

Vendetta e giustizia selvaggia: Ecuba in *Titus Andronicus*

Silvia Bigliuzzi
Università degli Studi di Verona
(silvia.bigliuzzi@univr.it)

1. Modelli

A differenza della maggior parte dei drammi shakespeariani, *Titus Andronicus* (Q1 1594, Q2 1600) non attinge a fonti precise né allude a eventi storici riconoscibili. Ripropone però, come in un palinsesto, alcuni modelli del repertorio drammatico dell'epoca, da Kyd a Marlowe, oltre a situazioni e azioni riconducibili a celebri miti e testi antichi, dalla storia di Ippolito a quella di Enea alla leggenda di Appio e Virginio/a. Collegata a quest'ultima storia è quella dello stupro di Lavinia come novella Filomela, che ovviamente Shakespeare conosce attraverso le *Metamorfosi* di Ovidio (libro 6), un testo che, come nota Bate (Shakespeare 2018: 89), viene materialmente presentato in scena nel punto forse più letterario del dramma (4.1.45-58), ossia quando Lavinia ne gira le pagine con i suoi moncherini per trovare la storia dello stupro di Filomela e quindi alludere alla violenza subita¹. Quello della violenza femminile è evidentemente un tema caro a Shakespeare in quegli anni, se è vero che lo riprende nel coevo *The Rape of Lucrece* (1594), per il quale attinge ancora a Ovidio (*Fasti*, 2.721-812), ma soprattutto al Livio di *Ab urbe condita* (1.57-60). Tanto nel

¹ Tutte le citazioni da *Titus Andronicus* sono tratte dall'edizione Arden 2018 a cura di Jonathan Bate; tutte le altre citazioni shakespeariane fanno riferimento a Shakespeare 2016.

dramma quanto nel poemetto il femminile diventa il luogo sia di una violenza subita (Lavinia-Filomela e Lucrezia), sia di un tipo particolare di violenza agita, che si estrinseca, direttamente o indirettamente, nella vendetta come forma di soddisfazione privata². Ecuba è la figura che viene esplicitamente adottata come modello di questo secondo tipo di violenza, un personaggio che percorrerà l'intera produzione shakespeariana, dalla celebre 'scena di Ecuba' in *Hamlet* 2.2, a *Coriolanus* (1608-1609) e a *Cymbeline* (1610-1611). La correlazione tra violenza subita e agita nel segno della mediazione modellizzante di Ecuba affiora, infatti, già in quel celebre passo di *The Rape of Lucrece* quando, dopo lo stupro, Lucrezia osserva il dipinto della caduta di Troia e, riconosciutavi "despairing Hecuba" (v. 1447), si identifica con il suo dolore ("shapes her sorrow to the beldame's woes", v. 1458), lamentando il torto fattole dal pittore per non averle dato voce ("did her wrong, / To give her so much grief and not a tongue", vv. 1462-63). Piange allora Priamo al suo posto, maledice Pirro e, infine, passando dal lamento a un'immaginaria aggressione fisica dei nemici, dice di voler cavare gli occhi a tutti i Greci, facendo loro quanto nel mito Ecuba farà invece a Polimestore in un momento successivo alla caduta di Troia e al pianto per Priamo ("with my knife [will] scratch out the angry eyes / Of all the Greeks that are thine enemies", vv. 1469-70): le situazioni sono diverse, ma costante è la pena dell'accecamento come simbolico contraccolpo per i crimini commessi e cancellazione della loro vista, oltre che come forma di tortura che, nel risparmiare la vita, la degrada attraverso lo scempio del corpo. In questa 'recita della vendetta privata' di Ecuba, Lucrezia traspone il proprio desiderio di giustizia nell'analogo desiderio che immagina possa aver provato Ecuba dopo lo stupro della sua città (Troia) e della propria riduzione a regina-non-più-regina, moglie di un re ucciso da Pirro, madre di figli massacrati. Già in questi pochi versi si assiste a una stratificazione di istanze e di modelli che suggeriscono le potenzialità tematiche e drammatiche del connubio tra varie tipologie di violenza del soggetto femminile in rapporto sia

² Per uno studio sulla vendetta femminile in Shakespeare si vedano Tassi 2011a e 2011b.

all'alterità maschile sul piano del potere, sia all'alterità culturale che, nel mito di Ecuba, come vedremo, separa Greci, Troiani e Traci. Già a questo punto va notato come il parallelo implicitamente instaurato da Lucrezia fra i Greci e Tarquinio, suo concittadino, introietti nello spazio di Roma l'idea stessa di una alterità 'barbara' che richiede dalla sua vittima un'altrettanto barbara risposta.

