

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XI, n. 36, 2022

Un indovino sulla scena.

Il Tiresia tragico nel monologo-spettacolo di Andrea Camilleri

A soothsayer on the stage.

The tragic Tiresia in the monologue-performance by Andrea Camilleri

FRANCESCO PUCCIO

ABSTRACT

Nella prospettiva di un'analisi sulle modalità di messa in scena di un personaggio quale Tiresia, obiettivo di questo contributo è riflettere su cosa permanga dell'indovino tebano nel monologo Conversazione su Tiresia, scritto e interpretato da Andrea Camilleri. Lo spettacolo è uno degli ultimi tasselli di un ricco mosaico di ricezioni di questo emblematico protagonista della tragedia attica. Il tentativo, inoltre, è anche quello di ricostruire lo spazio attoriale che Tiresia attraversa sulla scena tragica, sia sul piano verbale che quello non verbale.

With a view to analyzing the way in which a character such as Tiresias is staged, the aim of this contribution is to reflect on what remains of the Theban soothsayer in the monologue Conversation on Tiresias, written and performed by Andrea Camilleri. This performance is one of the last pieces in a rich mosaic of receptions of this emblematic protagonist of the Attic tragedy. The attempt is also to reconstruct the actorly space that Tiresias crosses on the tragic stage, on both the verbal and non-verbal levels.

PAROLE CHIAVE: *Tiresia, Camilleri, divinazione, tragedia greca*

KEYWORDS: *Tiresias, Camilleri, divination, Greek tragedy*

AUTORE

Laureato in Filologia Letterature e Civiltà del Mondo Antico, dottore di ricerca in Antropologia del Mondo Antico, è attualmente RTD-A presso il Dipartimento dei Beni Culturali dell'Università di Padova, dove si occupa di teatro antico greco e latino e della sua ricezione sulla scena moderna. Regista e autore di teatro, ha ideato e dirige "Antico fa testo", un progetto di ricerca e di didattica sulla performatività del mito classico e sulla sua ricezione nell'ambito della scena contemporanea, finalizzato alla valorizzazione del patrimonio archeologico e storico-artistico nazionale.

francesco.puccio@unipd.it

1. Dalla parola scritta alla parola in scena: una breve premessa

La ricostruzione della genesi di un allestimento teatrale e dei suoi aspetti scenici, dalle azioni degli attori al linguaggio verbale adoperato, dal montaggio delle singole sequenze all'architettura complessiva, in mancanza di una visione diretta, può a buon diritto prendere le mosse dall'analisi del copione che ad essa ha condotto. Lo studio dei copioni comporta, infatti, la presa di coscienza dell'esistenza di una fondamentale fase intermedia collocabile tra l'ideazione di un testo e il momento della rappresentazione.¹ Di qui, si comprende anche la diversa prospettiva di indagine che può orientare lo studioso, più connessa con gli aspetti storico-letterari e filologico-linguistici, nel caso dei testi stampati, più con quelli propriamente teatrali, nel momento in cui la lente di osservazione si trasferisce sulla messa in spazio di quei medesimi testi.²

Quando, però, a mancare sono anche i copioni, e ci si sposta più indietro nel tempo, come accade per le opere prodotte nel teatro ateniese del V secolo a.C., anche una riflessione che intenda essere, come in questo caso, principalmente scenica, non può prescindere dall'analisi testuale che, grazie ad una serie di elementi, dalle didascalie interne alla successione delle entrate e delle uscite, fino all'uso degli oggetti,³ rivela come esse fossero state, fin dal principio, pensate per la scena.⁴ Ecco allora che la parola scritta viene in soccorso, e può suggerirci un valido e puntuale stru-

¹ «Porsi il problema del copione teatrale significa collocare la ricerca nello spazio fra il testo e la scena, il che implica di necessità l'attuazione di quella ricognizione "dietro le quinte e dietro la ribalta" che lo stesso Ruffini denuncia come poco praticata dagli spettatori e dagli studiosi. Tuttavia, solo facendo ciò, possiamo tentare di renderci conto del processo di costruzione del personaggio attorno al copione stesso e "vedere al lavoro il ruolo e la parte, il testo e la scena, il termine povero e il termine ricco" della dialettica che struttura il teatro, altrimenti pressoché impercettibile nello spettacolo realizzato», F. PERRELLI, *Adelaide Ristori e il copione del 'grande attore'*, in «Ariel», xxiv, 2-3, 2009, p. 51. Il riferimento è a F. RUFFINI, *Testo e scena, in L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale*, a cura di E. Barba, N. Savarese, Ubulibri, Milano 2005, pp. 268 ss.

² «Il lavoro sul palcoscenico conduce [...] a numerose modifiche del piano originale concepito a tavolino, costituisce un momento fortemente creativo, per nulla una meccanica traduzione di quanto fissato a monte», *Victor Hugo. Angelo, tyran de Padoue. Edizione complanare e fonti per lo studio della prima messinscena*, a cura di E. Randi, Le Lettere, Firenze 2012, p. 7.

³ Cfr. O. TAPLIN, *Pots and Plays. Interactions Between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth Century BC*, J. Paul Getty Museum, Los Angeles 2007; *Gli oggetti sulla scena teatrale ateniese: funzione, rappresentazione, comunicazione*, a cura di C. Barone, A. Coppola, M. Salvadori, Cleup, Padova 2016.

⁴ Sulle questioni di messa in scena dei testi classici, tra i numerosi studi, cfr. V. DI BENEDETTO, E. MEDDA, *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Einaudi, Torino 2002; O. TAPLIN, *Greek Tragedy in Action*, Routledge, London 2002.

mento di indagine e un'opportunità di ricostruzione di quelle dinamiche che conducono alla realizzazione di uno spettacolo o al montaggio delle azioni che riguardano un determinato personaggio.⁵

Nella prospettiva di un'analisi sulle modalità di messa in scena di un personaggio quale Tiresia (che dopo un lungo e ricco percorso di riscritture, rielaborazioni, trasformazioni e adattamenti, mutando forme e significati, approda nel mondo moderno),⁶ obiettivo di questo contributo è riflettere su cosa permanga dell'indovino tebano nel monologo *Conversazione su Tiresia*,⁷ scritto e interpretato da Andrea Camilleri, appena un anno prima della sua scomparsa.

