inattuale, sia comunicabile secondo un'ottica e termini attuali. E finisce per farlo attraverso le fanciulle e la poesia, ancora una volta. Se abbiamo già visto che la poesia era sempre «vertical, abrupta», le fanciulle, che non sono come le eroine di Sofocle, come le donne di Euripide, non sono nemmeno accessibili, vicine. Finisce per parlare, a proposito di esse, di una specie di «coqueteria»: «encara que el mot pugui xocar», avverte, «en diríem una coqueteria aspra, cantelluda, primària, posada tenaçment a fer reeixir la idea molt clara del que no es vol, i la segurament no tan clara del que es vol». E così questa debolezza femminile, che però esse usano come un'arma - per dirlo meno bene di Riba, ma forse più chiaramente -, gli pare condizione de «la singular, forta poesia d'aquest drama». Riba enfatizza questo aspetto per contrapporlo all'insistenza degli studiosi sul primitivismo della tragedia: egli condivide la comune opinione che la riteneva primitiva stimandola la più antica; crede tuttavia che, in termini d'arte, questo fatto non renda inferiori le *Supplici* come poesia, ma le mostra come un lavoro poco evoluto, mozzo, dal punto di vista teatrale e drammaturgico. Come poesia, guardata «en detall, tot són les petites sinuositats d'un preciosisme sec que es carrega incautamente de sentit; però en conjunt ens impressiona una estructura senzilla, lentament progressiva, de masses que adés es succeeixen, adés es corresponen no sense rigidesa». Un raffinamento estremo, nell'espressione, nelle parole, nelle immagini di ogni passo, che contrasta con la semplicità e rigidità dell'insieme, della struttura della tragedia; vi contrasta ma vi è indissolubilmente unito, attraverso la forza di una poesia che si muove con i movimenti del coro, nell'insieme, malgrado il preziosismo dei dettagli. In termini fra greci e atemporali, l'opera intera potrebbe essere comparata a «una gran cantata lírico-mímica» e, in termini di oggi, secondo Riba, costituirebbe «una patètica síntesi expressionista d'imatges en moviment i de paraula lírica».

Nello stesso primo volume, Riba dedica alcune pagine (51-55) a introdurre il lettore ai *Persiani*. Vi spiega che la «història contemporània» e non «els mites heroics» ne sono il tema, e, sullo sviluppo dell'opera, dice che

va dai «sentiments d'ansietat amb què són esperades a Susa les noves de l'expedició» a quelli di «dolor amb què hi és sabut el desastre». La sua domanda iniziale è ora sull'unità dell'opera, che Wilamowitz aveva negato, rispondendo, ritiene Riba, «a un criteri excessivament formalístic». Ora al centro dell'interpretazione non ci sarà il coro; né certamente le donne. Riba piuttosto valuta il cambiamento introdotto da Eschilo rispetto alle *Fenicie* di Frinico: un coro di uomini assennati, responsabili; niente donne²⁰. Ma non mette il coro al centro di quest'opera. Si tratta di un dramma senza azione, sottolinea, «un seguit de constatacions terribles que només poden resoldre's en planys», e l'unità è così spostata dall'azione, considerata inesistente, all'esterno della tragedia; c'è, dice, «una profunda unitat des de l'espectador» (il corsivo è suo), «una unitat en moviment», che vuol dire che «es desplega cap al passat i el futur alhora, des de l'espectador mateix, des del que ell sap d'uns fets gloriosos que té sobre el cor, des de les reflexions que hi fa, des de les causes que hi reconeix, des dels auguris que en treu». A questa unità tutta esteriore, che attribuisce all'opera il trasferimento del punto di vista a chi la riceve, nella complicità, in definitiva, fra poeta e pubblico, si può contestare che le «qüestions formals», per quanto interessanti o inquietanti che sembrino, «prenen un valor secundari». Ad ogni modo, ne esamina alcune, e, così, «no hi fa res», spiega, «que la reina sigui enviada per Darios a buscar un vestit nou per a Xerxes, només perquè la seva presència - ella, la mare egoista que ha salvat el fill - seria incompatible amb el to desesperat del final. Tampoc, dins del sintetisme escènic d'avui, no xoca amb l'arbitrarietat amb què el poeta sembla haver concebut el lloc de l'acció. Si no es vol admetre un canvi entre la primera part i la segona - de davant del pòrtic del Consell passàriem fora la ciutat, davant la tomba de Darios - cal superar tot escrúpol d'ordre arqueològic-realista i admetre una disposició simultània». Tutto risulta dunque particolare, secondario, davanti all'unità che è stata trovata: «és a dir», riassume, «veure Pèrsia des de l'espectador, idealment resumida: assistir a la repercussió del cop en el seu centre vital de govern, però això a la presència contínua, com si diguéssim, dels morts que van fer la grandesa ara posada en perill». Una specie di sintetizzazione cronotopica, in definitiva, che si può spiegare grazie al primato del punto di