Questi aspetti incentrati sull'idea di un'alterità che implica antagonismo, vuoi di genere o di cultura, così condensati in pochi versi, si dispiegano in modo ben più complesso nel corso dell'intero *Titus Andronicus*, complicandosi per il fatto di concernere non un solo vendicatore, ma ben due, e proprio perciò articolando una catena di vendette su fronti contrapposti attraverso parallelismi e antitesi: Tamora e i Goti, da una parte, e Titus e i Romani, dall'altra, prima, cioè, che le parti si invertano e, come si vedrà, i binarismi si dissolvano in una dinamica che investe a vario livello processi di mescolanza e ibridazione. In questa sede posso solo accennare ad alcuni dei punti essenziali di questa complessa dinamica che riguarda un dramma di vendetta singolare da molti punti vista, tra i quali la meccanica della risoluzione di antinomie radicali, come quella appena ricordata tra civiltà romana e barbarie, attraverso l'adozione di una prospettiva ambigua sulle ragioni, e gli effetti, della duplice vendetta. Ecuba fornisce una spia importante per la comprensione del tipo di problematiche che viene sollevato, comparando in tre precisi luoghi del testo: nella prima scena del primo atto, quando Demetrius esorta Tamora a essere una nuova Ecuba contro Titus, il quale, su suggerimento di Lucius, ha decretato il sacrificio di Alarbus; nella prima scena del terzo atto, climax del dolore di Titus, e punto di svolta dell'azione, quando, dopo la scoperta dello stupro di Lavinia, egli riceve le teste mozzate dei due figli; infine, nella prima scena del quarto atto (vv. 19-21), quando Lucius paragona Lavinia a un'Ecuba impazzita. Come è stato notato, colpisce il fatto che Ecuba compaia esplicitamente in parti che la critica tende ad attribuire a George Peele, ossia 1.1 e 4.1, la qual cosa suggerirebbe un possibile diretto accesso a Euripide, che sappiamo che Peele aveva tradotto (se non *Ecuba*, *Ifigenia in Aulide*; cfr. Pollard, 2017: 101-2). Ma anche senza entrare nel merito di

questioni genetiche, che potrebbero non necessitare della mediazione di Peele per giustificare tracce euripidee (Jones, 1977: 114-15; Bigliuzzi 2018b), è interessante notare come Ecuba sia assunta come un modello per ben tre diverse figure, due tra loro tanto antitetiche quanto paradossalmente contigue: Tamora, Titus e, infine, Lavinia. Se i primi due si contrappongono per genere e per cultura, si associano tuttavia simbolicamente attraverso l'iniziale identificazione di Titus ("surnamed Pius", 1.1.23) con Priamo, padre di tanti figli morti in guerra (così si autopresenta in 1.1.82-84: "Romans, of five-and-twenty valiant sons, / Half of the number that King Priam had, / Behold the poor remains"), e di Tamora con Ecuba. Questo, prima che le parti si invertano e Titus prenda il posto di Tamora nella sua modellizzazione come vendicatore al 'femminile', padre-madre di figli violati e uccisi. Tamora e Lavinia subiscono entrambe violenza, ancorché di diverso segno; ma mentre Tamora si vendica, Lavinia non risponde alla violenza subita con uguale violenza, come Filomela, e lascia che sia Titus a farlo per lei. Sarà infatti Titus a trasformarsi in una nuova Filomela-Procne nel momento della sua atroce vendetta contro Tamora, cui seguirà l'uccisione di Lavinia e, poi, il suicidio. Su questo impianto di 'femminizzazione' del vendicatore aleggia per contrasto la figura di Atreo, almeno quanto alle modalità del pasto cannibalico finale, ma i tratti distintivi sono diversi, non riconducibili alla violenza sulla madre (come nel caso di Ecuba) e sul corpo femminile (come nel caso di Filomela).

Questa brevissima sintesi suggerisce il grado di stratificazione e di intersezione dei vari modelli apertamente evocati dal testo, mostrandone l'intima contiguità, ma riservando a Ecuba un posto peculiare nella specifica dinamica vendicativa a livello drammatico e relativamente alle connotazioni che questa assume. Se nel caso di Lavinia il parallelo con Ecuba è funzionale a suggerire un modello di dolore femminile che sconfinava nella pazzia, in quello di Tamora e di Titus il suo affioramento coincide, invece, con la svolta dell'azione verso due reciproche vendette. Si intuisce già a questo punto il rilievo modellizzante della figura di Ecuba nella configurazione del concetto stesso di vendetta, e del potenziale critico dell'idea di giusta retribuzione in un contesto comunitario dove, dirà Titus, Astrea è fuggita (4.3.4). Ma è un