Lo spettacolo costituisce, di fatto, uno degli ultimi tasselli di un variegato mosaico di ricezioni di questo emblematico protagonista della tragedia attica nei linguaggi letterari e performativi contemporanei.⁸ Pur essendo un monologo caratte-

⁵ Sul concetto di "parola scenica", cfr. B. MARZULLO *La 'Parola scenica'*, in «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», xxii, 1, 1986, pp. 95-104; ID., *La 'Parola scenica' II*, in «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», xxx, 3, 1988, pp. 79-85. In merito ai testi antichi e alla loro formulazione, cfr. *Ritmo, Parola, Immagine. Il teatro classico e la sua tradizione*, Atti del Convegno Internazionale e Interdottorale (Ferrara, 17-18 dicembre 2009), a cura di A.M. Andrisano, Palumbo Editore, Palermo 2011.

⁶ Neanche il Novecento, naturalmente, poteva restare immune dal fascino seduttivo di Tiresia e così lo si ritrova, in una rielaborazione costante che tiene conto dei mutati contesti storico-sociali di riferimento, in molteplici opere, dalla narrativa alla poesia, dalla scrittura teatrale al cinema, come testimoniano *l'Edipo Re* di Pasolini (1967), in cui l'indovino ha il volto e il corpo di Julian Beck, il celebre fondatore del *Living Theatre*, *l'Antigone* brechtiana di Straub e Huillet (1991), *La dea dell'amore* di Woody Allen (1995), e il *Tiresia* di Bertrand Bonello (2003), solo per citare alcuni esempi (in merito alla ripresa della tragedia greca nel cinema, cfr. P. MICHELAKIS, *Greek Tragedy on Screen*, Oxford University Press, Oxford 2013). Per un'approfondita ricostruzione della ricezione del personaggio di Tiresia nelle letterature moderne e contemporanee, cfr. E. DI ROCCO, *Io Tiresia. Metamorfosi di un profeta*, Editori Riuniti, Roma 2007.

⁷ A. CAMILLERI, *Conversazione su Tiresia*, Sellerio, Palermo 2019.

⁸ Sul concetto di ricezione, cfr. L. HARDWICK, *Reception Studies*, Oxford University Press, Oxford 2003; L. SPINA, *Il futuro della ricezione dell'antico*, in «Status Quaestionis», VIII, 2015, pp. 53-66. Il tentativo in questa sede, nel più ampio contesto della divinazione e della mantica nel mondo antico – cfr. P. AMANDRY, *La mantique apollonienne à Delphes. Essai sur la fonctionnement de l'oracle*, E. de Boccard, Paris 1950; E.R. DODDS, *The Greeks and the Irrational*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1951; R. FLACELIERE, *Devins et oracles grecs*, PUF, Paris 1961; F. PFEFFER, *Studien zur Mantik in der Philosophie der Antike*, Hain, Meisenheim am Glan 1976; J.P. VERNANT, *Religion grecque, religions antiques*, Maspero, Paris 1976; W. BURKERT, *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*, Kohlhammer, Stuttgart 1977; J. FONTENROSE, *The Delphic oracle*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 1978; M.L. WEST, *The Orphic Poems*, Oxford University Press, Oxford 1983; R. BLOCH, *La divination dans l'antiquité*, PUF, Paris 1984; ID., *La divination. Essai sur l'avenir et son imaginaire*, Fayard, Paris 1991; *Poetry and Prophecy. The Beginnings of a Literary Tradition*, ed. L.J. Kugel, Cornell University Press, Ithaca (NY)-London 1990; R. SEAFORD, *Reciprocity and Ritual*, Clarendon Press, Oxford 1994; S.I. JOHNSTON, *Ancient Greek Divination*, Wiley-Blackwell, Oxford 2012; R.G. EDMOND III, *Redefining Ancient Orphism. A Study in Greek Religion*, Cambridge University Press, Cambridge 2013; E. EIDINOW, *Oracles and Oracle-Sellers. An Ancient Market in Futures*, in *Religion and Competition in Antiquity*, edd. D. Engels, P. Van Nuffelen, Latomus, Bruxelles 2014, pp. 55-95; A. HOFMANN, C. VULTAGGIO, C. NEUBER, *Orakel*, in «Reallexikon für Antike und Christentum», xxvi, 2015, pp.

rizzato da una ricercata trama di collegamenti intertestuali e di colti rimandi letterari,⁹ è concepito in tutti i suoi aspetti come un testo teatrale, e come tale viene montato, riportando il suo autore alle origini dell'esperienza vissuta da uomo di spettacolo. Persona e personaggio saranno accomunati da una condizione reale, la cecità, un elemento che non sarà più solo un tratto fisico caratterizzante, ma diventerà anche una prerogativa del moderno cuntista che, alla stregua di un antico aedo davanti al suo pubblico, farà partire da molto lontano la sua storia eccezionale.¹⁰

206-235; H. SENG, *Theologische Orakel in Kaiserzeit und Spätantike*, in *Bibliothek der griechischen Literatur. Die Tübinger Theosophie*, edd. L. Carrara, I. Männlein-Robert, Hiersemann, Stuttgart 2018, pp. 263-301 –, è anche quello di ricostruire, parallelamente, lo spazio attoriale che Tiresia attraversa sulla scena tragica e la sua possibile relazione, sul piano verbale e non verbale, con i personaggi con cui entra in contatto e con l'ambiente che lo rende costantemente protagonista di terribili profezie.

⁹ «Le fonti letterarie citate [...] rispondono all'esigenza di avvalorare la veridicità dei fatti narrati e l'attendibilità del protagonista: in particolare, se le parole sono vane e minacciose, e la conoscenza illusoria, è il *mantis* con la sua autorevolezza a cercare di discernere la verità dalla menzogna. Tale autorevolezza gli viene conferita dal fatto di essere sia un testimone della Storia che un narratore, abituato, quest'ultimo, a destreggiarsi tra il vero e il verosimile, con l'obiettivo di imporre come attendibile la propria visione delle cose», S. BORCHETTA, *Parole, illusione, minaccia: Pavese e Pound in 'Conversazione su Tiresia'*, in «Quaderni Camilleriani. Oltre il poliziesco: letteratura/multilinguismo/traduzioni nell'area mediterranea», XIV, 2021, p. 71.