²⁰ Nelle *Fenicie*, al coro di donne corrisponde «el simplement patètic» (cf. Mazon I 1925, 56: «Phrynichos pourtant, à en juger par le choix de son chœur, composé de phéniciennes - les femmes et les mères de ces marins phéniciens que les athéniens avaient trouvés devant eux à Salamine - n'avait guère vu que le côté pathétique du sujet»), così come il pericolo di cadere nel melodramma veniva nelle *Supplici* anche dal coro femminile.

vista dello spettatore, che annulla tutte le contraddizioni o difficoltà suscitate dall'analisi.

Atenesi i vincitori, ateniesi gli spettatori, ateniese il poeta. E, nonostante ciò, il poeta, per Riba, «no es situa en el nacionalisme, sinó en el tràgic pur»: nel tragico in se stesso, senza conflitto. Per poterlo presentare così Riba enfatizza, da una parte, la mancanza d'odio, di rivincita, del testo, e, dall'altra, il fatto che solo Serse «ha transgredit el seu dret». Riba situa il tragico nel comportamento di Serse, nella sua dismisura; cosa che ha permesso che il dramma fosse «resolt des de dalt: els déus i els herois ofesos, la mar grega ultratjada, s'han venjat: han estat pels grecs, que no s'han mogut de llur dret». Oltre il proprio, Serse avrebbe trasgredito il diritto e i greci non si sarebbero mossi. E così la guerra si è potuta risolvere «des de dalt». Ciò si constata dal punto di vista persiano ed è questa constatazione ad essere offerta allo spettatore che idealmente assicura l'unità dell'opera. Costatarlo, poeticamente offrirlo in spettacolo, non implica risentimento (Riba fa notare, dicevamo, «l'absència de rancúnia i d'odi»), ma si risolve in un insegnamento sull'ordine religioso; in ultima analisi, sulla giustizia. I fatti che nel dramma sono mostrati come risolti dall'alto si limitano alla trasgressione, alla dismisura di Serse²¹, ancor più in risalto grazie alla contrapposizione con la presenza e le parole di Dario, nell'interpretazione delle quali Riba, come ha fatto alla fine della 'notizia' preliminare delle *Supplici*, torna a Paul Mazon, fino alla constatazione, un po' marginale dalla prospettiva con cui Riba ha considerato la tragedia, che, attraverso le parole del re morto, la morte «ha tornat totes les coses a lloc»²².

Sui *Sette a Tebe*, nella 'notizia' preliminare che occupa le pp. 5-8 del secondo volume, Riba formula subito «la impressió» che, per ciò che concerne la materia di tutta la trilogia, il poeta, «dins la unitat de la seva visió», ha scelto e ha fatto suoi «els moments tràgics del mite». Qui troviamo un'unità del poeta che, come diceva Riba quando lo comparava con Dante, adatta i materiali della tradizione mitica alla sua drammatizzazione di destini eroici. Considerato il complesso della trilogia, anche la maledizione o l'imprecazione del padre contro i figli, che ha una presenza costante lungo tutta la tragedia, dà unità, dal passato, all'azione; perché loro hanno trasgredito il diritto, trattandolo male, ma lui, Edipo, chiaramente si è lasciato «dur pel seu furor,

²¹ Sulla *hybris* cf. Riba I 1932, 6 (*Supplici*), II 1933, 50 (*Prometeo*) etc.