contesto dove la dea della giustizia pare assente sin dall'inizio, ben prima che Titus divenga vittima di quella assenza. La causa scatenante, come si ricorderà, è la crisi dei riti funebri a Roma, quando si assiste alla regressione di quella ritualità a forme tribali di cerimonie basate sul sacrificio del nemico per placare le anime dei morti in battaglia (cfr. Bigliuzzi 2018a). La legge del taglione, che prevede in questo punto del dramma il sacrificio di un figlio barbaro per un figlio romano morto in guerra, innesca un meccanismo di giustizia 'selvaggia' che si diffonderà tra i Goti incorporati in Roma contro Titus, e che quindi sarà adottata, in nuova forma, da Titus contro Tamora e, infine, da Lucius il restauratore dell'ordine come punizione esemplare dei barbari. Si tratta di una catena di vendette che dal sacrificio iniziale approda a un'idea di 'giusta retribuzione' intrisa del senso di una 'giustizia selvaggia' che sfugge a un sistema condiviso di retribuzione. Questo meccanismo, che nasce dal sovvertimento dell'idea di *pietas* romana nel momento in cui il rispetto dei *manes* degli Andronici si traduce in una legge del taglione camuffata da sacrificio rituale, costituisce il momento nel quale la legge giusta si trasforma in vendetta privata, familiare, ancorché celebrata dalla comunità.

Nell'edizione ampliata del 1625 dei suoi *Essays* (la prima risale al 1597 e la seconda al 1612), Francis Bacon avrebbe incluso il saggio "On revenge" dandone questa definizione:

Revenge is a kind of wild justice, which the more man's nature runs to, the more ought law to weed it out. For as for the first wrong, it doeth but offend the law; but the revenge of that wrong putteth the law out of office. Certainly, in taking revenge, a man is but even with his enemy; but in passing it over, he is superior; for it is a prince's part to pardon [...]. Public revengers are for the most part fortunate [...]. But in private revengers are not so. Nay rather, vindicative persons live the life of witches, who, as they are mischievous, so end they infortunate. (Bacon 1999: 10-11)

È interessante notare come mentre la legge selvaggia di cui parla Bacon si identifica con la vendetta del soggetto individuale, nella Roma di Titus, e di Saturninus-Tamora, invece, essa si confonde, nel momento iniziale e in quello finale del dramma, con la violenza

giudiziaria della 'legge comunitaria'. Qui potrò solo accennare a questa dinamica mettendo in rilievo il ruolo del mito di Ecuba nell'ibridarsi di modelli diversi di giustizia, tenendo conto che, come vedremo, i due principali sottotesti, Euripide e Ovidio, si distinguono fra di loro per i differenti connotati attribuiti alla vendetta di Ecuba. Come si vedrà, l'identificazione di problematiche rinvenibili nell'articolazione drammatica e concettuale complessiva di questo dramma, al di là del singolo luogo citazionale, suggerisce una dinamica fontistica che trascende una genetica intertestuale ristretta, aprendo a più complesse dinamiche che coinvolgono l'intersezione tra modelli diversi da non considerarsi fra loro alternativi.

2. Quale Ecuba?

Studi recenti hanno messo in rilievo l'impatto del mito di Ecuba sul dramma rinascimentale inglese, sottolineando la funzione empatica della figura di una madre sofferente che con il suo pianto coinvolge il pubblico nel proprio dolore e nella propria rabbia (Pollard 2017: 100). Nel caso di *Titus*, il mito di Ecuba complicherebbe il modello della *Spanish Tragedy* di Kyd, non consentendo una facile identificazione con nessuno dei vendicatori (*ibidem*). In precedenza, Emrys Jones ha dimostrato l'affinità del dramma euripideo con *Titus* (1977: 97), sottolineando come in entrambi i casi l'azione violenta delle vittime costituisca l'unica risposta possibile a un dolore insopportabile, dopo un iniziale ripiegamento interiore (*ivi*: 98-100).

Va però ricordato che l'Ecuba forse più nota all'epoca è quella che si incontra nel tredicesimo libro delle *Metamorfosi* di Ovidio, dove se ne racconta la storia dopo la deportazione da Troia, come prigioniera dei Greci e bottino di guerra di Ulisse. La flotta greca è ferma sulle coste della Tracia e non riesce a partire per assenza di vento; a questo proposito, come il sacrificio di Ifigenia era stato necessario per salpare verso Troia dieci anni prima, così ora viene richiesto un altro sacrificio femminile, quello di Polissena, figlia di Ecuba, da offrirsi in onore di Achille, il cui spettro lo ha reclamato. Ecuba si dispera per la morte della figlia ma non progetta vendetta, come invece farà di lì a poco per la

morte del figlio Polidoro, il cui corpo senza vita sarà casualmente trovato dalle ancelle sulla spiaggia, ucciso da quel re trace, Polimestore, cui Ecuba lo aveva affidato in tutela, insieme a una quantità di oro. L'oro, scoprirà, è appunto la causa di quell'omicidio e della violazione dei principi di amicizia e ospitalità. Scatta così quella che spesso viene identificata come la follia vendicativa di Ecuba, ma che sarebbe più corretto chiamare la lucida pianificazione della vendetta come ricompensa privata per il torto subito. Al lamento e al pianto – esso stesso manifestazione di una forma indiretta di rivalsa, se è vero che tanto nell'Atene dal VI secolo a.C. quanto in epoca elisabettiana il lamento funebre femminile viene criticato e bandito per il suo potenziale sovversivo (cfr. Foley, 1993; Loreaux, 1998; Alexious, 2002; Goodland, 2005) – si sostituisce, cioè, una precisa azione di vendetta privata contro la violenza maschile.