¹⁰ Per una trattazione del mito di Tiresia e delle sue peculiarità, si vedano, tra gli altri: L. BRISSON, *Le mythe de Tirésias. Essai d'analyse structurale*, Brill, Leiden 1976; N. LORAUX, *Les expériences de Tirésias: le féminin et l'homme grec*, Gallimard, Paris 1989; G. UGOLINI, *Tiresia e i sovrani di Tebe: il topos del litigio*, in «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», XXVII, 1991, pp. 9-36; ID., *Untersuchungen zur Figur des Sehers Teiresias*, Narr, Tübingen 1995; ID., *Le metamorfosi di Tiresia tra cultura classica e moderna*, in *Die Kraft der Vergangenheit. Mythos und Realität der klassischen Kultur*, Akten der deutsch-italienischen Tagung des Centrum Latinitatis Europae (Berlin, 29-30 November 2003), a cura di G. Ugolini, Olms, Hildesheim 2005, pp. 169-179; C. MICHALOPOULOS, *Tiresias between Texts and Sex*, in «EuGeStA», II, 2012, pp. 221-239; J. TORRES, *Teiresias, the Theban Seer*, in «Trends in classics», VI, 2, 2014, pp. 339-356. La prima testimonianza dell'esistenza di Tiresia risale all'*Odissea*, dove è l'unica tra le ombre alla quale sia stata concessa da Persefone la facoltà di conservare la ragione dopo la morte, come rivela Circe ad Odisseo (X, 490-495), spiegandogli che, per fare ritorno a Itaca, dovrà consultare l'indovino nel regno dei morti (cfr. P. BOITANI, *L'ombra di Ulisse*, il Mulino, Bologna 1992). Nell'*Iliade*, invece, la figura dell'indovino è quella di Calcante, che però si rivela un personaggio molto diverso da Tiresia: egli, infatti, non possiede qualità superiori, ma interpreta il volo degli uccelli, avendo ricevuto da Apollo l'arte della divinazione; il veggente tebano, invece, ha vissuto un'esistenza molto più complessa e sofferta, ha una doppia natura, che prevede la compresenza dell'esperienza maschile e di quella femminile (cfr. M. DELCOURT, *Hermaphrodite. Mythes et rites de la bisexualité dans l'antiquité Classique*, PUF, Paris 1958; E. CANTARELLA, *Seconda natura. La bisessualità nel mondo antico*, Editori Riuniti, Milano 1988; F.I. ZEITLIN, *Playing the other: gender and society in Classical literature*, University of Chicago Press, Chicago 1996; L.K. MCCLURE, *Spoken like a Woman: Speech and Gender in Athenian Drama*, Princeton University Press, Princeton 1999; L. BRISSON, *Sexual Ambivalence. Androgyny and Hermaphroditism in Graeco-Roman Antiquity*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 2002; M. WARNER, *Fantastic Metamorphosis. Other Worlds*, Oxford University Press, Oxford 2002), è cieco, e si pone come mediatore tra il mondo divino e quello umano, collocando la sua azione in un ambito di alterità e, in qualche modo, di superiorità. Molte delle altre informazioni sulla vicenda di Tiresia derivano, però, dalla *Melampodia*, un poema epico frammentario (frr. 270-279 M.-W.), la cui origine risale al VI secolo a.C., attribuito ad Esiodo (sebbene già Pausania, IX, 31, 5 avesse avanzato dei dubbi su tale paternità), che trae il titolo dal nome del veggente Melampo, ma che doveva raccontare le vicende di molti altri indovini. Da un frammento in particolare (fr. 275 M.-W.) ricaviamo che

2. *Un indovino senza profezie:
il Tiresia di Camilleri nel segno della contemporaneità*

Quando Camilleri porta in scena il suo Tiresia, l'11 giugno 2018, nella suggestiva cornice del Teatro greco di Siracusa, sembra, infatti, che all'indovino abbia voluto affidare una sorta di testamento poetico, un'esperienza letteraria e, al contempo, esistenziale; al punto che il viaggio di quel personaggio appare ormai lontano tanto dalla necessità di salvare una Tebe contaminata da una terribile pestilenza, luogo di morte e di dannazione, in cui l'ereditarietà di colpe antiche si insinua nel tessuto della comunità, quanto dall'urgenza di una profezia da rivelare agli uomini.

Sia nei drammi di Sofocle (*Antigone, Edipo re*) che in quelli di Euripide (*Fenicie, Baccanti*) in cui compare, infatti, Tiresia occupa lo spazio scenico come un temuto indovino, e come un mediatore tra gli interessi pubblici della polis e quelli privati della famiglia e dei suoi membri. E per fare ciò, non si serve solo di un vocabolario specifico, ogniqualvolta deve comunicare direttamente con gli dei o con gli uomini, a cui poi deve riferirne le volontà, ma agisce anche seguendo una ritualità fatta di gesti e di oggetti – lo scettro, ad esempio, riconducibile al bastone che, nella poesia greca arcaica, è il dono che gli dei fanno ai poeti ispirandone il canto – che ne connotano la natura di personaggio intermedio tra due mondi e che, grazie alla propria

Tiresia, dopo aver visto due serpenti che si accoppiavano sul Citerone, e aver ucciso la femmina, sarebbe stato trasformato in donna, mentre sarebbe tornato uomo, dopo aver eliminato il maschio; e che, scelto da Zeus ed Era per dirimere una disputa su chi provasse maggiore piacere nell'atto sessuale tra l'uomo e la donna, e rispondendo la donna, sarebbe stato accecato dalla dea, ma in compenso sarebbe stato reso un profeta dal padre dei numi. A questo nucleo mitico, che troverà nella *Biblioteca* dello Pseudo-Apollodoro (III, 6, 7) importanti elementi di approfondimento con una commistione delle diverse versioni, occorre aggiungere la testimonianza di Callimaco il quale, nell'*Inno V – Per i lavacri di Pallade* (70-167), fornisce un'altra versione, secondo la quale le doti profetiche di Tiresia deriverebbero dal fatto che egli avesse visto, vagando un giorno per caso in un bosco, Atena nuda fare il bagno e, perciò, ne fosse stato accecato (cfr. A.D. MORRISON, *Sexual Ambiguity and the Identity of the Narrator in Callimachus' 'Hymn to Athena'*, in «BICS», XLVIII, 2005, pp. 27-46). Solo, in seguito, per intercessione della madre, la ninfa Cariclo, la dea lo avrebbe ricompensato donandogli l'arte della profezia, uno scettro e una lunga esistenza. Le vite di Tiresia si adattano ai diversi ambiti che le ospitano, dalla *Nemea I* di Pindaro, *Per Cromio* (60-69), che per la prima volta mette in relazione Tiresia con l'eroe figlio di Zeus e Alcmene, all'*Idillio XXIV* di Teocrito (*Erakliskos*, 64-102) che riprende il tema mitico dell'ode pindarica; dai *Dialoghi delle cortigiane* (LXVII, 5, 4) e i *Dialoghi dei morti* (X, 28, 1-3) di Luciano di Samosata, in cui il personaggio viene caratterizzato con una dissacrante ironia, a *Le dionisiache* di Nonno di Panopoli (canti V, VII e XX). Quando si passa nel mondo latino, dove per avere una più completa e articolata trattazione del mito di Tiresia bisogna fare riferimento alle *Metamorfosi* di Ovidio (III, 316-338) e ai *Miti* di Igino (*fab.* 75), il personaggio passa dalla satira di Orazio (II, 5) – che recupera la scena dell'incontro tra Odisseo e Tiresia, immaginandone una continuazione in chiave comica, con la descrizione di un eroe interessato a capire come ottenere nuovamente le ricchezze prima di tornare in patria –, all'elegia di Propertio (IV, 9, 58-59).

