

Fabio La Mantia

*Le Baccanti dell'Ulster.
Tra commedia e tragedia*

Abstract

The aim of this study is to analyze the cultural and literary relationship between Ireland and the classical Greece, through one of the numerous rewritings produced on Emerald Isle during the last century. The reference is *The Bacchae. After Euripides* (1991) by Northern Irish poet and dramatist Derek Mahon (1941). Three aspects are taken into account in decoding the text. The first aspect, perhaps a common one within the area of the classical reception, revolves around the question of how and according to which needs Greek dramaturgy and Irish literature came into contact, establishing a cultural, historical and literary relationship. Or, even better, why some Irish writers looked at such a distant genre to define their own ideological, dramaturgical and performative physiognomy. It will also be investigated why this interest was confined to a specific timeframe, namely, the second half of the twentieth century, whose particular "climatic" conditions favored the bloom and the deflation of these experiences. Secondly, it will be clarified in which sense this line of work can be defined post-colonial, a claim derived from the belief that although Ireland is a European country, it is perceived as a post-colonial reality. Finally, it will be explained why Mahon's production represents an anomaly within the postcolonial landscape, imposing itself not as an act of protest or a political statement, but as a tragic comedy with an apocalyptic epilogue claiming the strength of poetry and theater.

Scopo di questo studio è stabilire la relazione culturale e letteraria tra l'Irlanda e la Grecia classica, attraverso una delle numerose riscritture prodotte nell'isola di Smeraldo, durante il secolo scorso. Il riferimento corre a *The Bacchae. After Euripides* (1991) del poeta e drammaturgo nordirlandese Derek Mahon (1941). Per la decodificazione del testo vengono presi in considerazione alcuni aspetti. Tre per l'esattezza. Il primo è anche il più banale e ricorrente all'interno di quel fenomeno specifico che è la ricezione dell'antico, ovvero in che modo e per quali bisogni la drammaturgia greca e la letteratura irlandese entrarono in contatto, stabilendo una relazione culturale, storica e letteraria. Forse sarebbe meglio dire perché alcuni scrittori irlandesi guardarono a una forma così lontana per definire la propria fisionomia ideologica, drammaturgica e performativa. Vengono altresì verificate le ragioni per cui tale interesse venne circoscritto a un lasso temporale specifico, la seconda metà del Novecento, le cui particolari condizioni "climatiche" favorirono la fioritura, anzi la deflagrazione di queste esperienze. In seconda istanza viene chiarito il motivo per cui tali prodotti possono essere definiti postcoloniali, una constatazione derivata dalla convinzione che l'Irlanda, pur essendo un paese europeo, sia una realtà postcoloniale. Infine, viene spiegato il perché la produzione di Mahon rappresenti un'anomalia all'interno del panorama postcoloniale, imponendosi, non come un atto di protesta e rivendicazione politica, ma come una commedia tragica con un epilogo apocalittico reclamante la forza della poesia e del teatro.

*The greek drama alone achieved perfection;
it has never been done since;
it may be thousands of years before we achieve the perfection again.
Shakespeare is only a mass of magnificent fragments.*
William Butler Yeats

*What the Greek was to the ancient world,
the Gael will be to the modern.*
Padraig Henry Pearse

In linea con un vecchio detto, secondo cui l'Irlanda sarebbe «terra di santi e scolari»¹, Marianne McDonald² sottolinea come l'«intrusione» dei classici e la familiarizzazione con essi all'interno del sistema educativo irlandese sia essenzialmente ricollegabile a due fenomeni: l'amore della Chiesa Cattolica e delle sue strutture e organizzazioni per l'apprendimento e le *hedge school*.

La tradizione cristiana, in ogni territorio da lei «civilizzato/colonizzato», ha da sempre manifestato particolare attenzione verso la cultura greca *tout court* (la letteratura in particolar modo), procrastinata attraverso trascrizioni, traduzioni e tramandamenti. In Irlanda furono soprattutto gli ordini monastici e frateschi a mantenere in vita il retaggio ellenico: «Once they had learned to read the Gospels and the other books of the Holy Bible, the lives of the martyrs and ascetics, and the sermons and commentaries of the fathers of the Church, they began to devour all of the old greek and latin pagan Literature that came their way»³. I monaci, dunque, tramandavano la letteratura greca utilizzandone inoltre la lingua per iscrizioni su tombe, steli, croci o altre strutture memorialistiche affinché gli altri potessero leggerle⁴. Si tratta di inezie documentarie, comunque attestanti le infiltrazioni e la presenza del mondo classico nelle sue declinazioni filosofiche, letterarie, politiche e mitologiche durante il periodo dell'alfabetizzazione.

Le *hedge school*⁵ fecero la loro comparsa alla fine del diciassettesimo secolo, come reazione all'occupazione britannica dell'Irlanda (a sua volta, quale atto successivo

¹ Cf. SCHERMAN (1981).

² Cf. McDONALD (2002, 37-86).

³ CAHILL (1996, 159). Un divoramento incessante a cui seguì, durante il medioevo gaelico, una digestione di alcune tematiche e figure classiche. L'esempio maggiore va rintracciato nel poema epico, *Táin Bó Cuailnge* (*The Cattle Raid of Cooley*, *La razzia del bestiame di Cooley*, I sec. a.C.) dove Clitemnestra si trasforma in Medb, regina di Connacht, mentre Achille in CùChulainn, il leggendario eroe della mitologia irlandese e difensore del regno dell'Ulster.

⁴ Cf. BERRESFORD ELLIS (1997), STANFORD (1984), SCHERMAN (1996).

⁵ Letteralmente «le scuole lungo la siepe», a voler suggerire la loro collocazione rurale.

alla vittoria di Cromwell del 1650) e all'emanazione delle Penal Laws⁶. Il sistema educativo di queste scuole improvvisate e clandestine si basava su nozioni base (lettura, scrittura, aritmetica) che però venivano di frequente implementate dall'insegnamento di storia, filosofia e dei classici. Sembra quasi che in Irlanda il latino e il greco fossero stati insegnati prima dell'inglese, come sostenuto da Dowling: «I have in my survey met with some good Latin scholars who did not understand the English tongue [...] Greek is also taught in some of the mountains parts, generally by persons who pick it up, as mendicant scholars, at some English school»⁷.

Tale interesse verso i classici è sopravvissuto nell'era moderna, circoscrivendosi soprattutto alla tragedia greca: «does there come a time in a nation's history – a crisis of identity, of cultural and political consciousness – when recourse is made naturally to that literature which most radically investigates and establishes national identity, to fifth-century Attic tragedy? It is especially fitting that the Irish turn to, and appropriate, the literature of civilization: the Greek classics»⁸. Quindi, le atrocità della storia irlandese avrebbero prodotto una dolorosa identificazione con la tragedia greca, rendendo utile il recupero dei suoi modelli politico-culturali che ne fanno un perfetto volano per l'espressione drammatica del moderno. In altri termini, la cultura irlandese si riconosce in una mitologia ben definita, quella celtica, motivo per cui il parallelismo con la civiltà classica e la riproposizione in chiave irlandese del suo *corpus* drammaturgico non appaiono azzardati. In questo modo viene ribaltato l'assunto steineriano secondo cui la tragedia è una forma specificatamente greca che si declina e muore con quella cultura, mostrandosi perciò inammissibile nel teatro contemporaneo. Un teatro che in Irlanda è ancora vivo e prospero, intriso – come il corrispettivo greco – di una profonda religiosità espressa attraverso simboli, segni, strumenti e ruoli prestabiliti.

Se la tragedia può essere iscritta nel mondo moderno, allora gli scrittori possono appropriarsi delle tragedie ateniesi. Non è un caso, infatti, che la maggior parte del teatro europeo si basi sui lavori di Eschilo, Sofocle ed Euripide: «La storia del teatro occidentale, così come la conosciamo, risulta sovente un'eco prolungata delle fatali informalità tra gli dei e gli uomini di un numero esiguo di famiglie greche [...] Da allora, l'eco non si ferma mai»⁹. Le tragedie greche, d'altronde, erano già di per sé reinterpretazioni di un *corpus* di miti provenienti dal mondo preletterario delle saghe

⁶ Le *Penal Laws* (1695-1782) consistevano in una serie di provvedimenti emanati per perseguire i cattolici irlandesi e i presbiteriani dell'Ulster, imponendo loro una cultura inglese. Per questo, veniva negata loro la possibilità di insegnare e di diventare insegnanti, ma soprattutto di essere istruiti (per questo ai bambini cattolici non era permesso di frequentare la scuola). Le *hedge school*, illegalmente, impedirono che si compisse una simile regressione verso l'analfabetismo. Cf. DOWLING (1997).

⁷ Ivi, p. 39.

⁸ MCDONALD (1997, 57).

⁹ STEINER (2004, 537).

omeriche e da altri cicli epici. Erano delle opere dinamiche, metamorfiche, una sorta di letto procusteo che impediva loro di ripetersi immutate all'infinito. Non esistevano versioni standard del passato, né storie definitive, né genealogie ossificate. Le orditure e i personaggi del mito erano un conglomerato elastico di memorie, esagerazioni e pura invenzione. Funzionavano e funzionano ancora oggi come un sistema rizomatico, citando Deleuze, basato su un sapere aperto, «liberamente e infinitamente percorribile», senza canoni, gerarchie e concezioni teleologiche o arborescenti¹⁰. Ne consegue che la riscrittura del mito non è una copia dell'originale, piuttosto un'opera d'arte in sé, costruita su versioni precedenti dello stesso soggetto note a un potenziale auditorio. Non esistono imitazioni, ma legittime reinterpretazioni della propria cultura. Questo accade, perché la tragedia greca, tra tutti i generi ereditati dall'antichità è quello che meglio contempla in sé una storicità (tempo, luogo, le forze culturali che l'hanno concepita) e una «transistoricità»¹¹, per cui i drammi sono artefatti culturali che continuano a essere letti, analizzati, decostruiti, ricostruiti e performati anche a distanza di due millenni e mezzo. In altre parole, le condizioni originali della rappresentazione non si mantengono in eterno, così pure i propositi e i significati iniziali, a un certo punto, esauriscono la loro rilevanza culturale. Quindi, per incuriosire una platea moderna a figure e temi così distanti nel tempo è necessario «reistoricizzare» la tragedia greca, ovvero investirla di una nuova storicità atta a trasferire nell'opera il dibattito contemporaneo. Una nuova storicità che comporta lo slittamento (soprattutto a partire dagli anni '60) da un piano assiologico autoritario, conservatore e teocratico a uno moderno, laico e progressista: «the production of tragedy is the moment of historical transition between a sacred society and a society built by man»¹². In questa nuova società che può essere definita «post-cristiana», si assiste alla rimozione delle certezze attraverso l'incertezza della tragedia greca in cui domina la labilità del giusto e dello sbagliato, della morale e dell'etica. In essa non sono contemplate risposte definitive¹³. Un passaggio particolarmente pronunciato in Irlanda: da una cultura oltremodo reazionaria, quasi «vittoriana» a una moderna, se non addirittura postmoderna¹⁴.