Questa storia, che segue la fase della caduta di Troia rievocata in *The Rape of Lucrece*, arriva in Inghilterra soprattutto attraverso due fonti: come ricordavo prima, il tredicesimo libro delle *Metamorfosi* di Ovidio e la traduzione latina di Erasmo dell'*Ecuba* di Euripide, pubblicata dal 1506 e largamente circolante in Europa. Fra gli altri intertesti vanno ricordati almeno *l'Agamennone* di Seneca, che tuttavia parla della disperazione di Ecuba per la caduta di Troia, quindi focalizzando il suo dolore in una fase precedente. Ma è interessante notare come il traduttore inglese, John Studley, aggiunga, incongruamente, un accenno alla morte di Polidoro, suggerendo perciò complesse stratificazioni mitiche. Oppure *l'epillio* di George Peele – che, come si è ricordato, oggi è generalmente considerato co-autore di *Titus Andronicus* – dal titolo *The Tale of Troy* (1589), in cui Ecuba è tratteggiata come emblema di una femminilità resa folle per un dolore irredimibile. Seneca e Peele, che non menzionano la vendetta, sono due esempi singolari rispetto a Euripide e Ovidio, che tra l'altro niente dicono della follia di Ecuba (cfr. Bigliuzzi 2018b: 731-33).

Vediamo dunque più da vicino questa storia di vendetta. Come noto, Ecuba tende un agguato a Polimestore nella propria tenda, dove lo ha invitato per consegnargli altro oro per Polidoro (che finge di non sapere morto), e dove invece insieme alle donne troiane lo accecherà e ne ucciderà i due figli. Nella traduzione

inglese del 1567 delle *Metamorfosi* a opera di Arthur Golding non c'è dubbio che Polimestore sia presentato con un 'maledetto assassino' ("cursed murtherer", v. 661), laddove nel latino più neutralmente viene definito "autore del delitto" ("[Hecube] vadit ad artificem dirae", v. 551). È però altrettanto chiaro che, sia nell'originale che nella sua traduzione, Ovidio tratta Ecuba come la sola vittima, nonostante la ferocia della sua vendetta, attenuata almeno in parte dalla mancata menzione dell'uccisione dei figli di Polimestore³:

. . . ita correpto captivarum agmina matrum
 invocat et digitos in perfida lumina condit
 expilatque genis oculos (facit ira nocentem)
 inmergitque manus foedataque sanguine sonti
 non lumen (neque enim superset), loca luminis haurit. (vv. 560-64)

. . . beeing sore inflaamd wit wrath, caught hold uppon him, and
 Streight callying out for succor too the wyves of Troy at hand,
 Did in the traytors face bestowe her nayles, and scratched out
 His eyes: her anger gave her hart and made her strong and stout.
 She thrust her fingars in as farre as could bee, and did bore
 Not now his eyes (for why his eyes were pulled out before),
 But bothe the places of his eyes berayed with wicked blood.
 (vv. 671-77)

Nei versi precedenti, Ecuba è assimilata a una leonessa che, privata del piccolo, si aggira furiosa alla ricerca del nemico: l'immagine è quella della bestia ferita nella propria maternità, fiera tra le fiere, tra le quali, evidentemente, per esteso, lo stesso Polimestore. Non a caso, Ovidio non è ambiguo nel dichiarare che i troiani, i Greci e persino gli dèi saranno infine commossi dal suo terribile fato:

illius Troasque suos hostesque Pelasgos,
 illius fortuna deos quoque moverat omnes:
 sic omnes, ut et ipsa Iovis coniunxque sororque
 eventus Hecubam meruisse negaverit illos.

³ Tutte le citazioni dalle *Metamorfosi* di Ovidio sono tratte da Ovid 2000, per la versione latina, e da Ovid 1904, per la versione inglese di Arthur Golding.