cecità, riesce ad attingere a verità precluse ai più.¹¹ Di qui, gli scontri verbali con coloro che ad esse non vogliono pervenire: Creonte nell'*Antigone*, Edipo nell'*Edipo re* e Penteo nelle *Baccanti*, tutti sovrani che abusano del loro potere e presumono di possedere un'abilità intellettuale e una forza razionale inattaccabili.

Questa qualità di mediazione espressa da Tiresia, che trova un ulteriore spazio di azione anche nella sua capacità di interrogare le ombre dei morti, di leggerne i segni, in una continua dialettica tra la terra e il cielo, tra il regno dei vivi e l'Ade,¹² nel testo di Camilleri non è più esperienza, ma si trasforma in occasione di racconto. La scena ideata per il suo monologo, infatti, non richiama per nulla la Tebe tragica, né le pendici del Citerone o l'esterno di una reggia, ma è quella intima e quasi domestica di una stanza con una poltrona nel mezzo, accanto alla quale sono collocati un tavolino e una lampada che illumina il volto del protagonista. Sul fondo, è montato un grande schermo su cui vengono proiettate immagini che hanno lo scopo di accompagnare la performance e intendono costruire, con i frammenti delle sezioni letterarie evocate o dei film citati, un coro sonoro che si trasforma gradualmente in una partitura luminosa che conferisce profondità alla parete scenica.¹³

Lo spettacolo ha inizio con una musica di flauto suonata dall'esterno, dallo spazio retroscenico del teatro, prima che a comparire sia proprio il compositore Roberto Fabbriciani, insieme con un gruppo di bambini, il cui ingresso è accompagnato da grida e risate. Camilleri viene aiutato a sedersi sulla poltrona e, subito, si comprende, nel gioco di assimilazione creato, che non sta vestendo i panni di un ennesimo attore impegnato a recitare nella parte dell'indovino, ma quelli di Tiresia in persona. Il passaggio che prelude al suo arrivo è chiassoso e, all'apparenza, festoso.

¹¹ Cfr. C. PISANO, *Vedere e ascoltare con la mente. Antropologia dell'indovino nella Grecia antica*, in «I Quaderni del Ramo d'Oro on-line», n. s., 2012, pp. 1-14. L'aspetto che contraddistingue il *mantis*, rispetto all'aedo che è chiamato a trasmettere con il racconto la materia mitica, è il fatto che a lui appartenga, invece, «la conoscenza di avvenimenti che avvengono in precisi segmenti temporali, in rapporto alle richieste che è chiamato occasionalmente a soddisfare», R. VELARDI, *Il sapere del mantis e il sapere dell'aedo* (*Hes. Theog. 38; Hom. Il. 1, 70*), in «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», n. s., CVII, 2, 2014, p. 35.

¹² Per una riflessione sulla ritualità del pianto e del dolore che, nella cultura greca e, più in generale, occidentale, collega il mondo dei vivi con quello dei morti, anche attraverso le pratiche ad esso connesse, cfr. M. ALEXIOU, *Ritual Lament in Greek Tradition*, Cambridge University Press, Cambridge 1974; R.P. HARRISON, *The Dominion of the Dead*, University of Chicago Press, Chicago 2003.

¹³ «Camilleri-Tiresia si ammanta della luce che si riverbera dalla conversazione teatrale. Racconta. Cita dalle opere letterarie che parlano di Tiresia; dai film. Dialoga con vari autori (Omero, Seneca, Dante; fino ad Apollinaire, Cocteau, Virginia Woolf, Pavese, Pound, Eliot). Acconsente e dissente. Alterca. Si impermalisce. Sterilizza l'astio. Si fa pungente. Ma sa anche avere i dovuti riguardi. Le citazioni risuonano, registrate dalla voce di Camilleri-Tiresia. E compaiono sugli schermi luminosi, insieme a brevi stralci di film (*La Dea dell'Amore* di Woody Allen; *l'Edipo re* di Pasolini). Sono nastri sonori. Diventano brani di luce. Tra rombi olimpici vorticano attorno al corpo del contastorie; e lo collocano in un tempo che contiene tutte le epoche che all'aedo, al rapsodo, sono state concesse da vivere», S.S. NIGRO, *Andrea Camilleri, mitico indovino: 'Tiresia sono...'*, in «Il Sole 24 Ore», 27 maggio 2018, p. 19.

Tiresia è guidato da una mano più giovane che lo conduce fino alla seduta; ma come il suo personaggio, anche l'interprete appare fiaccato dall'età e appesantito da una vista ormai debole, appena in parte sostenuta da un paio di occhiali con le lenti arancioni. Tale modalità di ingresso scelta dal regista Roberto Andò colloca immediatamente l'attore-autore nel solco di una tradizione scenica consolidata, che si affida ad alcuni elementi caratterizzanti Tiresia, e comunemente noti agli spettatori, come l'anzianità e la cecità, e richiama tanto l'apparizione dell'indovino nell'*Antigone* e nell'*Edipo re* di Sofocle,¹⁴ quanto nelle *Fenicie* di Euripide.¹⁵ Nell'*Antigone*,¹⁶ il suo arrivo non viene annunciato, come era accaduto nel primo episodio per la Guardia.¹⁷ Inoltre, come nel precedente incontro tra Creonte ed Emone,¹⁸ il tono iniziale del dialogo tra il sovrano e l'indovino risulta pacato, fino a quando l'intransigenza del re