Nell'Europa moderna, sostiene Orr, la crescita esponenziale di riscritture classiche è ricollegabile a specifiche dinamiche geografiche. La maggior parte di esse, infatti, non vennero prodotte nei principali centri di capitalismo europeo, ma in regioni periferiche

¹⁰ «Il rizoma collega un punto qualsiasi con un altro punto qualsiasi, e ciascuno dei suoi tratti non rimanda necessariamente a tratti dello stesso genere [...] Rispetto ai sistemi centrici (anche policentrici), a comunicazione gerarchica e collegamenti prestabiliti, il rizoma è un sistema acentrico, non gerarchico». DELEUZE – GUATTARI (1997, 33).

¹¹ Cf. VERNANT (2001, 65).

¹² Camus in HALL – MACINTOSH – WRIGLEY (2004, 44).

¹³ ARKIN (2009).

¹⁴ Ivi.

come la Russia, la Scandinavia e l'Irlanda per l'appunto¹⁵. Una constatazione simile a quanto sostenuto da Franco Moretti, il quale ritiene che le «opere mondo», ovvero la versione moderna dell'epica, si concentrino prevalentemente in aree geografiche che potrebbero essere definite periferiche o semiperiferiche, come la Germania (*Faust, Gli ultimi giorni dell'umanità, I Nibelunghi*), l'America Latina (*Cent'anni di solitudine*) e ancora l'Irlanda (ovviamente *l'Ulisse*). Un dato che differenzia questi prodotti dal romanzo che, al contrario, si affermerebbe al centro del mondo, in quei paesi con solide identità nazionali come Francia e Inghilterra¹⁶.

Nel ventesimo secolo, dunque, la drammaturgia classica, nella sua trasmutazione irlandese, si interrogava sulle incertezze che minavano la stabilità del paese (il popolo, i poeti, la nazione divisa, etc.). Non è un'anomalia, perciò, che solamente in questo periodo si contino all'incirca un'esonante trentina di adattamenti di tragedie greche o comunque opere basate su tematiche classiche. Una produzione intensiva che corrobora quanto indicato da Edith Hall nell'introduzione a *Dionysus Since 69*, ovvero che la tragedia greca è stata rappresentata più negli ultimi trent'anni (oggi dovremmo dire quaranta) di quanto non lo sia stata nei secoli precedenti: «The mythical, dysfunctional, conflicted world portrayed in the archetypal plays of Aeschylus, Sophocles, and Euripides has become one of the most important cultural and aesthetic prisms through which the real, dysfunctional, conflicted world of the late twentieth-and early twenty-first centuries has refracted its own image»¹⁷.

L'elenco di queste opere è suddivisibile in due lassi temporali. Dai prodromi del secolo sino agli anni '40 e dagli anni '70 sino al presente¹⁸. Si tratta di un *corpus* che

¹⁵ Cf. ORR (1981, XVII).

¹⁶ Cf. MORETTI (1994).

¹⁷ HALL – MACINTOSH – WRIGLEY (2004, 2).

¹⁸ L'*incipit* cronologico della prima fase si apre con J.M. Synge (*Shadow of the Glen*, 1903, basata sull'*Alceste*) e W.B. Yeats (*Deirdre*, 1906, una potenziale versione del mito di Elena; *Oedipus the King*, 1926; *Oedipus at Colonus*, 1927) che nella magica cornice dell'Abbey Theatre e del Rinascimento Letterario Irlandese, diedero vita a rappresentazioni che fondevano insieme le tematiche moderne, il folklore celtico e la mitologia classica. Sono iscrivibili all'interno di questa fase anche G.B. Shaw (*Major Barbara*, 1905, ispirato alle *Baccanti*), Edward e Christine Langford (*The Oresteia*, 1935) e Louis MacNeice (*Agamemnon*, 1937). Al secondo periodo appartengono invece Tom Murphy (*The Sanctuary Lamp*, 1976, un *sequel* dell'*Oresteia*), Brian Friel (*Living Quarters, after Hippolytus*, 1977), Tom Paulin (*The Riot Act*, 1984, basato sull'*Antigone*), Brendan Kennelly (*Antigone*, 1985; *Medea*, 1991; *Trojans*, 1994), Seamus Heaney (*The Cure at Troy: A Version of Sophocles' Philoctetes*, 1993), Desmond Egan (*Medea*, 1991; *Philoctetes*, 1998), Derek Mahon (*The Bacchae. After Euripides*, 1991; *Racine's Phaedra*, 1996), Colin Teevan (*Iph after Euripides*, 1996), Frank McGuinness (*Electra*, 1997; *Hecuba*, 2004), Gavin Kostick (*Forked*, 1997, ispirato dal personaggio di Tiresia), Marina Carr (*The Mai*, 1991, dall'*Elettra* di Sofocle; *By the Bog of Cats*, 1999, un'ipotetica appendice della *Medea*), Greg Delanty (*Orestes*, 1999), Michael Scott (*Agamemnon*, 1999), Declan Donnellan (*Antigone*, 2000), Edna O'Brien (*Iphigenia*, 2003), Conall Morrison (*Antigone*, 2003). Per un elenco esaustivo si veda MCDONALD (2002, 80-82), YOUNGER (2001), ARKIN (2009). Da questa carrellata emerge, anche a un osservatore sbadato, una particolare enfaticizzazione dell'esperienza femminile, nonché una predilezione per il dramma

rivela una pronunciata eterogeneità formale, dato che al suo interno convivono traduzioni fedeli, adattamenti liberi¹⁹ e allusioni, tutte forme ben radicate nel reame delle drammaturgie comparatistiche: «la transizione in letteratura, intesa come metamorfosi di racconti, temi, personaggi, immagini e delle trasformazioni che essi subiscono nel passaggio da un autore all'altro, da una letteratura nazionale all'altra, da un'epoca alle successive [...] è un fenomeno costitutivo della comparatistica e pietra di fondamento della letteratura europea e occidentale»²⁰.

Nel primo caso (Langford, MacNeice, Egan, etc.) la modernizzazione degli archetipi classici avviene semplicemente nei termini di un esercizio di stile e di filologia. In base a ciò, la traduzione (*target text*) sarà sostanzialmente fedele al testo di partenza (*source text*) e molto probabilmente si avrà lo stesso titolo e gli stessi personaggi. Cionondimeno, non si tratta di una traduzione totalmente letterale e neutra, piuttosto una sorta di equivalenza dinamica che punta alla parafrasi, nel tentativo di forzare il lettore a trasferire nel proprio tempo i significati celati nei testi antichi.²¹

Per quanto riguarda l'adattamento libero (Kennelly, Mahon, McGuinness, Morrison, etc.), i drammaturghi irlandesi si sforzano di preservare il nucleo originale (*invariant core*)²² della tragedia attica pur sentendosi liberi di aggiungere, sottrarre, manipolare con un certo agio. Una licenza che non degenera comunque in un'azione di sabotaggio del repertorio classico, le cui linee-guida fungeranno, a loro volta, da sottotesto. Si tratta di un processo di trasformazione che permette a un qualsivoglia pubblico di percepire in una forma nuova qualcosa di vecchio. Gli adattamenti liberi vertono su uno statuo traduttologico più disinibito e per questo risultano essere più affascinanti e rischiosi allo stesso tempo.

Infine, un testo può rimandare alla fonte originaria attraverso un reticolo di allusioni (Shaw, Teevan, Kostick, Carr, etc.). Qui, la derivazione letteraria non viene quasi mai rivelata e le trasformazioni appaiono vistose. Sarà allora il senso profondo

sofocleo. Il successo universale dell'*Antigone*, infatti, dipende dalla radicalità della sua parabola, basata sullo scontro deciso e realistico di due temperamenti diversi, simbolicamente sfruttabile in ogni occasione in virtù del suo essere declinabile in numerosi binarismi: vecchio/giovane, maschile/femminile, stato/famiglia, vita/morte, potere/impotenza, giusto/sbagliato, etc. In base a ciò, *Antigone* è un'icona di resistenza che può facilmente traslocare in tempi, culture e circostanze politiche assai diverse da quelle europee in cui è messo in discussione lo *status quo*: dall'Asia (Satoshi, Wang Molin, Rendra) all'Africa (Fugard, Osofisan, Bemba), dal Sudamerica (Gambaro, Huertas, Marechal, Watanabe) ai Caraibi (Brathwaite Morisseau-Leroy, Chamoiseau). Cf. MEE – FOLEY (2011), WETMORE (2002).

¹⁹ MUNDAY (2016, 12).

²⁰ BOITANI (1999, 8s.).

²¹ Si può affermare che nessuna traduzione è veramente fedele all'originale, in quanto rifletterà sempre l'universo poetico del traduttore-autore che possedendo, secondo Mounin, un suo spiccato mondo poetico e ideologico, aumenta il «grado di rifrazione», mentre diminuisce l'equivalenza formale fra i due testi. MOUNIN (2006, 149).

²² BASSNETT-MCGUIRE (1991, 21, 22, 87).

dell'opera e la complicità intellettuale tra l'autore e il lettore/spettatore a suffragare il riferimento testuale di partenza.

Traduzione, adattamento o allusione, indipendentemente dalle loro peculiarità, proclamano il recupero dell'antico in quanto imperativo intellettuale e artistico. È la potenza del mito che, distillato attraverso storie di pazzia, sangue, caos, incontra altre cronache e culture senza venirne prevaricato. Si soggettivizza in virtù della sua universalità offrendosi a nuove circostanze e occasioni, quelle irlandesi per l'appunto, dove il teatro rappresenta ancora un'arena privilegiata per lo scambio di idee²³. Uno spazio prescelto per un dibattito etico e politico.

1. *La riscrittura irlandese postcoloniale*

L'Irlanda, «la prima e l'ultima colonia dell'impero britannico»²⁴, è un paese postcoloniale? L'interrogativo appare d'obbligo in questo caso, date le perplessità riguardo la posizione irlandese come colonia che la estromettono dalla storia imperialistica britannica, arrivando a riconoscerla al massimo come una semi-colonia. Si tratta di un tormentato dualismo storico e ideologico, ancora oggi in pieno fermento²⁵, disponibile a procrastinarsi all'infinito e che si riverbera nella comprensione dell'intera gamma dei rituali quotidiani del paese. Nell'economia e nella coerenza di quest'indagine, perciò, vengono accennate appena alcune questioni relative alla “*querelle*” in atto, utili a rivendicare l'appartenenza postcoloniale dell'Irlanda e di alcune delle sue forme letterarie, le riscritture come nel caso delle *Baccanti* di Mahon.

Un dualismo, dunque, che rende l'Irlanda un'anomalia, un caso unico e paradossale, *sui generis*, tra le “provincie” postcoloniali anche in considerazione del fatto che l'Irlanda del Nord è ancora una colonia britannica.