(vv. 572-75)

. . . Her fortune moved not
 Her Trojans only, but the Greekes her foes to ruthe: Her lot
 Did move even all the Goddes to ruthe: and so effectually,
 That *Hecub* too deserve such end even *Juno* did denye.
 (vv. 685-88)

Nella traduzione erasmiana di Euripide, la rappresentazione di Ecuba è più complessa e più controversa almeno per due ragioni: in primo luogo, perché la ‘giustizia selvaggia’ che esercita contro Polimestore viene sussunta dalla ‘giustizia’ del capo greco, Agamennone, che lascia che sia Ecuba a vendicare il figlio senza interferire:

AGA. Ita fiet: at si nauigare copiis
 Licuisset: hoc tibi haud queam largirier:
 Sed quia ferentes nunc negat ventos deus:
 Manendum: et opperiendum erit nobis quoad
 Detur secundus cursus atque commodus.
 Bene vertat autem: quippe pariter omnium
 Et publicitus et singulorum proprie
 Refert malis male evenire: bonis bene.
 (Euripide, 1506: 23r-v)

Come ha fatto notare Mossman (1995: 183), la legge ateniese consentiva sì la vendetta per i parenti degli schiavi, ed Ecuba è schiava di Ulisse, ma doveva farsene carico il padrone, cosa che Agamennone non prescrive, lasciando che sia Ecuba a farsi giustizia da sola.

Il secondo punto concerne le modalità di quella vendetta, che in Euripide comprende anche l’assassinio dei due figli di Polimestore (cosa non inusuale nella tradizione greca), preannunciando la logica del taglione che sarà adottata in *Titus Andronicus*. Euripide aggiunge anche dettagli di ferocia che rendono la vendetta qualcosa di più e di diverso da una ‘giusta retribuzione’, suggerendo un piacere perverso che si estrinseca nella tortura del nemico. Lo si percepisce anche in Ovidio, ma la narrazione attenua l’effetto rispetto al dramma, come si è visto

orientando lo spettatore, per il tramite del discorso del narratore, a simpatizzare con Ecuba. La strategia euripidea è diversa. La necessaria adozione del fuori scena per l'assassinio e la mutilazione, secondo le convenzioni dell'epoca, produce un effetto di sorpresa per gli spettatori, che non immaginano di udire le grida di Polimestore mentre viene torturato e, poi, di vederlo entrare in scena a quattro zampe come una bestia ferita. Si aspettano, invece, di vederne il corpo senza vita. In questo modo, Euripide sottolinea la bestialità di Ecuba insinuando il sovvertimento del portato morale della sua vendetta, come legittimata da Agamennone e incorporata tacitamente nel suo sistema etico. Tornata in scena dopo il massacro nella tenda, Ecuba introduce l'arrivo di Polimestore col racconto di quanto è accaduto; non c'è un narratore esterno che orienti in un senso o nell'altro l'interpretazione del pubblico, il quale ha udito le grida di Polimestore e adesso avverte il piacere di Ecuba nella narrazione dello scempio. Quanto segue è la conferma di quell'orrore: il re trace entra brancolando come una bestia mutilata in cerca dei corpi delle donne che vuole sbranare per proteggere i corpi dei figli che teme essere preda della loro furia antropofaga (vv. 1070-80).⁴ Come è stato notato, Polimestore, egli stesso un barbaro per i Greci proprio come quel Tereo responsabile dello stupro di Filomela, anche lui un re trace, e come tale tradizionalmente associato a connotati di estrema crudeltà e violenza, costituisce a questo punto un'immagine di scempio del corpo maschile simile a quella del corpo senza vita di Polidoro, portato fuori scena al v. 904, il significante visibile della violenza ferina delle donne che lo ha lasciato senza eredi (Billing 2007: 54). Ecuba rivela adesso la sua appartenenza a una comunità femminile potenzialmente selvaggia, come quella delle donne di Lemno, che uccisero tutti gli uomini dell'isola in ritorsione contro i mariti che avevano preso come concubine delle donne trace, e che Ecuba ricorda a riprova della capacità femminile di far vendetta, contro l'opinione misogina di Agamennone. Ferita nel suo essere madre e regina, privata del figlio ed erede maschio, la regina troiana si scaglia contro un altro barbaro come lei, Polimestore, travalicando i confini di un'idea di giustizia sancita dalla comunità. Non è un

⁴ I rinvii all'originale greco fanno riferimento all'edizione Battezzato 2018.

caso che sottolinei la dimensione extragiudiziale della vendetta dichiarando che la pena è stata pagata specificamente per lei ('a me'): "Iamque persoluit mihi / Poenas" (27r; vv. 1092-93: [...] δίκην δέ μοι / δέδωκε. [...]). Agamennone, che ha dato il suo beneplacito, ne è perciò in certo modo corresponsabile. Sicché quando torna ad arbitrare la disputa tra i due barbari, vittime e carnefici l'uno dell'altro, esordisce implicando in prima istanza l'alterità culturale proprio di Polimestore nell'invitarlo a bandire la barbarie dal suo cuore e a raccontare quanto è accaduto (vv. 1129-39) perché egli possa giudicare chi fra i due abbia ragione. Qui basti osservare che Agamennone condanna Polimestore all'esilio per violazione del *nomos* dell'ospitalità (vv. 1284sgg.), di fatto tacitamente ratificando la 'giustizia selvaggia' di Ecuba, che non condanna. Se vi è una condanna è quella che segue nella maledizione finale di Polimestore, quando questi anticipa la metamorfosi di Ecuba in cane durante il viaggio di ritorno e l'assassinio di Agamennone da parte di Clitennestra, lasciando così aperta la catena delle vendette e profondamente ambigua la posizione etica di Ecuba.

