

Nicola Montenz

L'urlo e l'abisso

Tragico e testura fonica nell'*Agamennone* di Eschilo
e in *Resurrexit Cassandra* di Ruggero Cappuccio

ABSTRACT This paper analyses some aspects of two literary incarnations of the figure of Cassandra: that of Aeschylus, in his *Agamemnon*, and that of the still unpublished *pièce* of Ruggero Cappuccio, *Resurrexit Cassandra*. The research aims, namely, at exploring the tragic features of both, as well as the interaction between word(s) and silence in their speeches, especially where sound patterns and phonemic clusters are involved. It also aims at enquiring to which extent sound-patterns can constitute an aural marker of Cassandra's distancing from her interlocutors and of her tragic loneliness.

KEYWORDS Aeschylus, Agamemnon, Cassandra, Ruggero Cappuccio, sound patterns, alliteration.

1. «Il più antico lamento... »

Poche figure letterarie appaiono tanto legate al suono della voce, e in particolare modo all'urlo, ossia alla deflagrazione vocale disarticolata, quanto quella di Cassandra. Così ella compare, eco metonimica della propria morte in atto, nelle parole dell'ombra di Agamennone a Odisseo nell'XI canto dell'*Odissea* – οἰκτροτάτην δ' ἤκουσα ὅπα Πριάμοιο θυγατρὸς | Κασσάνδρης¹. E con un urlo – forse il più celebre dell'intera letteratura greca – si apre la grandiosa scena che, nell'*Agamennone* di Eschilo, la vede protagonista. Urli diversi: miserando il primo²; il secondo, invece, volentieri interpretato come introduzione glossolalica all'accesso profetico³, con verosimile funzione fatica⁴, e oggetto di speculazioni ermeneutiche in continuo divenire⁵.

¹ Hom. *Od.* XI 421.

² Così già lo scoliaste (Q) ad *Od.* XI 421 (p. 513 Dindorf).

³ Si rimanda almeno a Crippa 1990, Ead. 1997. Sul tema si veda ancora Bettini 2018, pp. 159-162.

⁴ Molto opportunamente Mazzoldi 2001, p. 125, parla di «spia di accesso delle visioni»; si vedano comunque anche Bettini 2018, p. 161, e Medda 2017, p. 155, *ad Ag.* 1072-1073. Heirman 1975, pp. 260-262, è invece incline a più elaborate – ma in ultima analisi speciose – argomentazioni per fornire alla sequela fonica un fondamento poetico ed espressivo. Più sotto (p. 263), lo studioso vedrà adombrato nell'urlo un abbozzo glossolalico di invocazioni: «O Thou-Thou-to Thee I pray!» – uno sforzo ermeneutico meritevole ma, invero, non troppo convincente.

⁵ Sull'uso del grido ὄτοτοτοῖ (*sic*) e sulle sue varianti in apertura alle sezioni liriche delle tragedie

Ancora nel XX secolo, del resto, il sorprendente (‘ecplectico’) ὁτοτοτοτοῖ⁶ della sfortunata figlia di Priamo ha continuato a esercitare il suo effetto sugli uditori e sugli esegeti, tanto che George Steiner ebbe a definirlo «the [...] wild cry with which the tragic imagination first marked our sense of life»⁷: un enunciato che si lascia chiarire, analetticamente, da quanto lo stesso Steiner esprime poche pagine prima – nel grido di Cassandra, cioè, si dovrebbe leggere «one of the earliest and most enduring laments over the tragic condition of man»⁸.

Forse eccessivamente generiche, le drammatiche parole di Steiner⁹ colgono tuttavia almeno in parte nel segno: attraverso il suono della voce di Cassandra, infatti, sembra stagliarsi nettamente una dimensione tragica complementare a quella che, nel corso del dramma, caratterizza Agamennone. Appare cioè in atto, attraverso il dipanarsi della sua scena, la peculiare declinazione della tragicità umana enunciata da un anonimo persiano a Tersandro di Orcomeno in Erodoto: ἐχθίστη δὲ ὁδὸν ἐστὶ τῶν ἐν ἀνθρώποισι αὐτῇ, πολλὰ φρονέοντα μηδενὸς κρατέειν¹⁰ – l'impossibilità di agire su una realtà che non soltanto si *conosca* in ogni suo aspetto, ma si *comprenda* a fondo. L'aspetto conflittuale tra la mortalità di Cassandra, anzi l'imminenza stessa della morte, e il potere divino da lei inutilmente ospitato, parrebbe in effetti configurare una forma esaustiva di antinomia tragica, tanto più spaventosa quanto più evidente risulta la frustrazione di ogni suo tentativo di essere compresa¹¹.

2. Una scena «ecplectica»

È forse anche tale prospettiva tragica, che Hans Blumenberg ha studiato con particolare acume in relazione alla figura di Prometeo, e Northrop Frye ha

greche superstiti, si veda in particolare Heirman 1975, p. 258; per un inquadramento generale, ora Medda 2017, III, p. 155 (*ad loc.*).

⁶ Qui e in tutto l'articolo, salvo diversa indicazione, le citazioni dall'*Agamennone* si basano sul testo critico stabilito da Medda 2017.

⁷ Steiner 1961, p. 354.

⁸ Steiner 1961, pp. 280-281. Viene fatto di domandarsi, stante il fascino esercitato sullo studioso dalla brechtiana *Mutter Courage und ihre Kinder*, se nell'enfasi con cui Steiner si riferisce all'urlo di Cassandra non agisca anche un'associazione (in)volontaria con il leggendario «urlo muto» di Helene Weigel nella *pièce* di Brecht.

⁹ Sulla «philologie affable et très imprécise» di Steiner, si vedano ora soprattutto le ponderate osservazioni di Judet de La Combe 2010, p. 31.

¹⁰ Hdt. IX, 16, 5. Säid 2002, p. 123, è convinta che la scena sia «modelled on the dialogue between Cassandra and the chorus in the *Agamemnon* (vv. 1296-1298)»: una posizione evidentemente plausibile e meritevole di attenzione, ma non esattamente *sicura*, che avrebbe forse meritato – come altri punti del pur notevolissimo articolo – maggiore cautela euristica.

¹¹ In tale direzione ermeneutica muove anche Schein 1982, pp. 12-13.

inteso delineare in termini teologici¹², che dovette concorrere a rendere singolarmente inquietante, già nell'antichità, l'impatto scenico della seconda parte dell'*Agamennone*, come viene chiarito in modo inequivocabile dalla ὑπόθεσις premessa al dramma, in cui si dice, con esplicito riferimento alla scena di Cassandra e a quanto a essa segue: τοῦτο δὲ τὸ μέρος τοῦ δράματος θανυμάζεται ὡς ἐκπληξιν ἔχων καὶ οἶκτον ἱκανόν¹³; il quarto episodio della tragedia, insomma, si configura come 'ecplectico', sconcertante e spaventoso a un tempo. Non è, quest'ultimo dato, affatto isolato nella produzione eschilea, e non soltanto esso è oggetto di ammirazione da parte dell'autore del *Sublime*¹⁴, ma è considerato come tratto peculiare della drammaturgia di Eschilo al punto da essere parodiato, come è noto, nelle *Rane* di Aristofane¹⁵. Lo stesso Euripide, se coglie nel segno l'affascinante analisi di Pat Easterling, doveva essere ben a conto di tale tecnica drammaturgica, tanto da considerare la scena eschilea di Cassandra, con le parole della studiosa britannica, quasi «a paradigm case», il cui influsso sarebbe ravvisabile, tra l'altro, nell'*Ecuba* (vv. 1035-1037)¹⁶.