Una contraddizione corroborata anche dall'«etichetta di comodo» postcoloniale, applicata quasi esclusivamente per identificare realtà terzomondiste. Il postcolonialismo, invece, non è un termine monolitico che riflette sulla linearità temporale di alcuni eventi reali, ma un fenomeno che si riferisce a quella fase di disintossicazione dalla sindrome coloniale²⁶. Esso è altresì un'astrazione storica che connota una «vertiginosa molteplicità di personalità e fenomeni»²⁷, generalmente circoscritta a realtà coloniali e sottosviluppate. Sarebbero proprio le differenze

²³ McDONALD – WALTON (2002, 8).

²⁴ KENNY (2004, 1). Cf. CARROLL – KING (2003).

²⁵ Cf. CLEARY (2002), HALL (1996), KENNY (2004), KIBERD (1995).

²⁶ LOOMBA (1998, 18s.).

²⁷ Cf. HALL (1996).

(cronologiche, sociali, linguistiche²⁸, geografiche) con queste società, a ribadire l'estraneità dell'Irlanda dall'universo culturale postcoloniale. In verità, però:

il termine "postcoloniale" risulta ancor più ambiguo di quanto non lo fosse "postmoderno" alle soglie degli anni ottanta, connotando una condizione non limitata a società sottosviluppate, né circoscritta a una situazione venutasi a creare dopo l'indipendenza degli ex paesi coloniali e a quel periodo limitata, ma, anzi, sovrapponendo e contrapponendo all'idea di continuità o posteriorità cronologica insita nel prefisso "post" un senso di antagonismo, rottura. Inoltre, [...] in ambito letterario il "postcoloniale" è in un certo senso confluito entro il più ampio orizzonte di una "letteratura-mondo", insofferente di ogni barriera, confine o nazionalismo²⁹.

Da un lato le differenze, dall'altro anche analogie e condivisioni tra l'Irlanda e le colonie più "esotiche" dell'Impero, una su tutte: la formazione dello Stato attraverso il riconoscimento di una cultura nazionale autentica³⁰ che segna la nascita di un pensiero postcoloniale irlandese autoctono. Un dato, quest'ultimo, che definisce il postcolonialismo un approccio che non è necessariamente dato dalle strutture politiche, ma dalle attitudini politiche: «postcolonial writing does not begin only when the occupier withdraws: rather it is initiated at that very moment when a native writer formulates a text committed to cultural resistance»³¹.

La necessità di una propria cultura nazionale, in Irlanda, ricalca, secondo Michela Gandolfo³², il modello ternario di Fanon, elaborato ne *I Dannati della terra*³³. Questo modello, rigorosamente cronologico nella sua applicazione, potrebbe essere declinato attraverso una serie di equazioni: «assimilazione integrale» = *Acts of Union*; «letteratura della memoria» = *Irish Literary Revival*; «letteratura nazionale» = *Irish Free State*.

Nel primo stadio, quello «dell'assimilazione integrale» o della «copia», osservabile nella seconda metà dell'800, si assiste a uno sforzo profuso nella ricerca di un linguaggio letterario che fosse nazionalista e autentico, ma che finì per rifarsi alla produzione culturale inglese, imitandola, assimilandola, copiandola.

All'assimilazione seguì «la letteratura della memoria» o del «rigetto», con la sua ambizione di affrancarsi dal retaggio colonialista. Questo secondo stadio coincise con il

²⁸ Cf. CLEARY (2002, 251-87), KENNY (2004, 3). A proposito dell'aspetto linguistico quale discriminante della postcolonialità irlandese, Kenny sottolinea la fragilità di questa ipotesi, dato che, l'uso comune dell'inglese era conseguenza dello «sradicamento della cultura gaelica».

²⁹ ALBERTAZZI (2013, 10).

³⁰ Cf. CLEARY (2002), GANDOLFO (2007).

³¹ KIBERD (1995, 6).

³² Cf. GANDOLFO (2007).

³³ FANON (2007, 152s.). Si tratta di un modello che viene scandito attraverso un'evoluzione in «un panorama di tre tempi», ossia: «l'assimilazione integrale», la letteratura della «memoria o di pre-lotta», infine la «letteratura di lotta, rivoluzionaria, nazionale».

movimento letterario del “Rinascimento irlandese” – operante tra la fine del diciannovesimo secolo e il primo ventennio del Novecento – quale primo esempio e prima istanza del processo di decolonizzazione, di liberazione poetica da un servilismo endogamico e oppressivo, verso una nuova condizione potenzialmente rivoluzionaria³⁴. All'interno di esso, l'opposizione e il rifiuto verso la cultura colonialista si esprimeva attraverso un contingente di autori, tra questi: i già citati Yeats³⁵, Synge, Lady Gregory, Gogarty, Pearse, le cui opere reclamavano il recupero (*revival*) dell'eredità gaelica o celtica depositaria di quegli ideali rurali, mitologici e spirituali da contrapporre a quelli metropolitani, capitalistici e scientifici su cui aveva progredito la cultura inglese.

L'Abbey Theatre (1898), in quanto primo teatro nazionale irlandese, rappresentò il simbolo di questa ambizione, ammiraglia e roccaforte di quella tradizione che avrebbe dovuto costituire le fondamenta del nazionalismo irlandese.

Per ultimo, l'indipendenza raggiunta (*Irish Free State*, 1921) rappresentò l'ultimo tempo del tracciato decolonizzante: «la letteratura di lotta, rivoluzionaria» necessaria per la formazione di un sapere nazionale attraverso l'assimilazione e la trasformazione della cultura del dominatore.

La narrazione dunque può essere solo un riscrivere e lo scrittore solo un “riscrittore” di storie, secondo Said, che rinunciando all'innocenza del primo venuto, utilizza in maniera creativa le fonti originali fondendole armonicamente con le proprie³⁶. In questo modo egli dà vita a forme ibride che occupano quello spazio interstiziale e ibrido, sia a livello fisico che mentale, definito da Homi Bhabha *Third Space*³⁷. Questo stadio, concepibile solo in piena decolonizzazione culturale, è contrassegnato dal raggiungimento di un'identità nazionale (culturale) e dal riconoscimento dell'Altro inteso, non soltanto come diverso, ma come nuovo, molteplice e soprattutto globale. Relazionarsi e confrontarsi con i classici, perciò, costituisce per lo scrittore postcoloniale un atto di straordinaria disponibilità e flessibilità (qualità già di per sé intrinsecamente possedute dal dramma greco) verso una realtà in continuo divenire e trasformazione che rigetta ogni struttura dogmatica, fissa e immutabile. Il confronto diventa la chiave interpretativa del mondo, la forma di resilienza più riuscita a ogni tipo di urto ideologico o imperativo categorico.

³⁴ Cf. DEANE (1985).

³⁵ Edward Said, in *Yeats and Decolonization*, cita l'opera del poeta irlandese quale primo esempio e prima istanza del processo di decolonizzazione, di liberazione da un servilismo endogamico e oppressivo, verso una nuova condizione potenzialmente endogamica.

³⁶ Cf. SAID (1983, 135). Said cita Joyce e la sua eredità omerica ed Eliot per il suo “debito” verso Virgilio e Petronio.

³⁷ Cf. BHABHA (1994, 56).

2. *The Bacchae. After Euripides*

Nel 1990 viene pubblicato il volume *Nationalism, Colonialism and Literature*, una raccolta di tre saggi vergati rispettivamente da Terry Eagleton, Fredric Jameson ed Edward Said, prefati da Seamus Deane. Nel primo intervento, intitolato *Nationalism, Irony and Commitment*, Eagleton definisce il nazionalismo, irlandese o no, come un binarismo tra forme metafisiche di identità, quali uomini e donne, protestanti e cattolici, inglesi e irlandesi: «nationalism identifies the radical contradictions that necessarily beset it. The oppositional terms it deploys are the very terms it must ultimately abolish»³⁸. Dicotomie che anziché perpetrate, andrebbero sciolte, annullate del tutto. L'unica risorsa disponibile per il raggiungimento di tale obiettivo (o utopia) sembra essere rintracciabile nell'ironia, per mezzo della quale è possibile iniziare una politica di carattere trasformativo, «disinnescando la nostra rabbia»³⁹.

La riscrittura di Derek Mahon, «il più sottostimato poeta irlandese del secolo»⁴⁰, trasferisce i proclami nazionalistici di Eagleton da un piano politico a uno drammaturgico. In base a queste premesse, l'opera si colloca contemporaneamente al di fuori della tradizionale poetica nordirlandese e della rivendicazione politica postcoloniale; in entrambi i casi ne rappresenta un *outsider*⁴¹: «[Mahon's] poetry expresses a longing to be free from history. In this respect he is recognisably an Irish poet»⁴².

McDonald definisce *The Bacchae* «a parable suitable for Ireland. Dionysus can be regarded as a force of nature, the force of a people who are fighting to reclaim their rights»⁴³. Si tratta di una lettura che registra la ricezione classica nei termini di protesta politica, stereotipando la sua metafora e reprimendo quell'istinto creativo che vivifica il dramma greco. Questa stessa interpretazione funge anche da monito per quelle istituzioni (lo Stato e la Chiesa) vogliose di sopprimere l'impulso dionisiaco della gente.

Mahon, di contro, rilegge Euripide in termini teatrali e apolitici, anche se, come lo stesso drammaturgo scrive: «The act of writing is itself political in the fullest sense. A

³⁸ EAGLETON – JAMESON – SAID (1990, 4).

³⁹ Ivi, p. 27.

⁴⁰ Kiberd in GONZALEZ (1997, 213). Quando non diversamente indicato, la traduzione è di chi scrive.

⁴¹ L'estraneità di Mahon alla tradizione nordirlandese è rintracciabile pure nel suo tracciato esistenziale. Egli, infatti, subito dopo una breve esperienza di insegnante spesa tra Belfast e Dublino, si trasferì a Londra (1970) dove iniziò una carriera di giornalista *freelance* e di scrittore, rimanendovi per quindici anni, prima di trasferirsi a New York, dove oggi risiede. Forse, è in virtù di questo dinamismo che ebbe una visione centrifuga del proprio paese, quasi a volerlo liberare da maglie nazionalistiche troppo strette e da rivendicazioni autarchiche.

⁴² DEANE (1985, 156).

⁴³ MCDONALD (2002, 74).

good poem is a paradigm of good politics – of people talking to each other, with honest subtlety at a profound level, about more than party politics»⁴⁴.

Le sue *Baccanti*, in un conflitto canzonatorio con l'originale, prorompono in una parodia agrodolce⁴⁵, polemica, a tratti irriverente, che dialoga con l'antichità attraverso il recupero di quel sostrato ludico, irriverente, ironico che costituisce la vera essenza dell'arte teatrale e del teatro in sé. Il prototipo di Euripide, d'altronde, è l'esempio tragico che più degli altri esprime una metafora teatrale anziché spirituale. E chi meglio di Dioniso, il dio del teatro, può (ri)evocare questa forza sommersa? Il suo debutto sulla scena irlandese è teso non solo a reclamare la propria divinità, ma anche la forza stessa del teatro, del suo teatro. Di un teatro apolitico, anti-ideologico e "anti-parrocchiale".