3. *Quale giustizia?*

Callaghan e Kyle (2007: 54) hanno osservato che negli anni in cui prendeva forma la tragedia di vendetta in Inghilterra la procedura giudiziaria non era ancora del tutto distinta da forme extragiudiziarie e che comunque il tema era ancora controverso, suggerendo un certo grado di continuità fra 'giustizia selvaggia' e 'giustizia'. Non sorprende, perciò, che in questo contesto proprio l'ambiguità del modello euripideo si attagli alla giovanile sperimentazione shakespeariana in *Titus*. Più di recente Woodbridge ha sottolineato come in quell'epoca una certa sfiducia nella giustizia portasse a considerare la vendetta privata come una risposta alle mancanze o perversioni del sistema giudiziario e che il dramma, a sua volta, vi replicasse proponendo quattro ragioni principali: per meriti non riconosciuti, per premi immeritati, per crimini impuniti, e per punizioni ingiuste. *Titus Andronicus*

soddisferebbe tutte e quattro queste condizioni.⁵ Eppure la dinamica di questo dramma suggerisce ben altro. Come accennato prima, in seno alla rappresentazione della vendetta emerge una problematizzazione dei rapporti di forza consustanziali al genere e all'appartenenza culturale dei vendicatori, complicando la questione con implicazioni di 'femminizzazione' del vendicatore, prima visto come 'soggetto debole', poi come 'soggetto di una violenza bestiale', che portano a una complessa stratificazione di modelli di violenza femminile: unica forma di autodifesa e autoaffermazione innescata dalla violenza del potere maschile in sistemi culturali in crisi, come quello di questa Roma raffigurata al momento della vittoria sui Goti.

Qui basterà tornare a considerare brevemente gli affioramenti già citati del modello di Ecuba, senza entrare nel merito di questioni genetiche, testuali e filologiche, che ho trattato in altra sede (Bigliuzzi 2018b), per osservare piuttosto alcune funzioni degli intertesti individuati.

La prima occorrenza, si è detto, è nella prima scena del primo atto. Demetrius esorta Tamora a fare violenza su Titus e chiama Roma due volte barbara, più barbara di quegli Sciti contro i quali Roma notoriamente contrapponeva la propria civiltà. Tamora-Ecuba è la figura dell'inversione del paradigma del barbaro che fa una giustizia selvaggia contro il selvaggio Titus-Polimestore:

CHIRON Was never Scythia half so barbarous?
 DEMETRIUS Oppose not Scythia to ambitious Rome.
 Alarbus goes to rest and we survive
 To tremble under Titus' threatening look.
 Then, madam, stand resolved, but hope withal
 The self-same gods that armed the queen of Troy
 With opportunity of sharp revenge
 Upon the Thracian tyrant in his tent
 May favour Tamora, the queen of Goths

⁵ 1. "The heroic military service of Titus Andronicus goes unappreciated by the Saturninus administration"; 2. "Tamora in *Titus Andronicus* [is] promoted from vanquished enemy to Roman empress on slim qualifications"; 3. "In revenge plays, murderers and rapists threaten to go scot free – Aaron, Chiron, and Demetrius"; 4. "Titus' sons, framed for murder, are hustled off to execution": Woodbridge, 2010: 7, 8, 9.

(When Goths were Goths and Tamora was queen),
 To quit the bloody wrongs upon her foes.
 (1.1.134-44)