Alla luce di tali presupposti, e considerando la sostanza linguistica del testo, sembra plausibile domandarsi se a rendere *paradigmatica* l'esperienza scenica di Cassandra, al di là dell'oscuro, ominoso contenuto delle sue parole, portatrici di «metafore paradossali»¹⁷, dello straniante cortocircuito comunicativo tra la profetessa e il coro¹⁸, e della sinistra ironia tragica che incombe sull'intero episodio, possano aver concorso anche aspetti *sonori*, e in particolare l'alternanza tra silenzio e parola da cui la profetessa è caratterizzata. Una dialettica sempre più tesa tra suono e silenzio, in effetti, si coglie lungo l'intero terzo episodio dell'*Agamennone*, ben prima che la voce di Cassandra sia udita nel suo deflagrare glossolalico. Immobile sul carro, sin dall'inizio della scena, ella permane a lungo in un misterioso e ostinato silenzio, destinato ad attrarre l'attenzione dello spettatore addirittura più della fine imminente di Agamen-

¹² Blumenberg 2006, pp. 339-349; Frye 2000, pp. 206-223.

¹³ Sull'ὑπόθεσις dell'*Agamennone*, ora almeno Medda 2017, II, pp. 5-7. Con specifico riferimento alla scena di Cassandra, inoltre, Easterling 2005, pp. 26-29. Per il concetto di ἐκπληξιν in Eschilo, e, più in generale, per una disamina linguistica ed ermeneutica ad amplissimo raggio sul termine e sulle sue occorrenze, si veda ora il fondamentale Pace 2008, pp. 229-254.

¹⁴ Per il quale, come è noto, l'ἐκπληξιν è da intendersi quale fine specifico della φαντασία poetica (*Subl.*, 15, 2). Sull'ἐκπληξιν nella tragedia, già Aristotele, *Po.* 1454a 4 (ἐκπληκτικόν), 1460b 24-26 (ἐκπληκτικώτερον); a 1455a 17, i *recentiores* leggono τῆς ἐκπλήξεως, in luogo di τῆς πλήξεως di AB.

¹⁵ Aristoph. *Ra.* 832-834; e 911-926.

¹⁶ Easterling 2005, p. 27.

¹⁷ L'espressione (al singolare) è di Moreau 1985.

¹⁸ Su cui si vedano soprattutto, per la singolare pregnanza argomentativa, Heath 1999, pp. 44-46; Pillinger 2019, pp. 29-30.

none, che sotto il suo sguardo muto entra nel palazzo¹⁹. Incomprensibile ed esasperante, il silenzio di Cassandra persiste e non si lascia interrompere dalle pressioni di Clitemnestra, che non sembra coglierne la portata distruttiva²⁰. È piuttosto il coro a intuire l'aspetto inquietante della figura immersa nel silenzio, paragonandone l'atteggiamento a quello di una fiera appena catturata (τρόπος δὲ θηρὸς ὡς νεαυρέτου)²¹, secondo un uso linguistico – l'applicazione del termine θήρ a un essere umano – non diffuso in Eschilo²², e forse funzionale a rilevare tanto la condizione anfibia, di assoluta alterità, della mortale attraversata dal soffio divino, quanto – secondo la nota interpretazione di Heath – la sua degradazione, qui giunta al limite estremo²³.

L'urlo celeberrimo, ὅτοτοτοτοῖ ποποῖ δᾶ, con cui al v. 1072 si inizia l'amebeo, inopinato e veemente, ben si integra nella costruzione dell'ἔκκληξις, senza perciò ridursi a puro effetto estrinseco, bensì marcando una cesura emotiva, e non solo scenica, che è prolettica al *crescendo* della scena. La deflagrazione fonica di Cassandra, cioè, assolve senz'altro a una funzione fàtica, ma, allo stesso tempo, sembrerebbe anche confermare per la profetessa la condizione di θήρ lumeggiata dal coro²⁴; e tanto più sicura appare l'inferenza se si confrontano le sue grida scomposte con il «chiaro discorso» (σαφῆ λόγον, v. 1047) che Clitemnestra ha da poco concluso. Il seguito delle parole della veggente, incomprensibile e sinistro, marcato da vertici emotivi e verbali, di fatto non sembra smentire il coro, e nessun reale dialogo si instaura, nessun enunciato è compreso nella sua portata effettiva. La rottura del silenzio fisico da parte di Cassandra, dunque, non ha come correlato l'instaurarsi di un apprezzabile flusso comunicativo: con il risultato paradossale – ma non insolito in una tragedia – che un'altra forma di silenzio, quello delle menti, paralizzi ogni forma di comunicazione tra creature che pur continuano a parlare²⁵.

¹⁹ Su questo aspetto, in particolare, si rinvia a Montiglio 2000, p. 213. Heath 1999, p. 43, integra l'alternanza tra il silenzio e il suo opposto nella dimensione complessiva della trilogia. Sulla dialettica voce-silenzio in tale episodio, si vedano inoltre Medda 2017, pp. 118-119 e Id. 2020, pp. 21-47.

²⁰ «But her *logos*, far from breaking Cassandra's silence, is broken by it» osserva acutamente Montiglio 2000, p. 214.

²¹ Aesch. *Ag.* 1063.

²² Heath 1999, p. 38.

²³ Heath 1999, p. 45. Sull'alterità di Cassandra, si vedano anche le osservazioni di Pillinger 2019, pp. 28 ss.

²⁴ Heirman 1975, p. 258: «On the lowest level, the one bordering on the realm of animal sounds, we hear the exclamations of pain, surprise, fear, happiness».

²⁵ L'aspetto della cosiddetta «ambiguità tragica» e delle sue ricadute sulle azioni dei personaggi, così ben studiato in relazione a Sofocle (e.g. da Stanford 1939, pp. 163-173; da Vernant, Vidal-Naquet 1976, pp. 88-120; da Szondi 1996, pp. 79-86; e più recentemente da Nussbaum 2004, pp. 133-188, con particolare riferimento alla «ragione pratica» e ai suoi esiti), potrebbe – con le opportune distinzioni – essere applicato utilmente anche a momenti della tragedia eschilea. Si vedano al

3. Dimensioni tragiche a confronto

Chiusa in una dimensione inattingibile al coro²⁶, Cassandra rimarca così, con l'evocazione degli orrori della casa di Atreo e con la prefigurazione delle morti imminenti, dapprima sfocata²⁷ e poi sempre più chiara fino a risultare insostenibile, la dimensione tragica di chi, in possesso di tutti gli strumenti intellettuali per stornare il destino, è invece costretto a soggiacergli – in questo caso, anche a causa dell'impossibilità di condividere un canale comunicativo con l'interlocutore. L'insistenza, da parte del coro, nel cogliere nella veggente l'aspetto di θήρ, assimilandola (v. 1093) a una «cagna dalle buone narici»²⁸ e ancora (vv. 1140-1145) a un usignolo²⁹, si può intendere come il portato estremo della lontana maledizione di Apollo (evocata ai vv. 1202-1211), che però qui risulta ancor più atroce, perché non ha come esito tanto l'incredulità manifesta dell'interlocutore³⁰, e neppure il rigetto puro e semplice, sprezzante, del vaticinio, quanto piuttosto l'incomprensione³¹.