²² Riba ha tradotto tra virgolette, alla fine della sua «Notícia», le righe finali della «Notice» di Mazon I 1925, 61: «la mort a pendant un instant remis toutes choses à leur place: richesse, puissance, gloire, qu'est-ce que tout cela pour ceux qui demain ne seront plus que des ombres?».

ultrapassant doncs el seu dret», maledicendoli. E, d'altra parte, al centro dell'opera c'è ora un eroe che sopporta questa maledizione che marca la sua solitudine, perché «l'acompanya i el separa dels altres homes». Non il coro, che è di nuovo di donne, bensì l'eroe occupa il centro; ma il coro lo circonda: «l'arremorament, l'esglai, els planys» delle donne mettono in rilievo, circondandolo, la sua solitudine e l'eroismo che marcano la maledizione del padre e la sua serenità. È per suo tramite che gli altri personaggi e il fratello prendono forma: «personatges muts, poster fins i tot invisibles, viuen i s'individualitzen en el seu elogi i en l'acció que ell els assenyala». Polinice stesso, «el sentim present tothora per antítesi a ell, fins a la tràgica síntesi del final: dos cadàvers agermanats en una mateixa mort». Così Eteocle si concentra tutto in una «embriaguesa, talment, de l'energia que necessita per a convertir en albir seu el destí que se li imposa misteriosament des de fora». Vale a dire che Eteocle si mostra nella tragedia assumendo il suo destino, responsabilmente incarnandolo; concedendosi al necessario compimento della giustizia che coincide con l'imprecazione paterna. Questa coscienza di se stesso, di ciò che in lui si compie, ha a che vedere con la concezione ribiana della responsabilità degli eroi di Eschilo, che si situano, per dirlo brevemente, nella parte che tocca loro, in quella che Riba chiama «destí».

Egli afferma che «un lúgubre esperit èpic els travessa», riprendendo il detto di Aristofane (*Rane* 1050) che è un dramma «ple d'Ares». Risalta, però, non tanto il modo in cui il coro avverte l'imminenza del combattimento, la guerra, ma il fatto che questo afflato epico «en xocar amb la serenitat d'Etèocles es resol en un lirisme poderós i subtil». È significativo che Riba, quando vuole illustrare che nei *Sette a Tebe* «la paraula sola opera sobiranament per als ulls, val per a tota la acció», non citi, come già facevano gli scolli²³, lo spavento delle donne del coro, che attraverso il canto vedono e fanno vedere gli assalitori, la furia e la paura, bensì la scena centrale dei discorsi paralleli, sulla quale egli, avendone sottolineato la costruzione simmetrica, segnala che non era necessario che Eschilo facesse rappresentare la scena, «com molts han cregut, amb els set champions presents, en armes, i partint, a mesura que són nomenats, cadascun cap al seu portal», perché, «si això podia contribuir a l'efecte plàstic, no és necessari al dramàtic; la progressió passional és tan viva, l'estil tan eficaçment acolorit, que la paraula sola opera

²³ G. Monaco, *La scena allargata*, Dioniso 53, 1982, 5; C. Miralles, *La creazione di uno spazio: la parola nell'ambito del dio dell'alterità*, Dioniso 59, 1989, 35.

sobiranament per als ulls, val per a tota l'acció i s'enduu en el seu curs la mateixa monotonia de la construcció simètrica».