Mahon, infatti, agisce diversamente da Paulin, Matthews, Kennelly (tutti nordirlandesi) che si distinsero per la politicizzazione del dramma greco, enfatizzandone, altresì, in una solenne alleanza, la civilizzazione, la razionalità, la politica di cui esso è, sin dalle origini, portatore: «Tragedy is a term frequently used to describe the contemporary Northern Irish situation. It is applied both by newspaper headline writers trying to express the sense of futility and loss at the brutal extinction of individual lives and by commentators attempting to convey a sense of the country and its history in more general terms»⁴⁶. Per questi autori, la poesia del passato consola e sostiene, ricordando a una generazione angosciata che non è sola: «Un oggetto o un atto diventa reale solo nella misura in cui *imita* o *ripete* un archetipo. Così la realtà si acquista esclusivamente in virtù di *ripetizione* e *partecipazione*; tutto quello che non ha un modello esemplare è "privo di senso" – cioè manca di realtà. Gli uomini avrebbero quindi tendenza a diventare archetipici e paradigmatici»⁴⁷.

Mahon, di contro, è un poeta solitario, un eremita lirico, che rifiuta la possibilità di ristabilire unità e legami perduti scoprendo, invece, nell'immaginazione «una dimora alternativa che trascende ciò che egli percepisce come vincoli filiativi superati»⁴⁸.

⁴⁴ Mahon in PERRIS (2008, 62).

⁴⁵ Il rapporto di Mahon con il dramma classico non si esaurisce con Euripide, anzi *Le Baccanti* rappresentano lo stadio finale di una relazione iniziata con *Glengormley*, parodia dell'*Ode all'uomo* che costituisce il primo stasimo dell'*Antigone* sofoclea. Qui, sarcasticamente, l'uomo viene elogiato per le attività banali e monotone che compie in una piccola comunità irlandese (tosare, innaffiare, stendere, etc.) e non per le grandi imprese (navigazione, medicina, architettura, etc.). Mahon antepone un ritratto realistico della vita alle immagini mitologiche dell'originale sofocleo. L'utilizzo dei classici, anche in forma più allusiva, si scopre anche in altri esempi lirici: *Carrowdore Churchyard* (in cui si fa riferimento ad alcune frasi di Euripide), *The Sea in Winter* (in cui viene evocata la sagoma di Teseo), *Death and the Sun* (in cui l'allusione classica compare come somma del mito di Sisifo e della caverna platonica). Cf. GONZALEZ (1997), REGGIANI (1995), HAUGHTON (2007), MAHON (2013), ENNIS (2014).

⁴⁶ RICHARDS (1997, 191).

⁴⁷ ELIADE (1975, 55).

⁴⁸ DAWE – LONGLEY (1985, 219).

L'essenziale non è il contenuto narrativo del mito, bensì la sua capacità di condensazione simbolica.

Le oscillazioni del mito in terra irlandese, anzi nordirlandese, tra parodia e paradigmaticità, sembrano ricalcare quelle tra Eliot (anche se britannico) e Joyce a proposito della funzione del mito all'interno delle loro opere (entrambe edite, per varie vicissitudini, nel 1922). Un mito che, per i due campioni del modernismo, funge da strumento ordinatore, un elemento *cosmos* che serve per dare ordine e significato al mondo contemporaneo. In *The Waste Land*⁴⁹, l'autore ricorre al mito sia in termini consolatori che per sottolineare l'aridità del suo tempo rispetto alla rigogliosità del passato, incarnata da personalità quali Omero, Ovidio, Tiresia, Petronio, ma anche aliene al mondo classico, è il caso di Dante, Shakespeare, Dickens, etc.

L'*Ulisse*, costruito sulla base del retaggio omerico, è un poema eroicomico (nell'accezione di Fielding) e proprio in virtù di questo contiene (o reprime) l'evasione metafisica, riconducendo ogni cosa su un piano umano. Dalla «Summa Metafisica alla Summa Antropologica» (come avviene in Mahon, anche se in proporzioni e con ambizioni meno evidenti) si dirà nelle esegesi più ricorrenti del capolavoro joyciano⁵⁰.

La fonte originale, perciò, viene non soltanto reinterpreta ma pure dissacrata, se si pensa al parallelismo – in realtà un binarismo – tra Ulisse e Bloom (eroismo/anti-eroismo, esotismo/metropoli-luoghi comuni, eccezionalità/mediocrità, attivismo/passività, successi/sconfitte). Il mito garantisce ordine rispetto ai frammenti caotici della modernità, favorisce l'interpretazione del presente attraverso il passato, ma non viene osannato per la sua esemplarità che è soprattutto irraggiungibilità.

Anche George Bernard Shaw, sulla scia di Joyce, dissacrà la purezza e l'imperturbabilità del mito classico. Il suo *Major Barbara*⁵¹ (più un'allusione che una riscrittura) affonda le radici nelle *Baccanti* di Euripide, dislocandole in un contesto dominato da squallidi interessi economici. Dioniso veste i panni di Undershaft, un filantropo produttore d'armi e distruttore di massa che sogna di abolire la proprietà privata. La religiosità (rappresentata dall'Esercito della salvezza) viene quasi del tutto azzerata per lasciare posto a riflessioni tragicomiche sul rapporto tra ricchezza e povertà. Quest'ultima costituisce il nucleo centrale dell'opera, il crimine peggiore che possa mai essere consumato.

Mahon sembra procrastinare, virtualmente, questa linea joyciana-shawiana, ma anche post-yeatsiana (che include anche autori quali Synge e O'Casey), caratterizzata da una riflessività metanarrativa e da un senso di impotenza politica⁵². Nelle sue

⁴⁹ Cf. ELIOT (1922).

⁵⁰ DE ANGELIS – MELCHIORI (1984, 20).

⁵¹ Cf. SHAW (1907).

⁵² GARRATT (1996, 252).

Baccanti, egli rifiuta la classicizzazione degli eroi locali (il CùChulainn di Yeats per esempio) alleggerendo il *pathos* del dramma originale attraverso l'impiego di elementi tipici del folklore irlandese all'interno di una cornice drammaturgica che trasuda simultaneamente di lirismo, impudenza, scetticismo, nostalgia, apocalitticismo e assurdo (Beckett, infatti, può essere considerato uno dei suoi maestri virtuali).

Secondo Rachel Kitzinger, Mahon riscrive la tragedia di Euripide creando «an emotional vertigo where the boundaries blur between laughter and anguish, reason and illusion, speech and song, kindness and cruelty. The resulting disorientation makes familiar territory strange and dangerous»⁵³. Il risultato, allora, è una commedia nera irlandese, anzi dell'Ulster che ricerca il divertimento dietro la tragicità dei classici.

Tre citazioni in esergo precedono l'inizio dell'opera. La prima richiama l'ovvietà secondo cui nessun essere umano è mai pienamente razionale o irrazionale, attraverso le battute finali della *Nascita della tragedia* di Nietzsche:

But only so much of the Dionysiac substratum of the universe may enter an individual consciousness as can be dealt with by that Apollonian transfiguration; so that these two prime agencies must develop in strict proportion, conformable to the laws of eternal justice. Whenever the Dionysiac forces become too obstreperous, as is the case today, we are safe in assuming that Apollo is close at hand, though wrapped in a cloud, and that the rich effects of his beauty will be witnessed by a later generation⁵⁴.

In questo passaggio, Nietzsche commentava che di fronte all'eccesso dionisiaco, «come noi possiamo sperimentare», Apollo sarà costretto a riemergere, anche se le sue azioni «saranno certo contemplate da una prossima generazione». Il messaggio sembra essere chiaro: Dioniso è pericoloso, può costituire una minaccia, serve Apollo per contenerlo e bilanciarlo. È un dato che i poeti devono accettare. Da che parte stare? A chi affidarsi per orientarsi nel labirinto della poesia e della morale? Apollo e Dioniso, per Mahon, risiedono entrambi all'interno della psiche umana, trascendendo l'interpretazione stereotipata che vede nelle due divinità nient'altro che diadi contrastive (razionalità/irrazionalità, moderazione/eccesso, repressione/disinibizione, etc.). Entrambi sono in grado di produrre congiuntamente bellezza, generandola non da una collisione, ma da un'affascinante tensione creativa, la stessa che ha reso Euripide il centro di un crocevia culturale. «In invoking Nietzsche, Mahon is necessarily opposing the Enlightenment. He is saying that the nature which Molière endorsed is not, in fact, rational at all but explosive anarchic, totally instinctual»⁵⁵. Il conflitto tra il

⁵³ Kitzinger in MAHON (1991).

⁵⁴ Nietzsche in MAHON (1991, 9). COLLI (2003, 162). Si riporta la versione in inglese del passo di Nietzsche, anziché l'originale tedesca o la traduzione italiana, per rimanere fedeli alla versione di Mahon.

⁵⁵ MURRAY (1994, 127).

razionalismo (l'addomesticazione letteraria) e lo spirito dionisiaco sovversivo della poesia non è nient'altro che una forma di settarismo⁵⁶.

Sembra quasi che Mahon voglia giustificare preliminarmente i fatti che sta per narrare tra impulsi oscuri e desiderio di un nuovo ordine, quella «prossima generazione» («later generation») a cui si riferisce Nietzsche. Egli avrebbe potuto aggiungere un altro frammento nietzschiano alla sua epigrafe: «ogni artista è “imitatore”, cioè artista apollineo del sogno o artista dionisiaco dell'ebbrezza o infine – come per esempio nella tragedia greca – insieme artista del sogno e dell'ebbrezza»⁵⁷. Nell'ottica di un teatro anti-ideologico, come quello di Mahon, il messaggio potrebbe suonare con altre note: essere irlandesi, non significa necessariamente schierarsi da una parte o dall'altra. Un invito all'astensionismo e al qualunquismo? No, piuttosto una constatazione tragicomica dell'esistenza, ma anche una disamina metateatrale su come la poesia irlandese trasudi di ideologia. Penteo, l'ideologo, non può controllare Dioniso, il poeta, la cui epifania trionfante fa da fulcro per le *Baccanti*. La riscrittura di Mahon sembra essere l'esaltazione dell'ambivalenza ideologica che ne motiva il dramma.

La seconda citazione è un estratto da *I greci e l'irrazionale* di Dodds:

I have tried to show that Euripides's description of Menadism is not to be accounted for in terms of the imagination alone; that inscriptional evidence reveals a closer relationship with actual cult than scholars have realised; and that the Maenad, however mythical certain of her acts, is not in essence a mythological character but an observed and still observable human type. Dionysus still has his votaries or victims, though we call them by other names; and Pentheus was confronted by a problem which other civil authorities have had to face in real life⁵⁸.