Tanto più difficile da decodificare appare al coro il senso ultimo delle parole di Cassandra, quanto più densa risulta la metaforica della veggente, i cui percorsi verbali seguono una logica idiosincratica e, di primo acchito, imperscrutabile – perché presupporrebbe nell'interlocutore la conoscenza *contemporanea* del passato e del futuro imminente, che è invece appannaggio della figlia di Priamo e, per tragica ironia, degli spettatori³². Ma non solo l'ignoranza dei legami analogici tra l'orrore trascorso della casa di Atreo e quello futuro che va, poco a poco, facendosi presente, sembra innalzare una

riguardo, con particolare riferimento alla scena in oggetto, almeno Heath 1999, p. 46; Montiglio 2000, p. 215. Sulla «preparazione» drammaturgica e intellettuale alla frattura comunicativa tra Cassandra e il coro, soprattutto Goldhill 1984, pp. 83-84.

²⁶ Sull'immersione di Cassandra in una «metarealtà», già Mazzoldi 2001, p. 205; inoltre Montiglio 2000, p. 215.

²⁷ Come è noto, Fraenkel 1950, III, pp. 503-504, non è propenso a credere che Cassandra sia immediatamente in grado di identificare la mano omicida di Clitemestra; *contra*, con ottimi argomenti, Medda 2017, III, pp. 171-172.

²⁸ La stessa Cassandra, al v. 1185, alluderà, senza smentirla, a tale definizione.

²⁹ Sulla cui simbolica e sul cui senso, almeno Medda 2017, III, pp. 187-188 (*ad* 1140-1149.); inoltre Gianvittorio 2012, pp. 109-110; Pillinger 2019, p. 36.

³⁰ ἡμῖν γε μὲν δὴ πιστὸν θεοπίζειν δοκεῖς nota infatti al v. 1212 il coro, che già in precedenza (*e.g.* 1084, 1098, 1162) non aveva affatto posto in dubbio le virtù mantiche della donna. Nell'enunciato del coro al v. 1212, Goldhill 1984, p. 86, legge comunque «great irony [...]»; *for, as we shall see, the chorus neither believe nor understand*.

³¹ Rigetto che comunque non è ignoto alla Cassandra di Eschilo: *Ag.* 1269-1275.

³² Sulle tortuose complessità degli enunciati di Cassandra, anche Pillinger 2019, pp. 30-31. Osserva giustamente Medda 2017, I, p. 120, che le conoscenze di Cassandra in merito alle vicende della casa di Atreo paiono definire un progressivo avvicinamento tra la donna e il coro: ma tale avvicinamento è in realtà solo apparente, e si rivela illusorio nello sviluppo della scena, ingenerando nei Vecchi sconcerto e terrore.

barriera impenetrabile tra la voce di Cassandra e le menti del coro: a confronto, qui, sono due diverse specie di esseri umani. Figura anfibia e ferina in senso lato, partecipe di nature diverse e incompatibili pur restando mortale, Cassandra, infatti, travalica l'incapacità di prefigurare e vedere la propria morte, imposta da Prometeo alle stirpi umane, secondo quanto riportano in modo differente, unici in tutta la letteratura greca superstite, lo stesso Eschilo e Platone³³. A differenza del coro, cioè, la profetessa è ignara delle – o, più opportunamente, *immune dalle* – «cieche speranze» scese per mano di Prometeo a ottenebrare le menti mortali. Il cortocircuito comunicativo è dunque garantito. E a rivelare la portata tragica, così, non è soltanto la figura di Cassandra *in sé*, come sopra si osservava³⁴: pienamente tragica, invero, è la situazione, che configura una frattura linguistica e cognitiva insanabile. In questo senso, la profetessa si carica di un coefficiente tragico affatto diverso da quello di Agamennone e tuttavia complementare a esso: il sovrano si avvia alla morte calpestando – atto estremo di inconsapevole *hybris*, il tappeto rosso –, nel suo omicidio si consuma il conflitto insanabile tra mortale e divino, e nel suo sangue trova nuova linfa la colpa della casa di Atreo³⁵; ma tutto questo avviene senza la prescienza del delitto, e quasi fluttuando, anzi, nelle «cieche speranze» instillate da Prometeo³⁶. Cassandra, al contrario, muore impotente, nella piena consapevolezza di quel che l'attende: il conflitto tragico investe così l'abisso incolmabile tra conoscenza e azione, riflettendosi in quello comunicativo, parimenti insanabile³⁷.

4. Il suono dell'indicibile

Ma non solo nella sequela di immagini, di quesiti privi di risposta, nello sconcerto del coro a fronte degli accessi profetici di Cassandra, si delinea l'irriducibilità dei tipi umani coinvolti nel gioco scenico. Un peculiare «colore» fonico sembra infatti avvolgere l'attività profetica della figlia di Priamo, le cui articolazioni vocali risultano spesso caratterizzate da insistenti echi sonori, *lato*

³³ Aesch. *Prom.* 248, 250; Plat. *Grg.* 523d. Sull'unicità delle due versioni del mito, Griffith 1983, p. 183.

³⁴ Si veda però anche Schein 1982, p. 12, che coglie in Cassandra «a mortal for whom this 'illness' has no 'cure'; she has no hopes, blind or otherwise, and the prophetic knowledge that for some might be a blessing only serves to enhance the pain of her existence».

³⁵ Di Benedetto 1978, p. 280. Di altro segno le opinioni palesate in seguito dallo studioso in merito alla figura di Agamennone (*Eschilo, Oresteia*, introduzione di V. Di Benedetto, traduzione e note di E. Medda, L. Battezzato, M. P. Pattoni, Milano 1995, pp. 38-41).

³⁶ Si veda anche Schein 1982, p. 13.

³⁷ Pillinger 2019, p. 38, coglie bene tale aspetto anche in relazione al confronto tra Cassandra e Clitemnestra.

sensu allitteranti, paronomastici, e ancora da martellanti ripercussioni sillabiche dirette, inverse, in apofonia e in anagramma.

Non è certo questo il luogo per procedere a un'analisi sistematica del fenomeno³⁸ e di tutte le sue implicazioni, anche critico-testuali³⁹, che meritano uno spazio dedicato, ma credo che alcuni esempi possano contribuire a introdurre e a chiarire adeguatamente il concetto.

Anzitutto, l'urlo iniziale (vv. 1072-1073) presenta una sequenza fonica che trova il suo fulcro nel nome di Apollo, oggetto di lì a poco (v. 1081) di un gioco paretimologico⁴⁰: intorno a una ripercussione di /o/ (breve e lungo) e di /p/, infatti, si articolano le prime deflagrazioni vocali di Cassandra, in seguito ampliate ad /a/:

ὀτοτοτοτοῖ ποποῖ δᾶ.
ὥπολλον ὥπολλον. (1072-1073)

ὀτοτοτοτοτοῖ ποποῖ δᾶ.
ὥπολλον ὥπολλον. (1076-1077)

Ἄπολλον Ἄπολλον
ἄγνιᾶτ', ἀπόλλων ἐμός·
ἀπώλεσας γὰρ οὐ μόλις τὰ δεύτερον. (1080-1081)

Ἄπολλον Ἄπολλον
ἄγνιᾶτ', ἀπόλλων ἐμός·
ἄ ποῖ ποτ' ἤγαγές με; πρὸς ποῖαν στέγην; (1085-1087)

«[I]nsistita, incantatoria»⁴¹, la sequenza disegna un vasto arco sonoro al disopra degli interventi recitati del coro, smembrando il nome di Apollo e poi ricomponendolo variamente. Racchiuso nell'intermittenza di onde sonore, isolato nel «ritmo rotto»⁴² dei bacchei (con *brevis in longo*, e pronunciati con verosimile ampia pausa)⁴³ dei vv. 1080/1085, il dio pare assumere così una ef-

³⁸ Per un inquadramento generale dell'allitterazione in Eschilo, Pogliani 1994; Garvie 2002; contiene osservazioni di grande interesse, benché l'analisi verta principalmente sui *Persiani*, anche Ercolani 2003. Inoltre Medda 2017, I, 118-119 (inquadramento dei fenomeni fonici nella scena di Cassandra); III, pp. 262-263; 274; 292.