L'espressione lirica della guerra, del «lúgubre esperit èpic», non si radica solo nell'angoscia delle donne ma soprattutto nel contrasto fra il tumulto che sta avanzando sulla scena, l'imminenza del combattimento, e la serenità che Eteocle tenacemente vi manifesta. Morti i fratelli, Riba, con gli argomenti di Mazon, considera un «desenllaç postís»²⁴ la fine dell'opera (vv. 1005-78), una scena «afegida, poster mutilant l'autèntic final»²⁵, che attribuisce in nota²⁶ allo stesso «mediocre, per no dir detestable, poeta» che inserì i versi 861-873. Per Riba, morti i fratelli, solo la persistenza dell'angoscia (μέριμνα: v. 843), che «estreny la ciutat» perfino quando ormai non è più in pericolo, è significativa.

Con il *Prometeo incatenato*, la cui 'notizia' preliminare occupa le pp. 49-55 dello stesso secondo volume, Riba ritorna ad una visione d'insieme di tutta la trilogia, per non perdere di vista il senso globale del mito, che ora non è eroico, ma che forma parte di un insieme di «mites dispersos» sull'ordine del mondo («l'establiment d'un govern al cel i d'una cultura a la terra») che illustra citando la *Teogonia* esiodea; la quale, però, come si suppone che l'insieme di questi miti in quell'epoca più antica, «intentava explicar l'ordre de l'univers sense intervenció de la idea de justícia». Questo colloca già chiaramente l'intervento di Eschilo nell'ambito dell'attribuzione di giustizia e senso etico ad un mito che si articolava attorno a uno «Zeus d'una antiga religió sense força moral». La dismisura, la crisi della ragione e della giustizia, colpiscono ora gli dei, nel momento in cui l'ordine cosmico viene istituito. Tutto questo implica che il progresso umano, nella storia, verso la giustizia e la morale, rappresentato da Prometeo, nel mito comporta un progresso in Zeus stesso: «l'amo del món sotmès també a la necessitat d'educar-se per les seves pròpies faltes; havent de fer ell mateix el primer pas perquè el dret pogués distribuir-se clarament entre dues parts fins aleshores en rivalitat de violència i de desmesura».

Partendo da questa cornice, Riba si adopera ad andare a cercare anche nel *Prometeo*, malgrado la situazione in cui il titano si trova e i toni con cui egli se ne lamenta e vi partecipa il Coro, sintomi di dismisura²⁷. Questo è necessario

²⁴ Mazon I 1925, 103: «un dénouement postiche».

²⁵ Riba II 1933, 44.

²⁶ Riba II 1933, 39.

²⁷ Cf. Mazon I 1925, 156: «Zeus lui-même a dépassé son droit: quoi d'étonnant si Prométhée dépasse aussi le sien et si son langage respire la même démesure?».

per motivare il suo scontro con Zeus, il conflitto tragico come qui è percepito ed inteso Riba. Da un altro lato, mette finemente in evidenza che la figura di Io serve per rivelare con obiettività - al di là delle ragioni del titano incatenato - «un egoisme inconsiderat» in Zeus; e non meno finemente si concentra sul ruolo di Hermes perché in esso si riflette «la inquietud de Zeus»²⁸.

Riba osserva il legame della figura e del mito di Prometeo con la città; così scrive che le sofferenze di questo benefattore dell'umanità «eren el preu d'unes arts que havien fet la fortuna i la glòria de la ciutat, d'una civilització de la qual s'havia erigit en mestra, d'uns drets eterns que es feia una missió de definir»²⁹. Ciò vuol dire che il progresso che Prometeo paga con la sua sofferenza si manifesta specialmente ad Atene; è logico che la cultura ateniese dell'epoca si interessi alla sua figura, che Eschilo ne consideri la dimensione tragica.