Alla luce della ottusa durezza di Titus, che arriva non solo a far uccidere il figlio di Tamora, ma a uccidere il proprio figlio che si oppone a che Lavinia sia ceduta a Saturninus, il pubblico non può che parteggiare per Tamora-Ecuba, proprio come nell'intertesto ovidiano e nella prima parte del dramma euripideo parteggia per la regina troiana. In questa prima lunga scena si delinea la prospettiva della vendetta nel quadro della dissoluzione della antinomia *pietas/impietas* evocata da Tamora in 1.1 ("O cruel and irreligious piety", v. 133) a fronte dell'ordine emanato da Titus che il corpo di Alarbus sia fatto a pezzi e bruciato (v. 132). Qui si avvia il collasso della dicotomia tra barbarie e civiltà – una questione che, come si è visto, non è sollevata da Ovidio, ma che emerge in modo preponderante, ancorché ambiguo, in Euripide. In questo senso l'intertesto greco aiuta a comprendere il senso di quella citazione molto più di quanto non possa la fonte latina. In questo passo Titus è il re barbaro per Tamora, e Roma è la crudele Tracia. Il tipo di vendetta che ci si aspetta è esattamente quella evocata da Euripide, non da Ovidio: la violenza per mutilazione, l'uccisione dei figli secondo la legge del taglione, il piacere nella tortura del nemico. Così, una volta incorporata in Roma ("I am incorporate in Rome / A Roman new adopted happily", 1.1.467-68), Tamora attualizza quella latenza di barbarie che in Roma si era manifestata nell'occasione della crisi sacrificale del rito funebre degli Andronici. E così la vendetta diventa tutta interna a una Roma dove la mescolanza di culture catalizza una diffusa violenza ferina che essa già contiene come un potenziale pronto a essere attivato. Quando, nel terzo atto, da controfigura romana del barbaro trace Titus passa a essere l'alter-ego maschile di Tamora-Ecuba, la prospettiva si inverte, ma non annulla il processo di deflagrazione di una giustizia selvaggia in atto. L'identificazione con Ecuba avviene per via implicita, questa volta, attraverso il silenzio di Titus di fronte alle teste mozzate dei figli, come l'Ecuba ovidiana, silente per troppo dolore alla notizia della morte di Polidoro:

MARCUS [...] Why art thou still?
 TITUS Ha, ha, ha!
 MRCUS Why dost thou laugh? It fits not with this hour.
 TITUS Why? I have not another tear to shed.
 Besides, this sorrow is an enemy
 And would usurp upon my watery eyes
 And make them blind with tributary tears.
 (3.1.264-70)

Troades exclamant, obmutuit illa dolore,
 et partiter vocem lacrimasque intorsus obortas
 devorat ipse dolor, [...] (13.538-40)

The Trojane Ladyes shrieked out. But shee [Hecuba] was dumb for
 sorrow.
 The anguish of her hart forclosde as well her speech as eeke
 Her teares devowring them within. (13.645-47)

Segue il riso grottesco di Titus, momento estremo del tragico in cui questo si volge improvvisamente in comico quale unica possibile risposta all'eccesso di orrore, e quindi alla fine del pianto segue il giuramento rituale della vendetta privata. "You heavy people, circle me about, / That I may turn me to each one of you / And swear unto my soul to right your wrongs [*They make a vow.*] / The vow is made [...]" (3.1.277-79).

Ma il punto da sottolineare, in queste note, è il momento finale, che chiude in un cerchio senza uscita la dinamica che lega giustizia e giustizia selvaggia, mostrandone l'intrinseca contiguità, se non la commistione, esattamente come commiste sono le idee di barbarie e di civiltà romana. Che cosa è la civiltà se non una barbarie vista dalla prospettiva dei potenti? Questo sembra suggerire il finale, che riprende una parola chiave del testo: "pity" (compassione), giocata nei primi due atti in continua congiunzione, e competizione, con "piety" (religiosità) e "pit", quest'ultima indicando quella fossa nella foresta nella quale viene scaraventato il corpo senza vita di Bassianus come fosse un ventre o una bocca selvaggia; ed è una catena lessematica che porta a congiungere etica religiosa e abisso di bestialità, giustizia romana e giustizia selvaggia.

Come l'ambiguo Agamennone euripideo, così Lucius, che per primo ha innescato la crisi dei riti funebri, chiedendo il sacrificio umano dei nemici, conferma alla fine l'ambiguità della 'giustizia giusta'. Il senso di un perverso piacere nella tortura del nemico è quanto emerge nella sua finale sentenza per i due barbari incorporati in Roma: Aaraon sarà conficcato in terra vivo e lasciato morire di fame ("set breast-deep in earth and famish", 5.3.178); il corpo di Tamora, la tigre vorace ("ravenous tiger", 5.3.194), non sarà sepolto, ma sarà gettato fuori dalla città e lasciato preda dello scempio delle bestie selvagge come quello di Polinice nell'*Antigone* sofoclea e nelle sue più recenti riscritture rinascimentali (come quella di Alamanni), o ancora nelle *Fenicie* di Euripide (rese in inglese con il titolo di *Jocasta*, 1566, da Gascoigne e Kinwemershe attraverso la mediazione della *Giocasta* del 1549 di Ludovico Dolce). Ancora una violazione del rito funebre, ancorché del nemico incorporato in Roma. Come osserva Bate, questo era il destino di chi allora in Inghilterra subiva la pena di morte (Shakespeare 2018: 318, nota 197). Ma il dramma solleva precise questioni proprio su questo punto nel momento in cui mette in discussione la legittimità del 'giusto sacrificio' del nemico come innesco della catena di vendette interne a Roma in un meccanismo di assimilazione dei nemici nel segno di una comune barbarie, senza poi restaurare il valore della pietà e di una giusta *pietas* romana. Ironico suona pertanto il distico finale, non a caso pronunciato proprio da quel Lucius, restauratore dell'ordine dopo esserne stato il primo violatore, su Tamora-Ecuba: "Her life was beastly and devoid of pity / And being dead, let birds on her take pity" (5.3.198-99). Ma Tamora è quella stessa Ecuba di cui conosciamo la storia di violenza, subita e agita, e con la quale il pubblico nel primo atto era chiamato a simpatizzare. La storia di Ecuba raccontata da Ovidio non solleva questioni tanto complesse, ma lo fa quella drammatizzata da Euripide. E a Shakespeare, o a Shakespeare-Peele, questo non sfugge.