¹⁴ Soph. *Ant.* 988-1090; Soph. *OT* 316-462. Per le citazioni del testo dell'*Antigone*, cfr. A. DAIN, P. MAZON, *Sophocle*, vol. 1, Les Belles Lettres, Paris 1955, pp. 72-122; per quelle dell'*Edipo re*, cfr. IID., *Sophocle*, vol. 2, Les Belles Lettres, Paris 1958, pp. 72-128. Sulla drammaturgia sofoclea, tra gli innumerevoli studi, cfr. T.B.L. WEBSTER, *An introduction to Sophocles*, Methuen, London 1969; C. SEGAL, *Sophocles' Tragic World. Divinity, Nature, Society*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.)-London 1995; A. RODIGHIERO, *La parola, la morte, l'eroe: aspetti di poetica sofoclea*, Imprimatur, Padova 2000; R. LAURIOLA, K.N. DEMETRIOU (edd.), *Brill's Companion to the reception of Sophocles*, Brill, Leiden-Boston 2017.

¹⁵ Eur. *Phoen.* 834-959. Per le citazioni del testo delle *Fenicie*, cfr. J. DIGGLE, *Euripidis fabulae*, vol. 3, Oxford University Press, Oxford 1994, pp. 83-179. Sulla drammaturgia euripidea, anche qui nell'ambito di una sconfinata bibliografia, cfr. L.H.G. GREENWOOD, *Aspects of Euripidean tragedy*, Cambridge University Press, Cambridge 1972; L. BATTEZZATO, *Il monologo nel teatro di Euripide*, Scuola Normale Superiore, Pisa 1995; U. ALBINI, *Euripide o dell'invenzione*, Garzanti, Milano 2000; D. SUSANETTI, *Euripide: fra tragedia, mito e filosofia*, Carocci, Roma 2007; *Brill's Companion to Euripides*, ed. A. Markantonatos, Brill, Leiden 2020. La tragedia delle *Fenicie*, databile tra il 410 e il 408 a.C., segue un soggetto già trattato da Eschilo nei *Sette contro Tebe*. Il dramma ha una sua specifica particolarità contenuta già nel titolo, che fa derivare il nome dal Coro, costituito da un gruppo di fanciulle fenicie capitate a Tebe durante il loro cammino verso Delfi, ma che non risultano direttamente connesse con gli avvenimenti narrati. La tragedia avrebbe occupato il terzo posto di una trilogia costituita dall'*Enomao* e dal *Crisippo* – tre opere accomunate tra loro dal tema mitologico dei Pelopidi –, che il tragediografo avrebbe collegato con la stirpe di Laio attraverso il personaggio del figlio di Enomao, Crisippo. Nella costruzione drammaturgica della vicenda, tuttavia, la figura di Edipo assume caratteri molto meno rilevanti di quelli che delineano Giocasta che, per via del suo dolore e della sofferta condizione di madre in cui si trova a vivere, polarizza l'attenzione e la partecipazione dello spettatore. Tale elemento si evince dal lungo prologo in cui la donna espone la sventurata sorte dei Labdacidi (Eur. *Phoen.* 1-87), o dal suo tentativo disperato di sottrarre i figli Eteocle e Polinice all'uccisione reciproca, dichiarando ad Antigone che anch'ella giacerà morta, nel momento in cui essi moriranno (Eur. *Phoen.* 1282: θανοῦσι δ' αὐτοῖς συνθανοῦσα κείσομαι).

¹⁶ Emblematica tragedia dei conflitti che sembrano non trovare una risoluzione, l'*Antigone* (442/441 a.C.) mette in scena molteplici opposizioni: tra il maschile e il femminile, tra la forza virile e politica espressa da Creonte e quella muliebre ed emotiva simboleggiata da Antigone, arrivando a toccare anche il dissidio generazionale tra un padre – l'arrogante sovrano di Tebe – e un figlio – il giovane Emone, inascoltato consigliere del giusto agire –, e quello sociale fra le ragioni della coscienza individuale e quelle della *polis*.

¹⁷ Soph. *Ant.* 223-331.

¹⁸ Soph. *Ant.* 635-780.

non innesca un meccanismo di reazioni a catena che inducono il vecchio Tiresia a predire un terrificante futuro di sventura e di dolore. Prima di entrare nel merito della faccenda, l'indovino rammenta a Creonte il recente passato, quando il suo intervento ha giovato alla città, portando al disvelamento degli orrori commessi da Edipo, e ha determinato le condizioni perché il trono di Tebe passasse a lui, in una sorta di alleanza tra potere politico e potere religioso. Creonte, dunque, è invitato ad apprendere i segni che l'arte mantica permette di decifrare, a comprendere che le sue decisioni rischiano di compromettere le leggi degli dei, il rispetto dei riti sacri di sepoltura e di essere foriere di una terribile sciagura che può riguardare tutta la sua famiglia.

Ad andare in scena, è un Tiresia tradizionalmente non vedente, ma se il Tiresia di Camilleri è preceduto da un corteo di bambini che suonano, giocano e ridono, e con divertita ironia racconta del proprio accecamento,¹⁹ nell'*Antigone* c'è solo un fanciullo a fare da guida e la cecità è una condizione dolorosa, ma seria, e in qualche modo privilegiata. L'indovino, infatti, si dichiara in grado di leggere i segni inviati dagli dei e di interpretare il volo degli uccelli, un'arte di cui fa diretta menzione, lasciando intendere che il suo ruolo sia prestabilito all'interno della città. Richiamando il seggio augurale (θᾶκον ὀρνιθοσκόπον) sul quale si è seduto per decifrare i segni (σημεῖα) che provengono dal volo degli uccelli, infatti, Tiresia è pronto a rivelare il motivo che lo ha condotto a Tebe, connesso con l'editto del sovrano che ha proibito la sepoltura del cadavere di Polinice.²⁰

¹⁹ «Allora io, accecato, mi misi a urlare: “Che scherzi sono questi? Mi avete chiamato come mediatore e mi trovo cieco? Zeus, ridammi la vista!”. Ma Zeus mi spiegò che non era nelle sue facoltà intervenire su ciò che faceva un altro dio. Minchiate! Era o non era il re degli dei? L'avrebbe potuto fare benissimo, solo che temeva la reazione della signora consorte», A. CAMILLERI, *Conversazione su Tiresia* cit., p. 19.