Ancora Murray giudica questo secondo passaggio poco utile per l'interpretazione generale dell'opera⁵⁹. In verità, però, le parole di Dodds si rendono utili eccome per Mahon per due ragioni: garantiscono un aggiornamento del classico, una sorta di modernizzazione e suggeriscono il raggiungimento di una consapevolezza, ovvero che le menadi o le baccanti sono un fenomeno reale e contingente, non una mera creazione letteraria euripidea, un tropo. In altre parole, Dioniso continua a seminare scompiglio e a provocare rivolte sociali. Allo stesso modo, la riscrittura di Mahon non è un semplice *revival* dell'antico, ma un'ammissione dell'esistenza, ancora oggi, dei poteri distruttivi ed estatici di Dioniso.

Il riferimento finale invoca un poeta nordirlandese, di Belfast come Mahon, Louis MacNeice autore di *The Poetry of W. B. Yeats*:

⁵⁶ GARRATT (1996, 6).

⁵⁷ COLLI (2003, 27).

⁵⁸ Dodds in MAHON (1991,7). DODDS (2009, 339).

⁵⁹ Cf. MURRAY (1994).

Yeats's efflorescence in old age is perhaps unique in recent poetry. We might compare Euripides who, after a long life spent in struggling with and digesting new ideas, in gradually formulating a sceptical, rationalist attitude, had in his old age the elasticity to admit that there was a case for Dionysus⁶⁰.

Sia Yeats che Euripide, nelle riflessioni di MacNeice avallate da Mahon, condivisero un tracciato esistenziale simile: una fioritura di fronte alla mortalità. Dopo un'esistenza apollinea, i due poeti scoprirono (come Penteo), anche se solo nel tratto conclusivo della loro vita, e riconobbero Dioniso. Un'epifania dell'irrazionale che andò a controbilanciare il loro precedente e apparente razionalismo. Sembra allora che un "Euripide dell'Ulster" cominci a scoprirsi tra i versi delle *Baccanti* di Mahon.

La disposizione di queste citazioni non fu casuale, ma rispondente a una precisa logica, una specie di progressione della consapevolezza dionisiaca si potrebbe dire. Si passa, infatti, dalla convivenza psichica tra Apollo e Dioniso, tra razionalità e follia, al riconoscimento realistico e contingente delle passioni e degli impulsi distruttivi dionisiaci, per giungere infine a una certezza: l'onnipresenza di Dioniso anche in Irlanda. Mahon circoscrive così le sue *Baccanti* a un tempo preciso, il presente, e a uno spazio altrettanto delineato, l'Irlanda. Un dramma per l'Irlanda di oggi, in cui Dioniso sarebbe incarnazione della poesia lirica che «bilancia Es e SuperEgo, tecnica e ispirazione, razionalismo e metafisica»⁶¹.

Va detto, però, che l'irlandizzazione di queste *Baccanti* non è immediatamente intuibile. Il testo di Mahon, infatti, ricalca la struttura del prototipo euripideo: l'ambientazione, le *dramatis personae*, il Coro (i cui interventi, però, sono ridotti quasi della metà rispetto a Euripide), il divenire drammatico, compreso però in solo due atti, rispetto ai canonici cinque.

L'indicazione di scena che apre l'opera rivela quest'apparente classicità, spingendo il lettore a credere che la produzione sarà fedele all'originale:

*Before the palace of Thebes: morning. A perpetual flame on Semele's tomb downstage. Empty wine-skins scattered about. Lights up on DIONYSUS, a gaily dressed young man, his hair long and curly, a thyrsus in one hand. He wears a fawnskin and sandals, moves blithely, and speaks in a light, gay voice. The fawnskin is a decorative scarf, the thyrsus a fennel wand wreathed with ivy*⁶².

⁶⁰ MacNeice in MAHON (1991, 7).

⁶¹ PERRIS (2016, 101). Quando non diversamente indicato, la traduzione è di chi scrive.

⁶² MAHON (1991, 11). (Davanti al palazzo di Tebe: giorno. Sulla ribalta, una fiamma perpetua sulla tomba di Semele. Otri vuoti sparpagliati. Luci su Dioniso, un giovane uomo con abiti sgargianti, con lunghi e riccioluti capelli, il tirso in mano. Egli indossa una pelle di cerbiatto e sandali, si muove spensieratamente, e parla con un tono di voce leggero. La pelle di cerbiatto è una stola decorativa, il tirso un ramo di finocchio intrecciato con l'edera).

L'apparenza inganna però. Esattamente come fa Dioniso che illude e delude tra paradossi e confusione. Così come confondono le *Baccanti* costruite su una narrativa drammatica che procede per allucinazioni, raggiri, mascherate, estasi. Il teatro insomma.

Mahon adotta uno stratagemma, spingendoci a credere che la sua riscrittura sarà greca, classica, quanto più vicina all'originale, celando quella maipolazione testuale che gradualmente prenderà corpo, rendendo il testo tutt'altro che ordinario.

Quello che ci viene presentato è un Dioniso più frivolo, effeminato sia nel vestiario («gaily dressed») che nel modo di parlare, («light, gay voice»), *trendy*, *camp*, probabilmente ubriaco («wine-skins scattered») che si accinge a recitare un prologo esegetico e metateatrale rivelando l'incertezza di questa supposta fedeltà attraverso un linguaggio più addomesticato, moderno e visibile. Dioniso è un dio che non sembra incutere timore, se non per il suo cugino putritano, non è un messia, nè tantomeno un rivoluzionario politico o letterario, semmai una sorta di *leader* carismatico e pacifico proveniente dal '68, che potrebbe essere scambiato per un componente della *rock band* dublinese The Commitments⁶³.

My name is Dionysus, son of Zeus
and Semele, Cadmus' eldest daughter. Whoosh!
I was delivered by a lighting-flash
And here I am back home in Thebes again
pretending to be a mortal among men
although, as we all know, I am one of the gods.
Over there, in the corner, a monument records
My mother's death by lightning. She lived here
Till – pow! – the place was blown to bits by Hera, the jealous bitch.
[...]
It was out there, in what we call the East,
that I began my Dionysian quest,
evolved my rites and, incidentally,
picked up the Chorus you'll meet presently.
Why did I choose Thebes as the first place
To do my Dionysian stuff in Greece?
I'll tell you. Mother's sisters claimed that I
Was not the son of Zeus;
[...]
I'm afraid I've driven those aunties around the bend.
[...]
Right, now, pipe and drum!
Let Thebes know Dionysus, son of Semele, is come!
Excuse me, I must join the Bacchic dames

⁶³ McDONALD (2002, 74).

On Mount Cithaeron where they play their games⁶⁴.

Si tratta di un linguaggio certamente più colloquiale e moderno, irlandese (talvolta anacronistico), evidenziato dalla scelta di termini ed espressioni che suggeriscono la sua immediata ricezione: «whoosh», «pow», due termini che richiamano quasi un'omatopeia fumettistica⁶⁵, «Dionysian stuff», «rock 'n' roll», «I've driven those aunties around the bend», «jealous bitch». Non si tratta dell'unica imprecazione presente nel dramma, ne troviamo un'altra, forse ancora più sfacciata, stavolta pronunciata da Penteo, quando poco dopo fa il suo ingresso in scena esclamando: «Oh, for fuck's sake». Si tratta di due espressioni di irritazione adolescenziale che rivelano lo stato d'animo dei due cugini. Il ricorso a tali vocaboli andrebbe visto, secondo Perris, come un'irruzione violenta del gergo aristofanESCO e quindi della commedia. Il risultato di questa collisione linguistica si potrebbe definire una «para-commedia», ovvero il riciclo di un tropo comico in un contesto tragico⁶⁶. La complicità tra autore e pubblico è rivelata anche da frasi come «as we all know» e «we call the East», in quella che sembra essere una strategia metateatrale che fa riferimento al *background* mitologico dell'opera. Poche righe dopo, però, il plurale lascia spazio al singolare «I'll tell you». Dioniso sembra aver preso consapevolezza non solo della sua natura mitologica, ma anche della sua convenzione drammatica. Egli assume il ruolo di un narratore onnisciente esponendo il proprio ruolo fittizio e quello del suo dramma. Un ruolo confermato anche quando ci informa del reclutamento del proprio Coro, «picked up the Chorus you'll meet presently», preparandoci alla parodo:

Over the sea from Asia
We follow our Bacchic lord,
Night and day are a pleasure
Thanks to be laughing god.
Let nobody interfere,

⁶⁴ MAHON (1991,11s.). (Il mio nome è Dioniso, figlio di Zeus e Semele, la figlia primogenita di Cadmo. Sibilo! Partorito da un fulmine, sono ritornato a Tebe, di nuovo, pretendendo di essere un mortale tra i mortali, sebbene, come noi tutti sappiamo, io sono un dio. Laggiù, in un angolo, un monumento illuminato ricorda mia madre, incenerita da un fulmine. Lei visse qui – prigioniera di guerra! – finché questo luogo non venne spazzato via da Era, la puttana gelosa. [...] Fu lontano da qui, in quella terra che noi chiamiamo Oriente, che iniziai la mia ricerca dionisiaca, sviluppando i miei riti e circondandomi del Coro che incontrerete a breve. Perché scelsi Tebe come prima tappa della mia questione dionisiaca in Grecia? Ve lo racconterò. Le sorelle di mia madre credevano che io non fossi il figlio di Zeus [...] Temo di aver condotto queste zie alla pazzia. [...] Bene, adesso, flauti e tamburi. Lasciate che Tebe sappia che Dioniso, figlio di Semele, è giunto! Scusatemi, devo raggiungere le baccanti sul monte Citerone, dove si intrattengono con i loro giochi). Questa familiarità linguistica che ha contraddistinto il prologo è rintracciabile sparsa nell'intera narrazione per mezzo di espressioni come «chap» (tizio), «old boy» (vecchio mio), «twit» (idiota), «young Lidian chap», solo per citare le più ricorrenti. Ivi, pp. 15, 32, 37.

⁶⁵ PERRIS (2008, 53).

⁶⁶ Ivi, p. 61.