Ed è questa dimensione tragica che scatena o suscita uno sviluppo nello stesso Zeus. «Una vegada immobilitzat damunt la roca en el desert escític», scrive Riba, «tota la grandesa amb què accepta un destí que ha desafiat i tota l'obstinació de la seva protesta contra la injustícia, no bastarien com a matèria tràgica: l'heroica força, impotent per aplicar-se a una lluita, s'escamparia en pur lirisme». Sembra dunque che qui almeno non ci sarebbe tragedia senza confronto, senza questa fluttuazione, diciamo, fra le parti che si confrontano, fra ciò che dicono o fanno («en el moment en què una evolució deixa d'operar-se a través de lluita, el drama ja pròpiament no existeix», scrive Riba). Cosa che deve significare che non c'è tragedia senza diritto, senza sentimento della giustizia nelle parti in confronto. Perfino in chi esercita la violenza attraverso la forza, bisogna, dice Riba, che «hi hagi una angoixa que no li permeti un simple menyspreu de la seva víctima». Detto in un altro modo, non c'è tragedia per la sofferenza o la filantropia di Prometeo, ma perché già fin dall'inizio «sentim que la justícia és en joc»; colui che è condannato alla sofferenza da chi detiene il potere è come se contasse sull'angoscia del potente, del più grande degli dei: da subito egli sa che Zeus commette «una ingritud tan més lletja que precisament el castigava per una bondat». Cioè, la tensione deriva non solo dal fatto che Prometeo detiene un segreto, e che Zeus deve conoscerlo per scongiurarlo il pericolo. Questo è un dato del mi-

²⁸ Mazon I 1925, 156: «sa cruauté égoïste s'exprime suffisamment par le langage qu'il a naguère chuchoté en songe aux oreilles d'Io; sa colère et son inquiétude se trahissent dans les menaces d'Hermès».

²⁹ Segue Mazon I 1925, 154: «celui qui avait été pour eux l'inventeur de toutes les arts, l'initiateur de cette civilisation qu'Athènes à son tour se faisait gloire d'avoir enseigné au monde».

to, certamente operante in Eschilo, ma nella sua tragedia, da un estremo all'altro della trilogia, c'è anche il fatto che, per consolidare il suo potere, che è l'ordine, Zeus medesimo deve realizzare in sé la giustizia, che ne è la condizione.

Riba segnala anche, con ragione, la simpatia di Eracle per Prometeo e le affinità fra Prometeo ed Efesto, il dio artigiano anche egli connesso con il Ceramico di Atene (ricordiamo il tema della valutazione delle arti nella città del poeta)³⁰. Ma, riguardo alla poesia e all'equilibrio del dramma, si rimette al Coro, pur segnalando un rapporto profondo fra natura e sofferenza, fra la solitudine dell'eroe, nella natura, e l'espressione della sofferenza. Interpretando il rapporto delle Oceanidi del coro con la natura, Riba scriveva: «l'heroi de la tragèdia no es plany fins que resta sol amb la immensa natura. Una encarnació de forces elementals, innocents, d'aquesta, forma el cor: les Oceànides». A questo fatto è dovuta, egli pensa, la speciale commozione che produce la poesia di quest'opera: «poques coses ha creat la poesia tan commovedores com aquesta virginal presència al voltant del dolor en si. Per ella talment el poeta sosté un equilibri de simpatia pura entre dos excessos: el de l'ira vindicativa de Zeus, el de la rancúnia flastomadora de Prometeu».

Nel terzo volume sono contenute notizie preliminari ad ogni tragedia della trilogia (*Agamennone*, *Coefore*, *Eumenidi*), ma anche, seguendo la disposizione di Mazon, come già è stato segnalato, una «Introducció general» che rappresenta una sintesi interpretativa dell'*Oresteia* e si estende dalla pagina i alla xxvii. Di queste pagine, le prime dieci sono dedicate alla leggenda di Oreste prima di Eschilo e le ultime sei o sette al testo. Le centrali sono occupate da una discussione che situa la tetralogia fra le tradizioni attiche e le istituzioni della città e perfino nella cornice politica nel momento della rappresentazione. Per intendere l'interpretazione di Riba, che come sappiamo vi associa il corso del suo discorso a quello di Mazon, si devono confrontare le premesse ad ogni tragedia (pagine 5-13; 77-84 e 132-35, rispettivamente), specialmente quelle ad *Agamennone* e *Coefore*.