³⁹ Aesch. Ag. 1143, e Fraenkel 1950, III, pp. 521-522 (*ad loc.*); Aesch. Ag. 1410, e Medda 2017, III, pp. 337-338.

⁴⁰ Bettini 2018, p. 164.

⁴¹ Bettini 2018, p. 164.

⁴² Gentili, Lomiento 2003, p. 230.

⁴³ Medda 1995, p. 154 (anche per l'idea della pausa); Medda 2017, III, p. 150.

ficace consistenza acustica, protratta dall'insistenza omeoarctica /a/ del terzo baccheo (ἀγνῦᾱτ'), per ricostituirsi in forma paretimologica (ἀπόλλων) nella sequenza incipitaria del docmio⁴⁴, e infine dissolversi (quasi in *diminuendo*) nelle sequenze ecoiche ᾗ ποῖ ποτ' del v. 1087.

Tale presenza del dio, *fisica* e fonicamente pervasiva, non è colta pienamente dal coro, che percepisce soltanto il vocativo, e s'interroga – senza comprendere – sul senso di una tale evocazione (vv. 1074-1075; 1078-1079); può non essere privo di importanza osservare come in questo inizio lirico-epirrematico l'addensarsi di oscuri fenomeni fonici interessi appunto i versi cantati, mentre ne restano sostanzialmente privi quelli recitativi – mondi non comunicanti, dunque, dal punto di vista del contenuto, della forma metrica, di quella performativa e, infine, di quella fonica⁴⁵.

Se in questi primi tre interventi di Cassandra sia da leggere una vera e propria glossolalia, una glossolalia apparente, o una peculiare volontà poetica, è francamente molto difficile dire⁴⁶: speculazioni in tal senso sono possibili, ma esse risultano arrischiate e destinate, piuttosto, a configurare un sofisma *ad ignorantiam*⁴⁷. Più prudente, dunque, mi pare attenersi al dato oggettivo, ossia alla presenza di fenomeni di iterazione fonemica e di testure ecoiche gravitanti intorno a una parola-perno, su cui si informano gli interventi di Cassandra. È tuttavia possibile, e forse anche ragionevole, domandarsi se nella redazione di tali passaggi, al netto di *intenzioni* poetiche su cui risulterebbe troppo pericoloso avanzare congetture, non abbia agito un meccanismo di intensificazione semantica ben osservato da Jakobson⁴⁸, innestandosi forse su quello, complementare, della tendenza dei parlanti e degli scriventi comuni a

⁴⁴ Che per altro Fraenkel separa dal baccheo precedente, alterando, come osserva giustamente Medda 2017, III, p. 150, la colometria trādita. Secondo Fraenkel 1950, III, p. 491, in questa sequenza il metro e il contenuto richiedono di essere sostenuti da una gestualità «unfettered»: vale *a fortiori* la pena di domandarsi, al riguardo, se anche la testura fonica non costituisca, fondendosi al metro, uno strumento atto a richiamare con forza l'attenzione dello spettatore, segnalandogli un ulteriore livello di separazione tra Cassandra e il coro.

⁴⁵ Medda 2017, III, pp. 148-149 per una sintesi della struttura metrica e delle sue ricadute sceniche (con utile bibliografia); per una possibile interpretazione del senso narratologico e drammaturgico dell'intreccio lirico-epirrematico all'inizio dell'amebeo («al canto della profetessa si commisurano le reazioni dell'interlocutore»), si veda Gianvittorio 2012, p. 108.

⁴⁶ Oltre ai citati Crippa 1990, pp. 487-508 e Heirman 1975, pp. 257-267, per un approccio recente ed equilibrato al problema della glossolalia occorre riferirsi a Harkness 2021, di cui risultano fondamentali soprattutto le pp. 1-20, per una definizione ragionata del problema.

⁴⁷ Giustamente Bettini 2018, p. 161, sembra considerare ozioso il problema. Circa la speculazione esegetica sull'impiego dei fenomeni di iterazione fonemica (le cosiddette «figure di suono») nella poesia greca e latina, mi pare resti valido, almeno come invito metodologico a una valutazione scevra da fantasiosi entusiasmi euristici, il (forse eccessivamente) severo monito di Todd 1942. Misurate e condivisibili, al riguardo, anche le osservazioni di Medda 2017, I, pp. 118-119 (n. 294).

⁴⁸ Jakobson 2002, pp. 206-212. Già Todd 1942, pp. 31-32, osservava, sia pure in modo asiste-

«etimologizza[re] senza tener conto della linguistica storica»⁴⁹, secondo una prassi invalsa, ancorché errata in termini scientifici, che indurrebbe a percepire come quasi indissolubile il legame tra suono e significato⁵⁰.

Ma non solo intorno al nome di Apollo si addensano peculiari testure sonore: difatti, successivamente all'evocazione della cena tiesteia, Cassandra comincia oscuramente a prefigurare un nuovo delitto nella casa. Al centro dei suoi enunciati, la premeditazione del delitto (μήδεται), il rinnovarsi del dolore (véon ἄχος), l'enormità del male (μέγα... κακόν):

ἰὼ ποποῖ, τί ποτε μήδεται;
τί τόδε νέον ἄχος; μέγα,
μέγ' ἐν δόμοισι τοῖσδε μήδεται κακόν,
ἄφερτον φίλοισιν,
δυσίατον ἄλκῃ δ'
ἐκὰς ἀποστατεῖ. (1100-1104_b)

Tralasciando l'insistito vocalismo /o/, accompagnato non da occlusive labiali e dentali, si osserverà come le iterazioni, di nuovo, si addensino intorno a parole-chiave, ora riprese in forma di palillogia (μέγα, | μέγ'), ora ai limiti dell'epifora (μήδεται), e contenute entro una sapiente struttura di *complexio* chiastica: μήδεται ~ μέγα ~ μέγ' ~ μήδεται. Ai margini e all'interno di tale struttura, si infittisce per altro la ripercussione dei costituenti fonemici del verbo, /t/, /d/, /de/, che compaiono infine, come "sintetizzati", nella sequela giambica del v. 1102. Si noterà da ultimo, ai vv. 1102-1104_b, la ripercussione sillabica /ka/, anche qui costituente della chiave semantica, κακόν, il «male» (evocato poco prima come «dolore», ἄχος, con nesso fonemico iniziale invertito /akh/), la «difesa» dal quale si trova «lontano» (ἄλκῃ / ἐκὰς): la catena delle iterazioni fonemiche, di nuovo, pone in evidenza i nuclei semantici, per giunta in un contesto metrico che appare marcato dall'uso di bacchei in coppia seguiti da un docmio⁵¹.

matico, come l'iterazione («alliteration») di un fonema non sia rivelatrice di alcunché, laddove, al contrario, «the idea is wholly in the words».

⁴⁹ Così già Gabelentz 1891, p. 218. Sull'argomento, Jakobson, Waugh 1984, pp. 191-268.

⁵⁰ Jakobson, Waugh 1984, p. 192; Malkiel 1990, p. 18. Vasta discussione critica, sull'argomento e sulle inevitabili, ancorché fertili, aporie degli approcci jakobsoniani offre Attridge 1984, *passim*, ma soprattutto pp. 1116-1120.