Shut your houses tight;
Dionysus' women are here
To give you all a fright!
[...]
Pipe and drum;
let Thebes know Dionysus, son of Semele, is come!⁶⁷

Non sembra un Coro disposto a mediare tra gli dei e gli esseri umani, «Let nobody interfere», piuttosto teso a ribadire la forza e l'implacabilità del loro messia. Il ritornello, «Pipe and drum; let Thebes know Dionysus, son of Semele, is come!», andrebbe a corroborare questo tipo di interpretazione. Il flauto e il tamburo alludono all'accompagnamento musicale delle marcie unioniste dell'Ulster e al retaggio di violenza associato a queste. Più avanti nel testo, Dioniso si rivolge a Penteo ribadendogli l'inutilità di qualunque sforzo atto a reprimerlo. Nemmeno i posti di blocco potranno arrestarne la marcia: «Do you think mere road-blocks can contain a god?»⁶⁸. Anche i posti di blocco richiamano l'autoritarismo nordirlandese, ma in questa circostanza, rispetto al flauto e al tamburo, lo fanno nei termini di simbolo pubblico visibile. Ci troviamo di fronte, allora, come sostenuto dalla McDonald⁶⁹, a un'interpretazione politica? La risposta è negativa, in quanto Mahon camuffa una metafora letteraria con un'analogia politica. Neppure l'autorità apollinea e la sua addomesticazione letteraria possono contenere l'intraprendenza e la sovversività dionisiaca⁷⁰.

Il primo incontro tra Cadmo e Tiresia rende ancora più chiaramente la contestualizzazione irlandese dell'opera oltre a elevarsi, come in Euripide, quale esempio di straordinaria *verve* comica:

TIRESIAS: Anyone there? I want to speak to Cadmus, please,
my great friend and the man who founded Thebes
Tiresias is here, tell the old fool.
(to audience)
I'm old myself, of course, but he's older still.
We agreed to get ourself some Bacchae gear (*incates his fawnskin*)
and go to the famous *céilí*, like half the woman here⁷¹.

⁶⁷ MAHON (1991, 13). (Dai mari dell'Asia non seguiamo il nostro signore; notte e giorno sono ormai un piacere grazie al dio sorridente. Che nessuno interferisca, sbarrate le vostre case; le donne di Dioniso sono qui per terrorizzarvi. Flauti e tamburi, flauti e tamburi; lasciate che Tebe sappia che Dioniso, figlio di Semele, è giunto!).

⁶⁸ Ivi, p. 32.

⁶⁹ Cf. MCDONALD (2002).

⁷⁰ PERRIS (2008, 69).

⁷¹ MAHON (1991, 15). (C'è nessuno? Voglio parlare con Cadmo, per favore, mio grande amico e fondatore di Tebe; Tiresia è qui, ditelo a quel vecchio stolto. Anch'io sono vecchio, ovviamente, ma lui lo

Il vecchio indovino, qui ritratto in maniera più innocente e candida rispetto a Euripide, cerca di persuadere Cadmo a partecipare, come le donne tebane, al *céilí*, una festa tipica del folklore irlandese che incorpora musica, danza, canto e litri di alcool. In Mahon, il *céilí*, come facilmente intuibile, va a sostituire il tiaso presente in Euripide, l'espressione principale del misticismo dionisiaco, senza però riuscire a renderne la sacralità e la ritualità. La musica, la danza, il canto e l'estasi come risultato finale della loro azione congiunta sono elementi centrali sia per il culto dionisiaco che per il folklore celtico. Nella parte conclusiva di *The Bacchae*, il Coro inneggia a Dioniso quale «Lord of the dance»⁷², ripetendosi poi per altre due volte nel corso dell'opera. Si tratta di un'appellativo che sembrerebbe rifarsi al titolo di una nota e popolare canzone devozionale irlandese del 1848 che suona: «Dance, then, wherever you may be, for I am the lord of the dance said he». In questa circostanza musicale, il signore della danza si identifica con Cristo che giunge sulla terra per salvare l'umanità proprio attraverso la danza: la danza della salvezza⁷³. Se così fosse, l'opera di Mahon verrebbe proiettata all'interno di una cornice religiosa, il campo di battaglia di una futuristica guerra santa. In verità, però, il testo scorre immune a ogni propaggine metafisica o forza trascendente, facendosi quasi anti-teologico, innervando di comicità anche la religiosità irlandese, cristiana o protestante che sia. Anche la religione ha perso credibilità e importanza, sembra dirci l'autore. Solo l'alcool può rappresentare l'antidoto alla miseria, la sua panacea. Due esempi chiariscono questa convinzione:

TIRESIAS: Bacchus, Semele's son,
Who give us wine and thus oblivion,
Banishing grief in sleep. There is indeed
No other medicine for our miseries.
We pour this god out in propitiation,
Receiving absolution from the gods⁷⁴.

Anche il Coro rafforza questo sentimento:

Our god, Semele's son,
Delights in life-giving peace;
Delights also in wine
Which gives pain its release.

è ancora di più. Siamo d'accordo nell'indossare alcune vesti bacchiche per partecipare al famoso *céilí*, come la maggior parte delle donne).

⁷² MAHON (1991, 14, 29, 47).

⁷³ Cf. McDONALD (2002).

⁷⁴ MAHON (1991, 19). (Bacco, figlio di Semele, concedi a noi il vino e perciò l'oblio, allontanando il dolore dal sonno. Non vi è alta medicina, infatti, per le nostre miserie. Noi ci rivolgiamo a questo dio, ricevendo l'assoluzione dagli altri dei).

He hates those who refuse
The pleasures of this life,
Long nights and quiet days.
Better to stand aloof
From pride-infected men
Whos *hubris* wounds the gods;
Common sense is enough
To live the life divine.
Raise your ivi rods;
Praise the god of wine⁷⁵.

L'alcol conduce all'oblio, alla dimenticanza, forse un atteggiamento vile verso le difficoltà e gli ostacoli della vita, ma in ultimo, la sola risorsa di cui disporre⁷⁶.

Appena poche righe dopo arriva la corroborazione drammatica del *céilí* nella forma della *jig*. All'invito di Tiresia, infatti, Cadmo, «the old fool», prontamente risponde in quello che sembra un nostalgico dialogo tra *hippies* attempati: «Where do we go, do you know? I could dance all night, and all day too, given half a chance (*demonstrates with a jig*)»⁷⁷. L'indicazione scenica ci informa che il fondatore di Tebe, impaziente per l'inizio del *céilí* e voglioso di dimostrare le sue abilità "performative", ci intratterrà con una *jig*: «In un mondo post-yeatsiano il dio selvaggio ha imparato a danzare una *jig* irlandese»⁷⁸.

La comicità di questa scena prosegue quando Cadmo domanda: «Do you think perhaps we ought to take a car?» ma Tiresia, con tono serio, risponde: «No, that would be disrespectful; better go as we are»⁷⁹. Anche in Euripide, questo episodio (vv. 170-209) segue una traiettoria comica oltre che straniante, tanto da rasentare l'eccellenza e l'eccezionalità del genere all'interno della tragedia attica. Euripide esplora la leggerezza del culto dionisiaco, servendosene come un anestetico, come una compensazione ironica all'orrore e al dolore che stanno per scatenarsi. Come se l'equilibrio interno dell'opera dipenda dal perfetto bilanciamento tra comicità e tragicità. In Mahon, ancora

⁷⁵ Ivi, p. 23. (Il nostro dio, figlio di Semele, ci illumina la vita donando pace; ci illumina anche con il vino che alleggerisce il dolore. Egli odia coloro i quali rifiutano i piaceri di questa vita: lunghe notti e quieti giorni. Meglio disinteressarsi di coloro i quali sono infettati dall'orgoglio, la cui *hubris* ferisce gli dei; il buonsenso è sufficiente per vivere una vita divina. Sollevate i vostri bastoni d'edera; pregate il dio del vino).

⁷⁶ È possibile cogliere una nota autobiografica (una delle poche se non l'unica) in questa predisposizione emotiva. Mahon, infatti, trascorse alcuni mesi presso il St. Patrick's Hospital, per disintossicarsi proprio dall'alcool.

⁷⁷ MAHON (1991, 15). (Dove andiamo? Tu lo sai? Io posso danzare tutta la notte, e anche tutto il giorno, dammi mezza possibilità. *Lo dimostra con una jig*).

⁷⁸ MURRAY (1994, 131).

⁷⁹ MAHON (1991, 16). (Pensi che, forse, dovremmo prendere una macchina? No, potrebbe sembrare irrispettoso. Meglio andare a piedi).

una volta, l'ironia rimane ironia, non va soppesata con nessun'altro affetto o stato d'animo, significa in sé, indugiando nel suo divertimento drammatico.

Una comicità intrinseca nelle *Baccanti* stesse, come sottolineato da Penteo: «This Bacchism, spreading like a forest fire, make us ridiculous»⁸⁰. Il bacchismo dunque induce anche il sorriso, non soltanto il biasimo. Un ridicolo che erompe definitivamente nelle sequenze relative al travestimento del re:

PENTHEUS: How do I look, like Ino or Autonoë?
Do I stand like my own mother, gracefully?

DIONYSUS: Yes, you're her very image, to be sure.
Hold on, a curl has slipped from your coiffure.

PENTHEUS: I must have shaken it from its proper place
While practising my Bacchis ecstasy.

DIONYSUS: That's better; but your girdle has come loose
And your gown isn't as straight as it might be.

PENTHEUS: It's longer on the left than on the right;
Look at it from behind and make it straight⁸¹.

Questi versi assomigliano molto a quelli di Euripide con una discrepante però. In Euripide, infatti, un Penteo in qualche modo riluttante, decideva di partecipare (spiare) al rituale, travestendosi per non essere visto, con l'intento di sopprimere l'elemento destabilizzante. E lo scambio dialettico con Dioniso, nel terzo episodio, andrebbe ad attestare questa "repulsione":

DIONISO: Ti vestirò io, dentro la reggia.
PENTEIO: Con una veste da donna? Mi trattiene la vergogna
DIONISO: Allora non desideri vedere più le menadi?
PENTEIO: Quale abito dici che dovrò indossare?
DIONISO: Ti porrò sul capo un'acconciatura di lunghi capelli, sciolti.
PENTEIO: E il secondo ornamento, quale sarà?
DIONISO: Un peplo, lungo sino ai piedi. E sul capo, una mitra.
PENTEIO: Oltre a questo, che altro mi farai indossare?
DIONISO: Il tirso, tra le mani, e una pelle screziata di cerbiatto.
PENTEIO: Ma non potrò mai indossare vesti da donna!⁸²

⁸⁰ Ivi, pp. 37s. (Questo bacchismo, divanpante come una foresta in fiamme, ci rende ridicoli).

⁸¹ Ivi, p. 43. (*Penteo*: Come sto? Assomiglio più a Ino o ad Autonoe? Sono elegante come mia madre? *Dioniso*: Sì, sei come lei, stanne certo. Attento, un ricciolo è sfuggito dalla tua acconciatura. *Penteo*: Deve essersi spostato, durante la mia estasi bacchica. *Dioniso*: Così va meglio; ma il tuo corsetto si è allentato e il tuo abito non mi sembra perfettamente allineato. *Penteo*: il lato sinistro è più lungo di quello destro; osservalo da dietro e prova a raddrizzarlo).