Per quanto riguarda la tradizione manoscritta, Riba segue in tutto Mazon, ma se ne distacca quando gli conviene, per esigenza di precisione o perché non ne condivide il parere; esplicitamente o meno. Per esempio, dove Mazon aveva scritto «l'*Iliade* ne contient aucune allusion à la légende d'Oreste», Riba dice che «la *Iliada* esmenta Orestes solament com a fill d'Agamèmnon,

³⁰ Riba II 1933, 52 n. 4 considera l'amicizia fra Efesto e Prometeo del verso 39 come «el motiu de la tercera part de la trilogia».

deixat petit a casa (IX, 142 s.)». A volte, più elaboratamente, cita Mazon con elogio ma se ne distacca. Così Mazon, per sostenere che l'aedo dell'*Odissea* conosce «la légende d'Oreste jugé par les dieux sur l'Aréopage», adduce che «Oreste vient d'Athènes» secondo *Od.* 3.307, cosa che secondo lui proverebbe che vi ritorna, «le crime accompli», perché «le meutrier, poursuivi par ses remords, revient d'instinct aux lieux où s'est formé sa résolution». Riba cita Mazon e commenta che «la conclusió» che abbiamo appena letto «és subtil, temptadora», ma fa notare che, essendo com'è «treta d'un vers de tan insegura lliçó com aquest» (il citato *Od.* 3.307, e Riba riporta in nota le interpretazioni divergenti che ne davano Aristarco e Zenodoto), «ens fa l'efecte d'arriscada». A proposito ancora della leggenda nella poesia omerica, Mazon ne enumera i problemi, si ferma sul tema della sede regale di Agamennone e di Menelao e sul problema se Clitemestra uccide o meno il marito di sua mano. Riba, che percorre lo stesso cammino, mette in evidenza altri luoghi, altri aspetti; cerca punti di riferimento che gli risparmino il perdersi nei dettagli. Così, invece di affrontare direttamente punti concreti della leggenda omerica, Riba subito fissa un parallelo innegabile, al di là degli aspetti concreti: il contrasto, polare, fra il rientro di Ulisse e quello di Agamennone. Da qui in poi, «tot plegat», considera, «forma un conjunt coherent en els trets essencials, però vague, incomplet i fins i tot contradictori en els detalls». Con un riflesso d'immediata coerenza, ci presenta Clitemestra come «tot el contrari de la pacient, de la virtuosa Penèlope» e cita *Od.* 11.444 s. In termini simili si esprime Mazon che, come Riba che lo segue, ricorda anche che era sorella di Elena. La differenza è che Riba si è posto immediatamente nell'atteggiamento di chi contempla le leggende nel loro complesso, alla ricerca del senso globale del mito. Non è che Riba si situi, dunque, lontano dalle due Clitemestre di Mazon fuse insieme («non une simple série d'interpolations, mais un amalgame»); di fatto è innegabile che ci siano problemi di coerenza interna nelle attestazioni omeriche di Clitemestra e Riba ben lo vede, ma si sforza di lasciare chiare alcune considerazioni generali, al di sopra delle incoerenze; in particolar modo che, «indiferentment al fet d'haver donat o no ella mateixa el cop fatal», la Clitemestra omerica è una donna «no solament infidel, sinó també gelosa, fins a matar amb les seves pròpies mans la captiva que el seu marit s'ha reservat del botí de Troia».