⁵¹ Non mi spingerei oltre nell'analizzare i *possibili* rapporti tra metro, contenuto e forma fonica, ché troppe sono le incertezze relative alla realizzazione dell'aspetto musicale, e troppo elevato il rischio di configurare parallogismi *ad ignorantiam* o illusioni ermeneutiche. Un tentativo serio e approfondito di accordare le funzioni etopoietiche della musica (e del metro) ai contenuti narrativi in ambito tragico, con specifico riferimento all'amebeo di cui ci stiamo occupando, è rappresentato

Ancora, nell'intervento in antistrofe della profetessa (vv. 1107-1111_b, significativamente chiosato dal coro, a 1112: οὐπω ξυνῆκα), si potrà rilevare come intorno a due termini cruciali, *τάλαινα* e *τελεῖς* («sciagurata», «porterai a termine?»), per l'accostamento dei quali si vorrebbe arrischiare la definizione di paronomasia⁵², si imposti la testura fonica dell'intero passo:

ἰὼ *τάλαινα*, *τόδε* γὰρ *τελεῖς*;
 τὸν ὁμοδέμνιον πόσιν
 λουτροῖσι φαιδρύνασα - πῶς φράσω *τέλος*;
τάχος γὰρ *τόδ' ἔσται*·
 προτείνει δὲ χεῖρ' ἐκ
 χερὸς ὀρεγομένα. (1107-1111_b)

Anche volendo tralasciare, ai vv. 1108-1109, le ripercussioni di /p/ e /ph/⁵³, unite a sigmatismo e rotacismo, gravitanti intorno all'altro termine-chiave del passo, *πόσιν*, non si potrà fare a meno di osservare come la prefigurazione del «compimento» e della «fine» tragga la propria testura sonora di base dai costituenti vocalici e consonantici delle parole-chiave.

L'alterità tragica di Cassandra rispetto al coro e al «chiaro discorso» di Clitemnestra, dunque, prende forma attraverso sfumature molteplici, che sono concettuali, sintattiche, lessicali, metriche, *ma anche* – e marcatamente – sonore. In un contesto di auralità, quale è quello dell'Atene del 458 a.C., e in una dimensione performativa di cui la musica è parte integrante, si può ragionevolmente credere che il fenomeno non fosse privo di conseguenze sull'uditorio.

5. Cassandra risorta

Ma, anche assegnato un portato di verità – o meglio, di verosimiglianza – all'analisi condotta fin qui, che cosa resta oggi di tanto dispiego di abilità drammaturgica, linguistica, che cosa dell'anelito a convogliare le legittime ambizioni dell'autore e i «sogni e le ambizioni di una società»⁵⁴ in un testo concepito e redatto nell'auspicio di una ricaduta a un tempo artistica, formativa, politica, etica?

da Gianvittorio 2012 (in particolare alle pp. 106-112), con il cui pur cauto ottimismo euristico, tuttavia, non sembra sempre possibile consentire fino in fondo, stante l'estrema fragilità delle premesse, per altro correttamente evidenziata dalla studiosa.

⁵² Invero, non sarebbe fuori luogo neppure la discussa (ma pregnante) espressione «lexical onomatopoeia», applicata da Attridge 1984, p. 1133, ai virtuosismi verbali di Joyce.

⁵³ Occlusiva labiale sorda aspirata, non fricativa bilabiale sorda (Allen 1987, pp. 18-29).

⁵⁴ Payen 2009, p. 385.

I numerosi *palinsesti* di un mitologema originario, elaborazioni che travalicano il limite dell'ambito artistico e del genere di pertinenza, investendo tanto la letteratura quanto l'arte visiva e quella musicale, possono di per sé già fornire una risposta generale al quesito: in forza di de-motivazioni, ri-motivazioni o trans-motivazioni⁵⁵, tali palinsesti concorrono a garantire non soltanto dell'efficacia originaria del mito, capace di sostenere metamorfosi costanti senza però cedere alla pressione del cambiamento, ma testimoniano anche della disperata necessità di ricorrere alla finzione mitica per enunciare verità altrimenti insoffribili, o per reggere il peso dell'assolutismo di una realtà⁵⁶ che l'illusione di onnipotenza dell'uomo non rende meno numinosa. Lungo il cammino dell'elaborazione del mito, dunque, ogni tappa – ogni *palinsesto* – fornisce una nuova traccia, una soluzione da accogliere o da respingere, oppure ancora da rimeditare e ri-strutturare.

La prima assoluta, a Napoli, di *Resurrexit Cassandra*, monologo in cinque quadri ("movimenti") di Ruggero Cappuccio, per la regia di Jan Fabre, mostra come l'elaborazione del mito atridico prosegue – e felicemente – proprio nell'anno in cui la pandemia del SARS-CoV-2 ha chiarito che l'*Absolutismus der Wirklichkeit* è ben lungi dall'essere superato⁵⁷.

6. Una Cassandra per la fine dei tempi

Figlia di una catastrofe sanitaria in apparenza inattesa, e senza precedenti nella storia recente dell'umanità, la Cassandra di Cappuccio non guarda direttamente all'attualità pandemica, e contempla invece – attraverso un percorso testuale dalle forme e dai ritmi eterogenei, che spazia dall'invettiva al vaticinio e al lamento funebre – gli effetti devastanti della volontà di potenza dell'uomo. Non meno franta, nell'espressione, della Cassandra eschilea, quella di Cappuccio appare tuttavia assai più consapevole della direzione da imprimere ai propri accessi profetici. E *pour cause*: non soltanto, infatti, ella giunge a noi come relitto smembrato dal tempo, testimone degli abominî di una storia capace di

⁵⁵ Genette 1982, pp. 457-504.

⁵⁶ Blumenberg 2006, p. 9.

⁵⁷ *Resurrexit Cassandra*, a oggi inedito, è stato rappresentato in prima assoluta al Teatro Bellini di Napoli il 12 settembre 2020, in traduzione tedesca, protagonista Stella Hötter (URL <https://campaniateatrofestival.it/spettacolo/resurrexit-cassandra/>), quindi nella versione originale italiana, protagonista Sonia Bergamasco, presso il Teatro grande di Pompei, il 24-26 giugno 2021 (URL <https://teatrodinapoli.it/evento/resurrexit-cassandra/>), il Teatro romano di Verona, il 7-8 settembre 2021 (URL http://www.estateteatraleveronese.it/nqcontent.cfm?a_id=75861&tt=estateTeatrale2008&id_menu=75731; <https://skene.dlss.univr.it/2021/08/31/premesse-a-resurrexit-cassandra/>), e presso il Teatro San Ferdinando del capoluogo campano, il 23-28 novembre 2021 (URL <https://teatrodinapoli.it/evento/resurrexit-cassandra-21-22/>). Fornaro 2022, pp. 97-106.

mostrare l'abisso di infamie scavato con cura dall'uomo⁵⁸; di fatto, la veggente risorta convoglia in sé una lunghissima memoria letteraria, che contempla sia gli attimi estremi, immortalati da Eschilo, sia le propensioni bacchiche con cui Euripide ha dato vita alla profetessa nell'imminenza della partenza da Troia, e non pare immemore della celebre ripresa virgiliana⁵⁹.