²⁰ Soph. *Ant.* 988-1002: TE. Θήβης ἄνακτες, ἤκομεν κοινήν ὁδὸν / δὴ ἕξ ἑνὸς βλέποντε· τοῖς τυφλοῖσι γὰρ / αὕτη κέλευθος ἐκ προηγητοῦ πέλει. / KP. Τί δ' ἔστιν, ὦ γεραιᾷ Τειρεσία, νέον; / TE. Ἐγὼ διδάξω, καὶ σὺ τῷ μάντει πιθοῦ. / KP. Οὐκ οὐκ ἄραρος γε σῆς ἀπεστάτου φρενός. / TE. Τοιγὰρ δι' ὀρθῆς τήνδ' ἔναυκλήρεις πόλιν. / KP. Ἐχὼ πεπονθῶς μαρτυρεῖν ὀνήσιμα. / TE. Φρόνει βεβῶς αὐτὸν ἐπὶ ξυροῦ τύχης. / KP. Τί δ' ἔστιν; ὡς ἐγὼ τὸ σὸν φρίσσω στόμα. / KP. Τί δ' ἔστιν; ὡς ἐγὼ τὸ σὸν φρίσσω στόμα. / TE. Γνώση, τέχνης σημεῖα τῆς ἐμῆς κλύων. Εἰς γὰρ παλαιὸν θᾶκον ὀρνιθοσκόπον / ἴζων, ἴν' ἦν μοι παντὸς οἰωνοῦ λιμήν, / ἀγνῶτ' ἀκούω φθόγγον ὀρνίθων, κακῶ / κλάζοντας οἴστρω καὶ βεβαρβαρωμένων· [...]. («TIRESIA Signori di Tebe, giungiamo insieme per la medesima strada, vedendo in due con gli occhi di uno solo; ai ciechi, infatti, il cammino è possibile solo grazie ad una guida. CREONTE Che cosa c'è di nuovo, vecchio Tiresia? TIRESIA Io spiegherò, e tu lasciati convincere dall'indovino. CREONTE Fino ad ora non mi sono mai allontanato dal tuo consiglio. TIRESIA E per questo hai guidato questa città lungo una retta via. CREONTE Ne sono testimone, avendone ricavato vantaggio. TIRESIA Considera invece che ora cammini sul filo della sorte. CREONTE Cosa c'è? Ti sento parlare e tremo. TIRESIA Lo saprai se ascolti i segni della mia arte divinatoria. Mi siedo sul mio vecchio sedile per osservare il volo degli uccelli, dove c'è sempre ogni sorta di volatili, e sento voci mai sentite prima, gli uccelli che si lamentano in modo incomprensibile, come se fossero preda di una feroce follia [...]). Le traduzioni dei passi citati in questo contributo, laddove non diversamente indicato, sono a cura di chi scrive.

Ma pur presentandosi con gli abiti del giusto e saggio consigliere politico, parla ad un Creonte ottuso e offensivo, che arriva ad accusarlo di pronunciare vaticini in cambio di denaro.²¹ Tiresia intende mostrare, da non vedente, quello che Creonte, compiaciuto di sé e del suo governo fino alla cecità, non è in grado di scorgere, nonostante dotato di occhi; inoltre, con molteplici tentativi e stringenti argomentazioni, egli cerca di persuadere l'interlocutore, prima che sia troppo tardi, ad adottare un comportamento che esprima elasticità e moderazione.

La profezia pronunciata da Tiresia, drammaturgicamente tardiva, non è l'eco di un avvenimento lontano, ma risuona come il sinistro richiamo a un accadimento che è già a uno stadio avanzato, e che sembra quasi sovrapponibile ai fatti che si stanno svolgendo davanti agli occhi di Creonte.²² Per la sua uscita di scena, l'indovino fa nuovamente appello, come aveva fatto al momento del suo ingresso, alla presenza del giovinetto, che possa accompagnarlo lungo la strada.²³ L'immagine del vecchio che richiede aiuto stride con quella del tiranno arrogante che, invece, pur avendolo ottenuto, ha deliberatamente rifiutato qualunque consiglio. Tiresia, infatti, nel chiedere di essere riportato a casa, addita ancora una volta, l'ira del suo interlocutore (θυμὸν) come un nefasto stato d'animo, causa del tragico epilogo che di lì a poco si consumerà tra le mura di Tebe.

Nell'*Edipo re*, l'indovino sopraggiunge quasi all'inizio del dramma, durante il primo episodio, convocato perché sveli il motivo del contagio che si è diffuso in città, e la sua permanenza nello spazio antistante la reggia è senza dubbio più lunga di quella che avviene nell'*Antigone*. Nuovamente accompagnato da un fanciullo, Tiresia guadagna subito il centro della scena, polarizzando l'attenzione del sovrano che lo attende con ansia e con il consueto timore per quello che il vecchio potrebbe rivelare. Ed è in questa occasione che tra lui ed Edipo ha luogo un violento scontro in cui, per la prima volta, si fa largo il sospetto che negli accadimenti trascorsi vi siano verità mostruose riguardanti proprio il figlio di Laio.²⁴

²¹ Soph. *Ant.* 1053-1058: ΚΡ. Οὐ βούλομαι τὸν μάντιν ἀντειπεῖν κακῶς. / ΤΕ. Καὶ μὴν λέγεις, ψευδῆ με θεσπίζειν λέγων. / ΚΡ. Τὸ μαντικὸν γὰρ πᾶν φιλάργυρον γένος. / ΤΕ. Τὸ δ' ἐκ τυράννων αἰσχροκερδεῖαν φιλεῖ. / ΚΡ. Ἄρ' οἴσθα ταγοὺς ὄντας ἂν λέγῃς λέγων; / ΤΕ. Οἶδ'. ἐξ ἐμοῦ γὰρ τήνδ' ἔχεις σώσας πόλιν. («CREONTE Non voglio rispondere male a un indovino. TIRESIA Eppure lo dici, affermando che io profetizzo cose false. CREONTE Tutta la stirpe degli indovini ama il denaro. TIRESIA E quella dei tiranni ama i profitti turpi. CREONTE Ma lo sai che, quando parli, ti riferisci al tuo re? TIRESIA Lo so; infatti governi questa città, avendola salvata grazie a me»).

²² Soph. *Ant.* 1064-1086.