In generale, Riba insiste sul diritto, sulla giustizia: presenta Oreste come servitore della giustizia, e la giustizia come qualcosa che trascende sempre Oreste. Seguendo da vicino Mazon, sottolinea questi aspetti e trova che il fatto che Oreste obbedisce all'oracolo delfico, oltre a fare «més passador»

l'atto del giovane che vendica il padre, introduce nella leggenda «una idea religiosa, una concepció d'immanent justícia purificadora que podia ésser discutida i corregida - això seria la feina dels tràgics, començant per Èsquil - però que li donava grandesa i unitat». Sempre torna all'idea religiosa e all'esigenza di giustizia come ci sono presentati dal senso delle leggende, del mito, della brutalità di ciò che succede nei drammi; e alla poesia di Eschilo e nel modo in cui rielabora i miti come fattori determinanti della grandezza del poeta e dell'unità delle sue opere, tragedie o trilogie.

Riba si mantiene cauto. Per esempio, nel seguire il filo dell'informazione data da Mazon sull'odierno frammento 219 Davies di Stesicoro, non tace possibilità alternative e indirizza l'analisi del testo lirico, che trascrive e traduce, decisamente verso un'interpretazione della sua dimensione tragica, nell'orizzonte delle *Coefore* e dell'*Elettra* di Sofocle. In principio, i materiali sono quelli adottati da Mazon, compresa la citazione del libro di Carl Robert *Bild und Lied* (Berlino 1881). Riba, che già se n'è servito poco prima, considera questo libro «un estudi que és dels més lúcids del modern humanisme»; deve riconoscere però che, per quanto riguarda il frammento stesicoreo, la cornice interpretativa proposta da Robert - che dal congiungimento del serpente diventato Agamennone con Clitemestra nascesse «el jove serpent que xucla, amb la llet, la sang de la seva mare» - è solo «una conjectura»; Riba concorda in questo con Mazon³¹, ma valuta questa congettura, perché capisce che non c'è «res de més tràgicament plàstic que aquest engendrament de la venjança pel mateix difunt en les entranyes esglaiades de la seva assassina».

Dopo aver accennato alla *Pitica XI*, Riba conclude pensando ancora una volta in termini drammatici, e attribuisce a Pindaro l'aver intuito «que el drama passional de Clitemnestra no s'explica per una sola i simple motivació psicològica» - un'altra volta vuole scongiurare lo stesso pericolo dello psicologismo -; nell'ode pindarica, «en esquema, la figura s'anuncia amb l'ambigüitat, amb la violència, àdhuc amb el terrible complex sexual, com diríem avui, que fan de la Clitemnestra esquiliana una de les més torbadores heroïnes del teatre de tots els temps». Nell'introduzione all'*Agamennone*, Riba parla de «la pèrfida, ondulant dolçor» della regina, che confronta con la «expeditiva arrogància» del re; di fatto, combina «douceur perfide» e «sottise arrogante» di Mazon³² per illuminare lo scontro dei due personaggi, in

³¹ Mazon II 1925, ix: «mais ce n'est là qu'une hypothèse, que la comparaison avec le récit de Sophocle (*Électre*, 417 suiv.) ne suffit pas à justifier».

³² Mazon II 1925, 5.

una scena che «ni Shakespeare» ne ha una di «més grandiosa en la comprensió del seu tràgic». Riba introduce Shakespeare fra le motivazioni di Mazon e afferma che Clitemestra «vol, shakespeareianament, una venjança perfecta», ragione per la quale deve fare in modo che Agamennone mostri, oltre la sua dismisura, la sua forza: «cedeix», dice Riba, «en plena convicció d'una força que pot desafiar els homes i àdhuc el cel». A proposito di Clitemestra, ed è questo che lo porta a Shakespeare, Riba gira attorno a ciò che potremmo definire i livelli di responsabilità - così pensa, per esempio, che, dopo che Clitemestra ha consumato il suo crimine, il coro «cerca de crear» in lei «la consciència de la seva responsabilitat personal». E nella «Notícia» introduttiva delle *Coefore* definisce l'*Agamennone* come «la preparació responsable d'uns fets», in opposizione alla seconda tragedia che è «la realització d'unes conseqüències dins aquella mateixa responsabilitat». In questo contesto ricorre al paragone - topico, ma che tuttavia non è richiamato da Mazon - di Oreste con Amleto³³. Tanto all'uno come all'altro è «imposada una tasca superior a les seves forces; però el príncep danès té una maduresa intel.lectual excessiva, que l'ajuda subtilment a temporitzar en la seva natural repugnància; Orestes, en canvi, i així ens l'esbossa Èsquil, és un minyó no acabat de formar intel.lectualment, pur, que veu el bé i el mal i no encara els bons i els malvats».