Sintesi estrema delle proprie reincarnazioni letterarie, la Cassandra di Cappuccio è inoltre il risultato di sedimentazioni del passato europeo meno remoto: una fitta trama allusiva la rende straniante e simile, a un tempo, alla Kundry del *Parsifal* wagneriano e alla donna-vampiro parodiata da Marcellus Schiffer e Mischa Spoliansky in una delle più celebri canzoni del cabaret della Berlino weimariana, *Ich bin ein Vamp*!⁶⁰ In ragione di un portato di vite eventuali così vasto, dunque, la Cassandra risorta da sé stessa amplia il fuoco delle proprie visioni ben oltre il limite della propria persona e del *genos* atridico, fino ad abbracciare il mondo intero. Una simile *amplificatio* non sembra casuale, e in ogni caso non è priva di impatto sul destinatario: l'orrore della casa di Atreo, infatti, risulta esteso alla Terra, con la conseguente moltiplicazione – esponenziale – degli agenti della distruzione. La stessa cena tiesteia appare, a un tempo, trasfigurata nello smembramento del corpo di Cassandra⁶¹ – la cui macabra, morbosa descrizione trova proprio nell'*Agamennone* di Eschilo un archetipo strutturale – e nell'azione distruttiva e autofagica dell'uomo, che è al centro dell'intera *pièce*⁶².

Compiti della profetessa risorta sono, per l'autore, tanto l'ammonimento

⁵⁸ Le incarnazioni di Cassandra sono enumerate nel terzo movimento («Fuoco e fumo»).

⁵⁹ A Verg. *Aen.* II 246-249, 402-406, sembra richiamarsi per esempio, pur se con vasta *amplificatio* rispetto all'ipotesto, il secondo movimento di *Resurrexit Cassandra* («Il vento»).

⁶⁰ L'intero terzo movimento («Fuoco e fumo»), marcato da insistite anafore percettive, dipinge infatti una Cassandra in corsa incessante nel tempo e nello spazio (quale «wilde Reiterin» è annunciata Kundry nell'atto primo di *Parsifal*, e le sue reincarnazioni sono enumerate da Klingsor all'inizio dell'atto secondo; la Vamp descritta da Schiffer e Spoliansky, d'altro canto, si muove con l'agio di una consumata trasformista tra alcove regali e squallori postribolari). Per altro, mi sembra che proprio in tale sezione di *Resurrexit Cassandra* Cappuccio fonda con tocco particolarmente felice echi e suggestioni non proprio ermetiche alla Berlino weimariana (tra l'altro, nella versione in tedesco Stella Höttler intona la canzone di Friedrich Holländer *Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt*, brano-feticcio di Marlene Dietrich, che ne fu interprete nel film *Professor Unrat* [*L'angelo azzurro*] di Josef von Sternberg [1930]) a echi pasoliniani: gioverà ricordare, al riguardo, che nei suoi *Appunti per un'Orestide africana* Pasolini aveva previsto di ristrutturare il quarto episodio dell'*Agamennone* facendone *cantare*, in traduzione inglese, alcuni versi (rielaborati) sulla musica di Gato Barbieri (Pasolini 2001, I, pp. 1185-1187). L'idea di una Cassandra-vamp(iro) o, in termini meno dissacranti, di una Cassandra ctonia, non è propriamente peregrina, né nuova (Schein 1982, p. 15); è del resto la stessa Cassandra, nell'*Agamennone*, a lumeggiare la «torma irrespingibile delle Erinni della stirpe» (vv. 1186-1194).

⁶¹ Così in «Visione» e nel primo movimento, «La nebbia».

⁶² Particolarmente chiari nel primo e nel secondo movimento di *Resurrexit Cassandra*, i rimandi strutturali e (meno frequentemente) puntuali al modello eschileo tendono a scomparire nel segui-

quanto la prefigurazione del male – aspetti in realtà non scindibili. E come per la figura eschilea, così per quella rediviva si delinea un percorso di evocazione del passato, funzionale a marcare, per analogia, il profilarsi delle sciagure imminenti, che tuttavia non investono il suo personale destino, bensì quello della Terra e dei suoi abitanti. Ci si può pertanto domandare se – e, in caso di risposta affermativa, *dove* – risieda il tragico di questo ruolo profetico, affidato a interpreti che sappiano fondere teatro di parola, canto, arti performative *lato sensu*. Le risposte possibili sono molte, e tra di esse quelle più pertinenti rimandano – credo – alla dimensione conflittuale tra emittente e destinatario, già rilevata nell'analisi della Cassandra eschilea. Nel caso di *Resurrexit Cassandra*, poi, il dato risulta palmare, nell'assenza *fisica* di un interlocutore: assente *sur scène*, l'interlocutore in realtà esiste, è ovunque, e la sua assenza sul palco è in realtà il correlato – fortissimo – dell'assenza (o del rifiuto) di un'interlocuzione. Come sulla scena ateniese, di nuovo Cassandra parla una lingua che non si vuole accogliere, i cui messaggi sono volti in mala parte o oggetto di derisione. Cassandra è ἡγήρ, come nell'*Agamennone*, o menade come nelle *Troiane*.

Il conflitto contemporaneo, tra conservazione e dissipazione dell'ecosistema, è certo difficile da ricomporre⁶³, ma è la volontà di non comprendere, sembra dirci la Cassandra di Cappuccio, a renderlo esiziale. Così, come il suo lontano modello attico, e come l'anonimo persiano menzionato da Erodoto, la Cassandra risorta consuma la propria dimensione tragica (che, in questo caso, è anche la *nostra*), nel constatare come la comprensione dei fenomeni e la capacità di porvi rimedio, prive di una ricaduta pratica, siano pura vanità, pastura di un *Weltschmerz* insanabile – ἐχθίστη δὲ ὁδὸν [...] τῶν ἐν ἀνθρώποισι, come appunto asseriva l'anonimo erodoteo⁶⁴.

7. Una stanchezza prometeica

Di qui, forse, le reiterate maledizioni di una Cassandra singolarmente combattiva, a fronte dell'impossibilità di un'interlocuzione efficace o almeno di

to, proiettato con forza sulla contemporaneità e sulle sue devianze, al punto da porre in ombra i trascorsi remoti (le vicende iliache e la morte) della profetessa.

⁶³ Ne ha trattato in modo eccellente, integrando il problema nell'analisi puntuale delle declinazioni tragiche della contemporaneità e delle funzioni etiche del teatro, Fornaro 2021, pp. 5-9.

⁶⁴ Può essere di un certo rilievo osservare come per l'autore, secondo quanto affermato in una recente intervista (URL <https://www.youtube.com/watch?v=TkuD5EMKEWA>), la sua Cassandra si sostanzia dell'eredità di personalità notevoli del XX e XXI secolo, tra cui Pier Paolo Pasolini, Alda Merini, il Pontefice in carica, Greta Thunberg: profeti e profetesse, verrebbe fatto di dire, spesso inascoltati, vilipesi, derisi.

un confronto costruttivo con l'umanità contemporanea⁶⁵. Maledizioni che hanno un precedente conclamato proprio nell'*Agamennone*, nell'esasperato ἴτ' ἐς φθόρον, «andate in malora!»⁶⁶, rivolto da Cassandra ai paramenti di profetessa, divenuti emblema della vanità del suo sapere incapace di preservarla. Ma la veggente risorta, rievocata contro la propria volontà, come la Kundry wagneriana, e come quest'ultima desiderosa soltanto di silenzio e di riposo, è esausta⁶⁷: troppi vaticinî hanno consumato le sue reincarnazioni, inutilmente. È del resto propria del suo remoto modello attico anche la stanchezza per una vita trascorsa in uno sterile e sfiancante profetizzare, al momento di avviarsi alla morte⁶⁸.

Pure, a differenza del personaggio eschileo, quello di Cappuccio non ha del tutto smarrito la speranza di essere creduta, e la sua insistenza, pur nell'estenuazione, svela un tratto filantropico che getta su di lei una luce paradossalmente prometeica e antiprometeica a un tempo.