In Mahon, il giovane re tebano si compiace del suo nuovo aspetto. La sua trasformazione diventa quasi un rituale in cui nulla può essere omesso o sbagliato, la posa («stand like my own mother»), i ricci («curl»), l'acconciatura («coiffure»). Il potenziale *humour* di questa scena acquista, all'interno della *performance*, un coefficiente particolarmente elevato «a tone and style which are comic in multilayered, complex ways [...] This is not to say that the plays are mere *jeux* in the colloquial sense; they are, in the dramatic sense [...] I hear in Derek Mahon's dramatic versions not the third voice of the poet when he creates a dramatic agent speaking in verse but a *fourth* voice: the voice of a poet echoing or picking up and modulating the voices of those who have already created the dramatic agents, the plots, the closures»⁸³. Murray non considera la rimodulazione farsesca di Euripide come un siparietto scherzoso e spensierato, disperatamente in cerca di puro divertimento. Quest'ironia, invece, sembra prepararci all'orrore del finale apocalittico dell'opera, dove la caratterizzazione dei dispersi, il desiderio dell'oblio, il sentire anti-teologico, l'agnosticismo politico, diverranno trascinanti.

Euripide decreta l'esaurimento della sua tragedia con un'ode corale:

Molti sono gli aspetti delle cose divine
Molte cose gli dei realizzano contro ogni speranza,
Ciò che si attende non si verifica,
Dell'inatteso il dio trova la strada.
Così si è compiuta questa vicenda⁸⁴.

Anche Mahon opta per un epilogo corale che riecheggia, a tratti sovrapponendovisi, quello del suo illustre protopito:

Gods come in various shapes
And act in curious ways;
Neither our fears nor hopes
Work out as we suppose.
[...]
Gods move at their own space
Ignoring earthly hours;
When proud minds race
In search of godly powers
The gods provide correction
To the vain man who tries
To replace faith with action,
Tradition with vanities.

⁸² GUIDORIZZI (1989, 115).

⁸³ MURRAY (1994, 130).

⁸⁴ GUIDORIZZI (1989, 153).

Truth as old as the hills,
Derived from very nature,
Rules the world and rules
The life of every creature.
(*in unison*)
What pleases best, what grand
gift can the gods bestow
more than the conquering hand
over the fallen foe?
It's still the same old story,
A fight for love and glory,
And every heart admits that this is so.

[*Music and dance; thunder and lighting; triumphant reappearance of DIONYSUS, his arms folded authoritatively*]⁸⁵.

Quello di Mahon è un finale che consacra la sua riscrittura come tragicomica, una commedia nera dell'Ulster, anzi una commedia sentimentale apocalittica. Questo epilogo, infatti, è per certi versi idiosincratico nel suo essere perfetta sintesi tra commedia e dramma, tra sentimentalismo e apocalisse, tra speranza e palingenesi.

Nelle *Baccanti*, subito dopo lo *sparagmos*, il dolore ha rimpiazzato l'estasi e il tono è oltremodo grave. Agave e le sue sorelle, ree d'omicidio, vengono espulse da Tebe e costrette a un triste esilio, ma ancor più triste è il destino di Cadmo e di sua moglie: «... ti trasformerai in un dragone, e tua moglie Armonia, che ottenesti in sposa da Ares benchè fossi mortale, si muterà in bestia e diventerà serpente»⁸⁶. Costoro condurranno eserciti a saccheggiare città prima che Ares li conduca a vivere «nell'isola dei beati»⁸⁷. Cadmo e Agave non riescono a placare Dioniso in nessun modo; essi abbandoneranno Tebe consci dei loro errori, ma anche del senso di rivalsa irragionevole del dio. Costui non mostra infatti alcuna inclinazione alla clemenza e il risultato della sua collera è assolutamente distruttivo.

Anche l'esordio dell'ultimo canto corale di Mahon sembrerebbe rievocare quell'atmosfera. Ancora una volta però l'apparenza inganna. Il teatro svela le sue mille facce. Dioniso che riappare trionfante tra musica, danze, tuoni e fulmini, con le braccia

⁸⁵ MAHON (1991, 61s.). (Gli dei si mostrano in varie forme e agiscono in modi curiosi; le nostre paure e le nostre speranze si realizzano non come noi vorremmo. Gli dei si muovono nel loro mondo, ignorando le ore terrene. Quando le menti temerarie vanno alla ricerca di poteri sacri, gli dei correggono quest'inutile sforzo che cerca di sostituire la fede con l'azione, la tradizione con la vanità. La verità è vecchia come le colline, proviene dalla natura e regola il mondo e la vita di ogni creatura. *All'unisono*. Possono gli dei offrirci piaceri e doni migliori di una vittoria su un nemico? È ancora la stessa vecchia storia, lottare per l'amore e per la gloria, e ogni cuore ammette che è così. *Musica e danza; tuoni e fulmini; Dioniso riappare trionfante, con le braccia incrociate in maniera autorevole*).

⁸⁶ GUIDORIZZI (1989, 149).

⁸⁷ *Ibidem*.

incrociate come da indicazione di scena, fornisce alla sua storia un nuovo e inaspettato significato.

Entrambi i Cori (quello di Euripide e quello di Mahon), rassegnati, sembrano avviarsi insieme a braccetto verso l'uscita, ma poi l'ennesima anomalia. L'ennesima sortita parodica che, in suddetta occasione, assume le distanze oltre che dal testo originale anche dalla tragedia greca in generale. *In primis*, esso alleggerisce l'apice della tensione drammatica euripidea, poichè «It's still the same old story, A fight for love and glory» è una strofa della canzone *As Time Goes By*, una delle tracce che scandiscono la colonna sonora del film *Casablanca*⁸⁸. Un riferimento hollywoodiano che ammantava di ridicolo la serietà del dramma euripideo, stravolgendone la sua impalcatura drammatica. È l'amore a trionfare, anzichè la discordia, come ci suggerisce il *refrain* di una canzone d'amore che fa da sottofondo a una pellicola sentimentale. La lotta per l'amore e per la speranza non potranno mai essere vinte o represses. In seconda istanza, esso si configura come un finale definitivo, chiuso, non suscettibile a ulteriori ripensamenti. Così facendo, la riscrittura di Mahon si mostra impassibile all'indeterminatezza della drammaturgia classica e della sua reputazione canonica. *The Bacchae after Euripides* reclamano il loro *status* di commedia con un epilogo curativo, terapeutico, che conduce il lettore/spettatore in un esilio apolitico, lontano da Belfast, la terra desolata e dai suoi *Troubles*.

Ci potremmo fermare anche qui. Soddisfatti, assicurati, ma soprattutto speranzosi. In realtà, però, quest'ode finale è densa di contraddizioni. La fiducia nell'amore non riesce a respingere quella tensione apocalittica che aleggia su tutta l'opera, deflagrandosi proprio in queste ultime righe. Si tratta di un'apocalisse da intendere come un nuovo ordine che definisce se stesso.

Jan Kott, nel suo *Divorare gli dei*, scrive che: «Non c'è teofania nell'epilogo delle Baccanti. Cielo e terra sono stati definitivamente separati e non ci sarà riconciliazione tra uomo, natura e dio [...] Le baccanti si chiudono con la sconfitta dell'ordine e della vita a opera della sterilità, della negazione e della putrefazione. La teofania si trasforma in antiteofania. Dio se n'è andato. Tebe è vuota. Rimane soltanto il cadavere del re»⁸⁹.

Mahon riverbera questo pensiero nel proprio testo, per intensificare l'assurdità della religione. Non è un caso che il suo rappresentante più autorevole, Tiresia, prete e profeta allo stesso tempo, appena qualche verso indietro, avesse dichiarato: « I can't abide our rational theology». Un pensiero condiviso anche da Agave che, rivelatasi la natura viziosa della religione, afferma: «Take my wreath and rod; let others serve the

⁸⁸ «It's still same the old story / A fight for love and glory / A case of do or die / The world will always welcome lovers / As time goes by», recita il ritornello della canzone.

⁸⁹ KOTT (2005, 249).

god»⁹⁰. Si tratta del riconoscimento del lato vendicativo, iniquo e sanguinario della divinità.

Mahon enfatizza non soltanto le sperequazioni tra dei e uomini, ma anche il fatto che la storia (in termini di disperazione e falsi profeti) ripeta se stessa. In quest'ottica, anche il celebre motivetto hollywoodiano, sembrerebbe confermare quest'ipotesi. Esso, infatti, non funge solo da amplificatore musicale dell'amore, ma anche da «resistenza eroica parodica»⁹¹ a una ciclicità inarrestabile che “ogni cuore riconosce” («every heart admits that this is so»). Soltanto un'apocalisse potrebbe mettere fine a questa ingiusta tautologia cronologica. Sembra quasi che Mahon brami una palingenesi, una nuova Gerusalemme, prosperante sulle ceneri del vecchio ordine. Ma, ogni nuovo inizio richiede un sacrificio, un evento catastrofico sempre portatore di violenza, sangue, dolore. «Mahon does not allow Euripides' rather didactic, formulaic, and pious ending to have the last word. Instead, the note of vengeance, as sounded in the earlier chorus, and pleasure in vengeance is what Mahon ironically stresses. Part of the tragedy is history itself, and Mahon's lines beat with the lifeblood of passion»⁹². Il finale di Mahon, secondo la McDonald, sarebbe un attestato metaforico della resistenza al colonialismo inglese in Irlanda comprovata da parte del ritornello di questo coro: «What pleases best, what grand gift can the gods bestow more than the conquering hand over the fallen foe?». Più che l'esaltazione per una vittoria, però, qui sembra la macabra testimonianza della crudeltà e della barbarie dell'uomo.

Il trionfo che Mahon sta raccontando non è di tipo postcoloniale, ma drammaturgico e lirico, così come l'apocalisse agognata. Dioniso è una forza liberatrice, la testimonianza dell'emersione di un nuovo ordine lirico, finalmente affrancato dalla storia irlandese. Il poeta immagina una rinascita millenaria garante di possibilità per tutti coloro i quali (i poeti) sono stati dimenticati, abbandonati, emarginati. Un'apocalisse drammaturgica, ma con un coefficiente di distruzione limitato, in quanto tesa non a un'annichilimento totale, a un *repulisti* generale, ma alla rottura di argini eccessivamente reazionari e ideologici. Il presunto equilibrio nietzschiano, evocato all'inizio, non sembra più tenersi. Non è un caso che nell'edizione successiva di *The Bacchae*, Mahon abbia deciso di tagliare il riferimento alla *Nascita della tragedia* insieme alle altre due epigrafi, adducendo come spiegazione di tale

⁹⁰ MAHON (1991, 59, 61). (Non posso più tollerare la nostra teologia razionale [...] Lascio la mia corona e il mio bastone; che siano gli altri a servire gli dei).

⁹¹ MURRAY (1994, 126).

⁹² MCDONALD (1997, 69).

rimozione il loro essere: «illustrative, probatorie, ma non corroborative [...] Meglio Yeats: “Gioia [tragica] che trasfigura tutta quella paura”»⁹³.