Bibliografia

Alexiou M., *The Ritual Lament in Greek Tradition*, Lanham, Boulder, New York, Oxford, Rowman & Littlefield, 2002.

- Bacon F., *Essays*, edited by B. Vickers, Oxford, Oxford University Press, 1999.
- Bigliazzi S., "Romanity and *Sparagmos* in *Titus Andronicus*", in M. Del Sapio Garbero (edited by), *Rome in Shakespeare's World*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2018a, pp. 87-106.
- Bigliazzi S., "Euripidean Ambiguities in *Titus Andronicus*: the Case of Hecuba", in S. Bigliazzi, F. Lupi, G. Ugolini (edited by), *Συναγωνίζεσθαι. Studies in Honour of Guido Avezzù*, Verona, Skenè, 2018b: 719-46.
- Billing C., "Lament and Revenge in the *Hekabe* of Euripides", *New Theatre Quarterly*, XXIII, 1, 2007, pp. 49-57.
- Callaghan D., Kyle C. R., "The Wilde Side of Justice in Early Modern England and *Titus Andronicus*", in C. Jordan, K. Cunningham (edited by), *The Law in Shakespeare*, Houndmills, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2007, pp. 38-57.
- Mossman J., *Wild Justice. A Study of Euripides' Hecuba*, Oxford, Clarendon Press, 1995.
- Euripide, *Hecuba*, in *Euripidis tragici poetae nobilissimi Hecuba et Iphigenia, Latinae factae Erasmo Roterodamo interprete*, Paris, Badius Ascensius, 1506.
- Euripides, *Hecuba*, edited by L. Battezzato, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.
- Foley H.P., 'The Politics of Tragic Lamentation', in A.H. Sommerstein, S. Halliwell, J. Henderson, B. Zimmermann (edited by), *Tragedy, Comedy and the Polis*, Bari, Levante Ed., 1993, pp. 101-43.
- Goodland K., *Female Mourning and Tragedy in Medieval and Renaissance English Drama: From the Raising of Lazarus to King Lear*, Aldershot & Burlington, Ashgate, 2005.
- Jones E., *The Origins of Shakespeare*, Oxford, Clarendon Press, 1977.
- Loraux N., *Mothers in Mourning*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1998.
- Ovid, *Metamorphoses*, translated by A. Golding, edited by W.H.D. Rouse, Litt.D., London, de la More Press, 1904.
- Ovid, *Metamorphoses. Book XIII*, edited by N. Hopkinson, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- Peele G., *The Tale of Troy*, in A.H. Bullen (edited by), *The Works of*

- George Peele*, vol. 2, London, C. Nimmo, 1888.
- Pollard T., *Greek Tragic Women on Shakespearean Stages*, Oxford, Oxford University Press, 2017.
- Seneca, *Agamemnon*, translated by J. Studley, in T. Newton (edited by), *Seneca His Tenne Tragedies*, London, Thomas Marsh, 1581.
- Shakespeare W., *The New Oxford Shakespeare. The Complete Works*, edited by G. Taylor, J. Jowett, T. Bourus, G. Egan, Oxford, Clarendon Press, 2016.
- Shakespeare W., *Titus Andronicus*, Arden Shakespeare Third Series, revised edition, edited by J. Bate, London and New York, Routledge, 2018.
- Tassi M.A., *Women and Revenge in Shakespeare. Gender, Genres, and Ethics*, Selinsgrove, Susquehanna University Press, 2011a.
- Tassi M.A., "Wounded Maternity, Sharp Revenge: Shakespeare's Representation of Queens in Light of the Hecuba Myth", *Explorations in Renaissance Culture*, XXXVII, 1, 2011b, pp. 83-99.
- Woodbridge L., *English Revenge Drama. Money, Resistance, Equality*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.