Antiprometeica nel denunciare le vane speranze che seducono i mortali, ottenebrandone la razionalità e trasformandoli in automi, la Cassandra di Cappuccio ha infatti il coraggio di gridare la propria morte e quelle causate dall'uomo, imponendo a quest'ultimo di spalancare gli occhi sul futuro esiziale che lo attende. Il risultato drammaturgico, notevolissimo, non è ottenuto in virtù della sola *inventio*, benché un intreccio di topiche ben collaudate, e articolate con notevole sapienza, percorra *Resurrexit Cassandra* nella sua interezza. L'autore, infatti, sa disporre i propri argomenti all'interno di una trama sonora di grande impatto, la cui impostazione a *cluster* addensati intorno ai perni semantici delle diverse sezioni si avvicina molto a quella dell'*Agamennone* osservata sopra. Una sensazione spaventosa investe così fin dall'inizio lo spettatore, cui non sfugge come dalla disposizione sonora emani una pressione semantica che – come appunto in Eschilo – dalle sequenze sonore e dall'iterazione agglutina immagini e concetti ben al di là degli etimi delle parole.

Se ne vedano alcuni esempi, tratti dal secondo («Il vento»), dal quarto («Vapore») e dal quinto movimento («Pioggia»):

[...]

vi rimaneva un solo **respiro**

⁶⁵ La maledizione, in *Resurrexit Cassandra*, è presente come accenno nel primo movimento, per divenire anafora tematica nel quarto («Vapore»).

⁶⁶ Aesch. *Ag.* 1267.

⁶⁷ Così, nell'atto primo di *Parstfal*, Kundry si lamenta: «Nur Ruhe will ich, | nur Ruhe, ach! Der Müden. | Schlafen! – O, daß mir keiner wecke! | Nein! Nicht schlafen! – Grausen faßt mich!»: solo riposare vorrebbe la donna; invece, rievocata ancora e ancora, sente l'orrore impadronirsi di lei.

⁶⁸ Rileva questo tratto, con grande finezza, Mazzoldi 2001, p. 199.

non c'**era** più **aria** nella nostra città.
Ultima **rosa** dell'**estate**
 io fui
 violentata da **Aiace**
 nel **tempio sacro** ad **Atena**.
 Ma **Aiace** poco dopo **mori**.
 Io fui **presa** in **ostaggio** da Agamennone
 sua **preda**
 suo **trofeo**.

I componenti fonici del passo, come si vede, sono tratti dalle chiavi semantiche: sull'ultimo «respiro» dei Troiani, anticipato e richiamato dalle percussioni omeoarctiche «rimaneva» e «*rosa*», si definisce l'intera testura sonora dei versi, i cui termini principali sono investiti dal nesso /r/+vocoide. Intorno, si distribuiscono i nessi /t/+vocoide, anche in forma ribattuta, a definire iterazioni e rime ritmiche, al cui centro sono Troia («città»), il tempo («*estate*»), la violenza («*violentata*») e la schiavitù («*ostaggio*»). Il vocalismo prevalente, in /a/, è rimarcato dalla sequenza omeoarctica *Aiace-Atena-Aiace-Agamennone*. Non meno impressionante, l'evocazione dell'agonia dei mari:

Arcipelaghi di **plastica**
 galleggiano sul **mare**
 diabolica deriva
metafora del vostro non essere.
 Che siate **maledetti**.

Tralasciando l'insistenza omeoarctica «*diabolica deriva*», che pure non è priva di impatto sull'ascoltatore, si osserverà che, in tutto il passo, l'enunciato di Cassandra trae la propria testura sonora dai perni semantici: la *plastica* e il *mare*, che trovano una sintesi nel ritorno omeoarctico (sillabico) *ma(r)/ma(l)*, e hanno echi diretti e invertiti (*la-al*) in tutto il passo, e financo nel referente sotteso: «*plastic island*».

E infine:

Resurge donna
 Donami l'**astronomia** della **tenerrezza**
Torna
 Indicativa bellezza **remota**.
Torna
futuro **imperativo** dell'armonia.
 Io ti **prego** **universo**

sana la ferita
salva le sillabe di Amore
salva il suo sangue prezioso
salva il tempo nei tempi.

A definire il timbro sonoro del passo, non sorprendentemente, è il termine-chiave dell'intera *pièce*: «resurge», dalla cui sillaba iniziale si diffondono le ripercussioni, non solo omeoarctiche, dirette e in inversione, tra cui si segnala quella terminale di «Amore», picco emotivo della sequenza⁶⁹. Dalla liquida /r/ di «resurge», inoltre, emana una catena iterativa che investe l'altro perno semantico, «torna», le cui variazioni apofoniche e anagrammatiche si imprime nella mente dell'ascoltatore italiano (forse anche per richiamo involontario della memoria alle rime ricche del tredicesimo canto dell'*Inferno* dantesco) almeno quanto le ripercussioni sillabiche (unite all'anafora dell'imperativo «salva») *sa-sal-sil-sal-sa-sal*. Di nuovo, l'articolazione dei suoni è tale da imporre, all'ascolto, un istintivo riconoscimento semantico a dispetto delle norme della linguistica storica. La perorazione di Cassandra, in tal modo, associa all'ingiunzione un effetto ipnotico che la rende irresistibile.

Quest'ultima osservazione consente di avviarsi alla conclusione, riprendendo il discorso dove lo si era interrotto: l'aspetto prometeico dell'antiprometeica Cassandra. Agli antipodi del titano, la figlia di Priamo appare tesa, lungo tutta la *pièce* di Cappuccio, a denunciare agli uomini il veleno delle loro stolte speranze – e meglio: *illusioni* – sotto qualunque forma esse si manifestino. Ma proprio questo anelito dilacerato, che si riveste di una forma sonora inebriante, è spia di una volontà salvifica, filantropica nell'accezione genuina dell'aggettivo. E tale tratto, che rischia di sfuggire alla Cassandra di Eschilo, è proprio quello che emerge dai vv. 436-525 del *Prometeo*: l'εὐνοία, la benevolenza o l'affetto per l'umanità, in nome della quale il titano tanto ha compiuto, è la stessa forza che in fondo sembra animare la profetessa risorta. A differenza di Prometeo, però, la Cassandra che si aggira oggi per il mondo ha vissuto e ha visto troppo – forse ha *amato* troppo, come Cappuccio sembra voler suggerire. Risorta negli anni in cui nessuna catastrofe sembra indurre l'uomo a riflettere – neppure quella in corso – Cassandra ha compreso quel che Prometeo non avrebbe potuto nemmeno lontanamente immaginare: amare l'umanità significa costringerla a scrutare il fondo dell'abisso che ha creato, imporle di prefigurare la morte in ogni dettaglio, così da indurla a fermarsi. L'età dell'illusione, della speranza

⁶⁹ Ma si noterà anche la paronomasia inorganica «donna»/«donami», estesa in eco a «astronomia», e al più remoto «armonia», con omeoarcto e ripresa anagrammatica.

menzognera e salvifica è finita. E con questo, Cassandra passa il testimone all'uomo, prima di tornare nel suo silenzio: a stabilire se sarà tragico il destino della figlia di Priamo, se cioè un abisso di incomunicabilità si frapperà ancora una volta tra lei e chi la ascolta, questa volta sarà l'uomo stesso.