Secondo Seamus Deane, Mahon va a situarsi in una sorta di spazio interstiziale, sul crinale tra provincialismo e cosmopolitismo: «Derek Mahon occupies a middle ground between these choices. He is not urbane in a self-conscious way, as if afraid of being thought bucolic. His urbanity helps him to fend off the forces of atavism, ignorance and oppression which are part of his Northern Protestant heritage [...] so that the wit and sophistication of the poetry is haunted by imitations of collapse, pogrom, apocalypse»⁹⁴.

Il rapporto tormentato di Mahon con Belfast, «città natale/fatale», caratterizza la sua intera produzione letteraria degerando, in più di un'occasione, in una visione apocalittica del mondo. Si tratta di quel desiderio di essere libero dalla storia e dalla tradizione poetica che gli consenta di risorgere sempre di nuovo e che trova nella citazione yeatsiana maggiore chiarezza di quanto non possano offrire le parole: «Tutte le cose cadono e vengono rifatte e chi le riedifica è lieto»⁹⁵.

L'epilogo di *The Bacchae. After Euripides*, allora, assume i connotati di una dichiarazione sullo statuto del teatro irlandese, sulla ragione della sua sopravvivenza in quanto articolazione dialettica.

Un luogo per riarrangiare le coscienze, in cui le parole e le azioni, alcune apertamente, altre subliminalmente, diventano specchio delle incertezze e delle trepidazioni di una nazione. Al suo interno ogni cosa può essere detta, accennata o dibattuta. I problemi, forse, non saranno mai pienamente risolti, ma comunque riconosciuti e indirizzati. Dioniso, il dio ha finalmente (ri)trovato la propria casa, il teatro, il cui trono, almeno in Irlanda, gli spetta di diritto.

⁹³ MAHON (2013, 11). Mahon cita un verso di *Lapis Lazuli* (1936), una delle ultime poesie scritte dal nobel irlandese. Si tratta di una lirica che si oppone alla concezione nichilistica del mondo, celebrando la potenza visionaria della poesia (attraverso la descrizione di una statuetta cinese di lapislazzuli), ma più in generale la validità dell'arte anche in circostanze e situazioni terribili, come la guerra, l'isteria e il panico che da essa scaturiscono. Ma è anche la celebrazione della tranquillità e del distacco dell'Oriente rispetto all'eroismo tragico dell'Occidente.

⁹⁴ DEANE (1985, 156).

⁹⁵ YEATS (2004, 21).

riferimenti bibliografici

ALBERTAZZI 2000

S. Albertazzi, *Lo sguardo dell'Altro*, Roma.

ALBERTAZZI 2013

S. Albertazzi, *La letteratura postcoloniale. Dall'Impero alla World Literature*, Roma.

ARKIN 2009

B. Arkin, *Irish Appropriation of Greek Tragedy*, Dublin.

BASSNETT-MCGUIRE 1991

S. Bassnett-Mcguire, *Translation Studies*, London.

BERRESFORD ELLIS 1997

P. Berresford Ellis, *Celt and Greek: Celt in the Hellenic World*, London.

BHABHA 1994

H. Bhabha, *The Location of Culture*, New York.

BOITANI 1999

P. Boitani, *Il genio di migliorare un'invenzione*, Bologna.

CAHILL 1996

T. Cahill, *How The Irish Saved the Civilization*, London.

CARROLL – KING 2003

C. Carroll – P. King, *Ireland and Postcolonial Theory*, Notre Dame.

CLARK – CLARK 2001

D.R. Clark – R.E. Clark, *The Collected Works of W. B. Yeats. The Plays*, vol. II, New York.

CLEARY 2002

J. Cleary, *Literature, Partition and Nation-State. Culture and Conflicts in Ireland, Israel, Palestina*, Cambridge.

COLLI 2003

G. Colli (a cura di), *Friedrich Nietzsche. La nascita della tragedia*, Milano.

DAWE – LONGLEY 1985

G. Dawe – E. Longley, *Across a Roaring Hill: The Protestant Imagination in Northern Ireland*, Belfast.

DE ANGELIS – MELCHIORI 1984

G. De Angelis – G. Melchiori, *Ulisse. Guida alla lettura*, Milano.

DEANE 1985

S. Deane, *Celtic Revivals: Essays in Modern Irish Literature 1880-1980*, London.

DELEUZE – GUATTARI 1997

G. Deleuze – F. Guattari, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia* (1980), Roma.

DODDS 2009

E. Dodds, *I greci e l'irrazionale* (1951), Milano.

DOWLING 1997

P.J. Dowling, *The Hedge School of Ireland*, Cork.

EAGLETON – JAMESON – SAID 1990

T. Eagleton – F. Jameson – E. Said, *Nationalism, Colonialism and Literature*, Minneapolis.

ELIADE 1975

M. Eliade, *Il mito dell'eterno ritorno (Archetipi e ripetizione)* (1949), Bologna.

ELIOT 1922

T.S. Eliot, *Waste Land*, New York.

ENNIS 2014

S. Ennis, *After the Titanic: A Life of Derek Mahon*, Dublin.

FANON 2007

F. Fanon, *I dannati della terra* (1961), Torino.

FINAZZI AGRÒ – PINCHERLE 1999

E. Finazzi Agrò – M.C. Pincherle, *La cultura cannibale. Oswald de Andrade: da Pau-Brasil al manifesto antropofago*, Roma.

GANDOLFO 2007

M. Gandolfo, *Riscritture e canone nel romanzo irlandese contemporaneo. Allegorie della storia: metanarrative "storiche", "trasformative" e "globali"*, Bologna.

GARRATT 1996

E. Garratt, *Modern Irish Poetry: Tradition and Continuity from Yeats to Heaney*, London.

GONZALEZ 1997

A. Gonzalez, *Modern Irish Writer: A Bio-critical Sourcebook*, Westport.

GUIDORIZZI 1989

G. Guidorizzi (a cura di), *Euripide. Baccanti*, Venezia.

HALL 1996

C. Hall, *Histories, Empire and the Post-Colonial Moment*, in I. Chambers – L. Curti, *The Post-Colonial Question, Common Skies, Divided Horizons*, London, 65-77.

HALL – MACINTOSH – WRIGLEY 2004

E. Hall – F. Macintosh – A. Wrigley, *Dionysus Since 69. Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*, Oxford.

HAUGHTON 2007

H. Haughton, *The Poetry of Derek Mahon*, Oxford.

JOYCE 1922

J. Joyce, *Ulysses*, Paris.

KAPLAN 1991

L.J. Kaplan, *Female Perversions. The Temptations of Emma Bovary*, New York (trad. it. *Perversioni femminili. Le tentazioni di Emma Bovary*, Milano 1992).

KENNY 2004

K. Kenny, *Ireland and the British Empire*, New York.

KIBERD 1995

D. Kiberd, *Inventing Ireland: The Literature of the Modern Nation*, London.

KOTT 2005

J. Kott, *The Eating of the Gods*, New York (trad. it. *Divorare gli dei*, Milano 2005).

LOOMBA 1998

A. Loomba, *Colonialism/Postcolonialism*, London.

MACINTOSH 1994

F. Macintosh, *Dying Acts: Death in Ancient Greek and Modern Irish Tragic Drama*, Cork.

MAGUIRE 2006

T. Maguire, *Making Theatre in Northern Ireland*, Exeter.

MAHON 1991

D. Mahon, *The Bacchae. After Euripides*, Loughcrew.

MAHON 2006

D. Mahon, *Adaptations*, Loughcrew.

MAHON 2013

D. Mahon, *Theatre*, Loughcrew.

MCDONALD 1997

M. McDonald, *When Despair and History Rhyme: Colonialism and Greek Tragedy*, «New Hibernia Review» I/2, 57-70.

MCDONALD 2002

M. McDonald, *The Irish and Greek Tragedy*, in M. McDonald – M. Walton, *Amid Our Troubles*, London, 37-86.

MCDONALD – WALTON 2002

M. McDonald – M. Walton, *The Irish and Greek Tragedy, Amid Our Troubles*, London.

MEE – FOLEY 2011

E.B. Mee – P. Foley, *Antigone on the Contemporary World Stage*, Oxford.

MORETTI 1994

F. Moretti, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Torino.

MOUNIN 2006

G. Mounin, *Teoria e storia della traduzione*, Torino.

MUNDAY 2016

J. Munday, *Introducing Translation Studies*, London.

MURRAY 1994

C. Murray, *For the Fun of the Thing: Derek Mahon's Dramatic Adaptations*, «Irish University Review» XXIV/1 117-30.

ORR 1981

J. Orr, *Tragic Drama and Modern Society*, Totowa.

PEDRAZZINI 2007

P. Pedrazzini, *Medea fra tipo e archetipo. La ferita dell'amore fatale nelle diagnosi del teatro*, Roma.

PERRIS 2008

S. Perris, *Dionysus the Leprechaun: Genre, Identity, and Parody in Derek Mahon's Bacchae*, «Arion» XVI/1 53-82.

PERRIS 2016

S. Perris, *The Gentle, Jealous God: Reading Euripides' Bacchae in English*, New York.

REGGIANI 1995

E. Reggiani, *In attesa della vita. Introduzione alla poetica di Derek Mahon*, Milano.

RICHARDS 1997

S. Richards, *In the Border Country: Greek Tragedy and Contemporary Irish Drama*, in C.C. Barfoot – R. van Den Doel, *Ritual Remembering: History, Myth and Politics in Anglo-Irish Drama*, Amsterdam, 191-200.

SAID 1983

E. Said, *The World, the Text, and the Critic*, Cambridge.

SAID 1994

E. Said, *Culture and Imperialism*, London.

SCATASTA 1996

G. Scatasta, *Il teatro di Yeats e il nazionalismo irlandese*, Bologna.

SCHERMAN 1996

K. Scherman, *The Flowering of Ireland: Saints, Scholars, and Kings*, New York.

SHAW 1907

G.B. Shaw, *John Bull's other island; and, Major Barbara*, New York.

STANFORD 1984

W.B. Stanford, *Ireland and the Classical Tradition*, Dublin.

STEINER 1961

G. Steiner, *The Death of Tragedy*, New York (trad. it. *La Morte della tragedia*, Milano 2005).

STEINER 2004

G. Steiner, *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione* (1975), Milano.

TATLOW 2001

A. Tatlow, *Shakespeare, Brecht, and the Intercultural Sign*, Durham.

VERNANT 2001

J.P. Vernant, *Mito e tragedia due. Da Edipo a Dioniso* (1986), Torino.

YEATS 2004

W.B. Yeats, *Le ultime poesie*, Milano.

YOUNGER 2001

K. Younger, *Dionysus in Ireland*, Lewiston.

Le Baccanti dell'Ulster.
Tra commedia e tragedia

Fabio La Mantia

WETMORE 2003

K. Wetmore, *Black Dionysus*, Jefferson.

VAN ZYL SMIT 2016

B. van Zyl Smit, *A Handbook to the Reception of Greek Drama*, Oxford.