²³ Soph. *Ant.* 1087-1090: Ἵ παῖ, σὺ δ' ἡμᾶς ἄπαγε πρὸς δόμους, ἵνα / τὸν θυμὸν οὗτος ἐς νεωτέρους ἀφῆ, / καὶ γνῶ τρέφειν τὴν γλῶσσαν ἡσυχωτέραν / τὸν νοῦν τ' ἀμείνω τῶν φρενῶν ἢ νῦν φέρει. («Tu, ragazzo, portami a casa, affinché costui rivolga la sua ira sui più giovani, e impari ad avere la lingua più tranquilla e senno migliore dei pensieri che ha adesso»).

²⁴ Soph. *OT* 319-325.

Tiresia, allora, rifiuta di rivelare i fatti tremendi di cui è a conoscenza, di condividere il pesante fardello che reca con sé, una condizione che il Tiresia di Camilleri fa propria, convinto che il «futuro degli uomini e delle donne quasi mai è un futuro lieto, è spesso fatto di amarezze, di dolori, di malattie, di morte. Scarsissimi i momenti felici».²⁵ Ma quando Edipo gli rivolgerà infamanti accuse di collusione con l'assassino di Laio, non potrà fare a meno di dichiarare che la causa del contagio di Tebe è determinata dallo stesso sovrano,²⁶ ancora incredulo e orgogliosamente convinto che la razza degli indovini sia tra le peggiori, pronta a vendersi al migliore offerente e in cerca di fama e di potere.²⁷ Anche in questo caso, malamente cacciato dal suo interlocutore, che non vuole credere all'esito della profezia, l'indovino, dopo aver ricordato di essere stato chiamato in città e non di essere venuto di sua iniziativa,²⁸ esce di scena, chiedendo l'aiuto del ragazzo che lo guida, profetizzando ad un Edipo sempre più atterrito, la triste sorte che lo attende:

TE. Ἄπειμι τοίνυν· καὶ σύ, παῖ, κόμιζέ με.
 OI. Κομιζέτω δῆθ'· ὡς παρῶν σύ γ' ἔμποδῶν
 ὄχλεις, συθείς τ' ἄν οὐκ ἂν ἀλγύναις πλέον.²⁹

Anche se ci si sposta sul versante euripideo con la tragedia delle *Fenicie*, si vede comparire in scena un Tiresia nella sua tradizionale fisionomia del vecchio stanco e cieco, che avanza a fatica, stremato dagli anni e dal peso delle rivelazioni che si accinge a fare. Il suo ingresso, tuttavia, tarda ad arrivare, al punto che occorre attendere quasi la metà del dramma. Diversamente dal personaggio sofocleo, accompagnato da un generico ragazzo, questo Tiresia entra con la figlia – richiamando l'im-

²⁵ A. CAMILLERI, *Conversazione su Tiresia* cit., p. 22.

²⁶ Soph. OT 379: Κρέων δέ σοι πῆμ' οὐδέν, ἀλλ' αὐτὸς σὺ σοί. («Non è Creonte la tua sventura, ma lo sei tu stesso»).

²⁷ L'accusa esplicita che l'attività mantica degli indovini possa essere condizionata dalla cupidigia si ritrova nel primo episodio, quando il protagonista si spinge addirittura ad alludere a una possibile, ignobile, complicità tra Creonte, bramoso di impossessarsi del potere, e Tiresia, favorevole con le sue ricostruzioni dei fatti, ad appoggiarne le ambiziose velleità (Soph. OT 380-389). Ben altra sarà la difesa che il Tiresia di Camilleri utilizzerà rispetto alle medesime accuse: «Altri dicevano che io mi facevo pagare a peso d'oro le profezie. Non sapevano che nessun profeta può trarre guadagno dalle sue preveggenze, altrimenti io ogni settimana avrei potuto fare una cinquina secca al lotto», A. CAMILLERI, *Conversazione su Tiresia* cit., p. 23.

²⁸ Soph. OT 432: Οὐδ' ἰκόμην ἔγωγ' ἄν, εἰ σὺ μὴ 'κάλεις. («Senza dubbio non sarei venuto, se tu non mi avessi chiamato»).

²⁹ Soph. OT 444-446. «TIREZIA Me ne vado, dunque, e tu, ragazzo, accompagnami. EDIPO Che ti accompagni, pure; dal momento che, restando qui tra i piedi, fai danno, mentre andandotene via, non mi affliggerai più».

magine dell'Edipo coloneo che, lungo la strada che lo avrebbe condotto verso il misterioso trapasso, è guidato dalla figlia Antigone –,³⁰ e con il giovane Meneceo, la cui presenza sembra fungere da raccordo con la prima parte della vicenda:

ἡγοῦ πάροιθε, θύγατερ· ὡς τυφλῶι ποδὶ
 ὀφθαλμὸς εἶ σύ, ναυβάταισιν ἄστρον ὤς.
 δεῦρ' ἐς τὸ λευρὸν πέδον ἵχνος τιθεῖσ' ἐμὸν
 πρόβαινε, μὴ σφαλῶμεν· ἀσθενῆς πατήρ·
 κλήρους τέ μοι φύλασσε παρθένωι χερί,
 οὓς ἔλαβον οἰωνίσματ' ὀρνίθων μαθὼν
 θάκοισιν ἐν ἱεροῖσιν οὔ μαντεύομαι.
 τέκνον Μενοικεῦ, παῖ Κρέοντος, εἰπέ μοι
 πόση τις ἢ 'πίλοιπος ἄστεως ὁδὸς
 πρὸς πατέρα τὸν σόν· ὡς ἐμὸν κάμνει γόνυ,
 πυκνήν δὲ βαίνων ἤλυσιν μόλις περῶ.³¹

Un ingresso che, pur mediato dalla presenza della fanciulla che lo sorregge e lo conduce, non ridimensiona la statura del personaggio, anzi lo invita ad occupare la scena con la sua vetusta e autorevole solennità; e il movimento che dallo spazio extrascenico lo proietta nel fulcro dell'azione gli consente, al contempo, di concentrare l'attenzione sulla ragione della sua presenza a Tebe. Ed è immediato, per lo spettatore, il riferimento ai segni (κλήρους) che sa interpretare con il richiamo agli uccelli (οἰωνίσματ' ὀρνίθων), di cui ha percepito la natura del volo, e al seggio sul quale ha appreso la profezia (θάκοισιν ἐν ἱεροῖσιν).

Con una più approfondita cura nella caratterizzazione scenica del personaggio, il Tiresia delle *Fenicie* si distingue per la lentezza e la gravità dell'incedere, un elemento che l'indovino di Camilleri recupera quasi del tutto, come se si trattasse di una specificità non direttamente connessa con l'età anagrafica, ma fosse piuttosto il segno di una condizione che non sembra essere tanto «un dono, ma la più tremenda

³⁰ Soph. *OC* 1-35.