Bibliografia

- ALLEN W. S. 1987, *Vox Graeca. A Guide to the Pronunciation of Classical Greek*, Cambridge (prima ed. 1968).
- ATTRIDGE D. 1984, *Language as Imitation: Jakobson, Joyce, and the Art of Onomatopoeia*, «Modern Language Notes» XCIX 5, pp. 1116-1140.
- BETTINI M. 2018, *Voci. Antropologia sonora del mondo antico*, Roma.
- BLUMENBERG H. 2006, *Arbeit am Mythos*, Frankfurt am Main (prima ed. 1979).
- CRIPPA S. 1990, *Glossolalia. Il linguaggio di Cassandra*, «Studi italiani di linguistica teorica applicata» XIX 3, pp. 487-508.
- CRIPPA S. 1997, *Un genere oracolare? Ipotesi per un'analisi del linguaggio delle visioni*, in E. BANFI (a cura di), *Atti del secondo incontro internazionale di linguistica greca*, Trento, pp. 121-142.
- DI BENEDETTO V. 1978, *L'ideologia del potere e la tragedia greca. Ricerche su Eschilo*, Torino.
- EASTERLING P. 2005, *Agamemnon for the Ancients*, in F. MACINTOSH et al. (eds.), *Agamemnon in Performance 458 to AD 2004*, Oxford, pp. 23-36.
- ERCOLANI A. 2003, *Figure di suono nei Persiani di Eschilo. Una proposta d'indagine*, in R. NICOLAI (a cura di), *ΠΥΣΜΟΣ, Studi di poesia, metrica e musica greca offerti dagli allievi a Luigi Enrico Rossi per i suoi settant'anni*, Roma, pp. 173-199.
- FORNARO S. 2021, *Edipo nell'Antropocene*, «Visioni del tragico» II, pp. 5-9.
- FORNARO S. 2022, *La resurrezione di Cassandra e la poesia dell'Antropocene*, «Letteratura e letterature» XVI, pp. 97-106.
- FRAENKEL E. (ed.) 1950, *Aeschylus, Agamemnon*, Oxford, I-III.
- FRYE N. 2000, *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton and Oxford (prima ed. 1957).
- GABELENTZ G. V. D., 1891, *Die Sprachwissenschaft, ihre Aufgaben, Methoden und bisherigen Ergebnisse*, Leipzig.
- GARVIE A. F. 2002, *Alliteration in Aeschylus*, «Lexis» XX, pp. 3-12.
- GENETTE G. 1982, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris.
- GENTILI B., LOMIENTO L. 2003, *Metrica e ritmica. Storia delle forme poetiche nella Grecia antica*, Milano.
- GIANVITTORIO L. 2012, *La narrazione melica nella tragedia. Modi del racconto ed etopea del narratore (Aesch. "Ag." 1072-1294; Eur. "Or." 1369-1502)*, «Quaderni urbinati di cultura classica» CI 2, pp. 97-123.
- GOLDHILL S. 1984, *Language, Sexuality, Narrative. The Oresteia*, Cambridge.
- GRIFFITH M. (ed.) 1983, *Aeschylus, Prometheus Bound*, Cambridge.
- HARKNESS N. 2021, *Glossolalia and the Problem of Language*, Chicago and London.
- HEATH J. 1999, *Disentangling the Beast: Humans and Other Animals in Aeschylus' Oresteia*, «The Journal of Hellenic Studies» CXIX, pp. 17-47.
- HEIRMAN L. J. 1975, *Kassandra's Glossolalia*, «Mnemosyne» XXVIII 3, pp. 257-267.
- JAKOBSON R., 2002, *Saggi di linguistica generale*, Milano (ed. or., *Essais de linguistique générale*, Paris 1963).

- JAKOBSON R., WAUGH L. 1994, *La forma fonica della lingua*, Milano (ed. or., di *The Sound Shape of Language*, Bloomington and London 1979).
- JUDET DE LA COMBE P. 2010, *Les tragédies grecques sont-elles tragiques? Théâtre et théorie*, Montrouge Cedex.
- MALKIEL Y. 1990, *Diachronic Problems in Phonosymbolism. Edita and Inedita (1979-1988)*, Amsterdam/Philadelphia.
- MAZZOLDI S. 2001, *Cassandra, la vergine e l'indovina. Identità di un personaggio da Omero all'Ellenismo*, Pisa-Roma.
- MEDDA E. 1995, *Su alcune associazioni del docmio con altri metri in tragedia (Cretico, Molosso, Baccheo, Spondeo, Trocheo, Coriambo)*, «Studi classici e orientali» XLIII, pp. 101-234.
- MEDDA E. (a cura di) 2017, *Eschilo, Agamennone*, Roma, I-III.
- MEDDA E. 2020, *ΜΑΘΟΥΣΙΝ ΑΥΛΩ ΚΟΥ ΜΑΘΟΥΣΙ ΑΗΘΟΜΑΙ. Fonctions dramatiques du silence dans l'Agamemnon*, «Cahiers du théâtre antique» III, pp. 21-47.
- MONTIGLIO S. 2000, *Silence in the Land of Logos*, Princeton.
- MOREAU A. M. 1985, *Eschyle: La violence et le chaos*, Paris.
- NUSSBAUM M. 2004, *La fragilità del bene. Fortuna ed etica nella tragedia e nella filosofia greca*, Bologna (ed. or., *The Fragility of Goodness. Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*, Cambridge 1996).
- PACE C. 2008, *Tragedia, ἐκπλήξις e ἀπάτη nell'anonima Vita di Eschilo*, «Seminari Romani di Cultura Greca» XI 2, pp. 229-254.
- PASOLINI P. P. 2001, *Per il cinema*, a cura di W. SITI, F. ZABAGLI, Milano, I-II.
- PAYEN P. 2009, *Transpositions Mythologiques*, in J. P. AYGON, C. BONNET, C. NOACCO (éds.), *La Mythologie de l'Antiquité à la Modernité. Appropriation-Adaptation-Détournement*, Rennes, pp. 383-388.
- PILLINGER E. J. 2019, *Cassandra and the Poetics of Prophecy in Greek and Latin Literature*, Cambridge.
- POGLIANI M. C. 1994, *L'allitterazione nella tragedia eschilea*, «Lexis» XII, pp. 37-46.
- SAÏD S. 2002, *Herodotus and Tragedy*, in E. J. BAKKER, I. J. F. de JONG, H. V. WEES (eds.), *Brills Companion to Herodotus*, Leiden-Boston-Köln, pp. 117-148.
- SCHEIN S. L. 1982, *The Cassandra Scene in Aeschylus' «Agamemnon»*, «Greece & Rome» XXIX 1, pp. 11-16.
- STANFORD W. B. 1939, *Ambiguity in Greek Literature. Studies in Theory and Practice*, Oxford.
- STEINER G. 1961, *The Death of Tragedy*, New York.
- SZONDI P. 1996, *Saggio sul tragico*, Torino (ed. or., *Versuch über das Tragische*, Frankfurt am Main 1961).
- TODD O. J. 1942, *Sense and Sound in Classical Poetry*, «The Classical Quarterly» XXXVI 1-2, pp. 29-39.
- VERNANT J.-P., VIDAL-NAQUET P. 1976, *Mito e tragedia nell'antica Grecia*, Torino (ed. or., *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris 1972).

Sitografia

<https://campaniateatrofestival.it/spettacolo/resurrexit-cassandra/>
<https://skene.dlss.univr.it/2021/08/31/premesse-a-resurrexit-cassandra/>
<https://teatrodinapoli.it/evento/resurrexit-cassandra-21-22/>
http://www.estateteatraleveronese.it/nqcontent.cfm?a_id=75861&tt=estateTeatrale2008&id_menu=75731