Tornando all'*Agamennone*, anche Riba, come Mazon, fa risaltare la figura di Cassandra. Ma Riba se ne serve come imagine del modo che egli ha di interpretare il tempo nella tragedia di Eschilo. Mazon cominciava la sua presentazione dell'*Agamennone* definendolo come «le drame de l'angoisse», e subito dopo si riferiva a «les craintes» del coro. Tutto un programma, in futuro, per il celebre libro di Jacqueline de Romilly (cf. supra n. 19). È vero che anche Riba insiste su «la basarda» del coro - c'è una «basarda acumulada a Argos»³⁴, dice -; al centro però della sua lettura di questa tragedia c'è la sua convinzione che si tratta di uno «dels drames que mai s'hagin escrit, en el qual el temps més constantment es manté en la plenitud de les seves tres dimensions». Da una parte, il coro e i personaggi marginali all'azione propriamente detta ne avvertono il sentimento e si sforzano per averne la coscienza chiara: fatti passati pesano sul presente e coinvolgono Coro e personaggi in una fitta trama di eventi; ne deriva, per dirla in breve, che «el cor

³³ H.D.F. Kitto, *Form and Meaning in Drama*, London 1956, 334-37.

³⁴ «Basarda» è un termine che comprende la 'depressione' e lo 'sgomento' davanti a un pericolo vero, sì, ma che non si concretizza.

comprèn més que no sap», e, proprio da qui, «la basarda que des de l'orquestra va envaint l'escena i oprimint els protagonistes; i que, curiosament, acaba llançant el mateix cor a l'acció». D'altro canto, Cassandra, perché «sap més que no comprèn», è capace di abbracciare «la plenitud del drama en el temps», servendosi dalla «seva inútil vidència», che Riba considera «simbòlica, de vegades fa l'efecte, de la mateixa del poeta». In conseguenza, e «significativament, l'acció l'arrabassa, l'esclafa: víctima pura, la més patètica que es pugui concebre». Così, Cassandra diventa il luogo della confluenza di passato e futuro: non proprio il presente ma la poesia, sulla scena, secondo come la dispone il poeta.

In fondo è questo, il modo di trattare la poesia, che differenzia Riba da Mazon. Riba non si riconosce come «home de ciència»³⁵. È come un poeta e un lettore che interpreta, che finisce per dare forma a una sua concezione della tragedia di Eschilo. Mazon gli fa il favore di fornirgli un punto di partenza generalmente sicuro e sempre utile, la maggior parte dei dati e assai spesso dei punti di vista, delle prese di posizione che Riba può non condividere. Anche se, più di una volta, la sua qualità di straordinario lettore lo porta a imporsi, dal punto di vista della filologia - pensando per conto proprio, confrontando interpretazioni di altri studiosi -, su impostazioni ermeneutiche che interferiscono nella sua lettura. Perfino se sono di Mazon.

Il discorso critico di Riba, dunque, pur assumendo il contesto espositivo e, a volte, anche la struttura letterale dell'esposizione di Mazon - pur facendola propria, dicevamo -, se ne distingue, come è stato mostrato, fino a configurare un'idea propria, una interpretazione piena di aspetti propri della poesia, soprattutto, di Eschilo.

Universitat de Barcelona i Institut d'Estudis Catalans

Carles Miralles

³⁵ Guardiola I 290.