³¹ Eur. *Phoen.* 834-844. «Conducimi, figlia; per il piede che non vede sei tu l'occhio, come una stella per coloro che navigano. Fa' attenzione, che, camminando, il mio passo sia sempre messo in piano, che io non cada; è debole tuo padre. E nella tua mano di ragazza conserva i segni che ho appreso dei presagi degli uccelli, sui sacri seggi dove profetizzo. Quanto a te, Meneceo, figlio di Creonte, dimmi quanta strada manca ancora per la città, per arrivare da tuo padre. Le mie ginocchia sono stanche e, pur andando avanti un po' alla volta, riesco a fatica». Per questo aspetto della mano qui evocato, si veda anche Sen. *Phoen.* 8-11, dove a parlare è Edipo: *Quantulum hac egi manu: / non video noxae consciuum nostrae diem, / sed videor – hinc iam solve inhaerentem manum / et patere caecum qua volet ferri pedem.* («Quanto poco ho ottenuto con questa mano. Non vedo il giorno consapevole della nostra colpa, ma sono visto; sciogli ormai da qui la mano che stringe e lascia che il mio piede di cieco vada laddove voglia»).

delle condanne».³² Tali aspetti, così ben delineati in Euripide, accentuano il contrasto con la velocità dei segnali che vanno formandosi in aria e con la leggerezza con la quale il suo corpo si pone sul sacro scanno, come se il momento della profezia gli permettesse di oltrepassare anche i limiti umani che lo imbrigliano. A definirlo ulteriormente, il corredo degli oggetti che reca con sé, anzitutto una corona d'oro (χρυσοῦν στέφανον) – premio donatogli dal re Eretteo, che aveva accettato di sacrificare una figlia contro il tracio Eumolpo al fine di ottenere la sovranità su Eleusi –, mostrata come prova tangibile di credibilità e del prestigio che egli ricopre come veggente, e come indizio che lascia presagire, al contempo, la necessità di sacrificare Meneceo per la salvezza di Tebe.³³

Ad attendere l'arrivo dell'indovino, c'è Creonte, che gli va incontro, dichiarandosi prontamente intermediario della volontà di Eteocle, già schierato per la battaglia. Tiresia appare inizialmente restio a svelare i vaticini, cosciente del fatto che essi potranno sconvolgere gli equilibri della città; ma invitato a farlo, non si sottrae al suo compito, esprimendo nuovamente una delle peculiarità e delle raffigurazioni convenzionali del personaggio: la consapevolezza dell'effetto non gradito delle sue profezie, in questo caso destinate a certificare la condizione maledetta dei figli di Edipo e l'esigenza del sacrificio di Meneceo, eppure la necessità che esse vengano svelate, soprattutto dietro le insistenze dell'interlocutore.³⁴

A questo punto, la scena si movimenta sia dal punto di vista della dinamica delle azioni, sia della struttura del dialogo che diventa serrato e concitato: Tiresia dichiara di voler andar via, si accinge a farlo, certo che non riceverà alcuna protezione per quello che sta per rivelare, temendo il pericolo di una ritorsione; Creonte lo trattiene, lo esorta con una concatenazione di interrogative, a formulare il responso, in una *climax* tragica ascendente in cui il punto di massima rottura – mentre Meneceo viene invitato ad allontanarsi perché gli sia risparmiato di udire e alludendo, così,

³² A. CAMILLERI, *Conversazione su Tiresia* cit., p. 22.

³³ Eur. *Phoen.* 852-857.

³⁴ Eur. *Phoen.* 865-867; 889-895: Ἐτεοκλέους μὲν οὐνεκ' ἂν κλήσας στόμα / χρησμοὺς ἐπέσχον· σοὶ δ', ἐπεὶ χρήζεις μαθεῖν, / λέξω. νοσεῖ γὰρ ἡδε γῆ πάλαι, Κρέον. / [...] / ἐπεὶ δὲ κρεῖσσον τὸ κακὸν ἐστὶ τάγαθοῦ, / μί' ἔστιν ἄλλη μηχανὴ σωτηρίας. / ἀλλ' οὐ γὰρ εἰπεῖν οὐτ' ἐμοὶ τόδ' ἀσφαλὲς / πικρὸν τε τοῖσι τὴν τύχην κεκτημένοις / πόλει παρασχεῖν φάρμακον σωτηρίας, / ἄπειμι. χαίρεθ'· εἷς γὰρ ὢν πολλῶν μέτα / τὸ μέλλον, εἰ χρή, πείσομαι· τί γὰρ πάθω; («Se dipendesse da Eteocle, la mia bocca resterebbe chiusa e non pronuncerei responsi. Ma per te, dal momento che desideri conoscerli, li rivelerò. Ormai, da lungo tempo, la città è ammalata, Creonte. [...]. Ma poiché il male è più forte del bene, esiste un altro mezzo di salvezza. Ma il non dirlo non mi mette al sicuro, giacché amaro risulta essere per coloro che hanno intrapreso questa sorte, offrire cioè alla città questa cura di salvezza. E allora me ne vado, addio. Essendo uno fra molti, sopporterò ciò che il futuro mi riserva, se inevitabile. Cosa potrei, infatti, patire?»).

ad un suo diretto coinvolgimento nella faccenda – si traduce nella definitiva rivelazione dell'indovino.³⁵

La brevità e la potenza dell'annuncio di Tiresia spiazzano Creonte, incredulo che una tale sventura possa essere comunicata con così poche parole, e lo inducono, come accade all'Edipo sofocleo o al Penteo euripideo, o a tutti coloro i quali non vogliono accettare il peso schiacciante della verità, a respingere l'indovino, a negare l'utilità dei responsi, poi ad invocare il silenzio, che la città non sappia ciò che deve essere compiuto.³⁶ Tiresia spiega che a lui spetta la parola della divinazione, il compito di rivelare ciò che deve essere fatto, non il gesto finale che dovrà poi tradurre quella profezia in un atto compiuto.³⁷ Creonte viene posto davanti ad una scelta dolorosa, ma necessaria: salvare la città, come egli stesso aveva richiesto, o il figlio, che altrimenti dovrà essere sacrificato, come si premura di spiegare l'indovino,³⁸ dal momento che Meneceo, discendente da quell'omonimo figlio di Echione, uno dei cinque guerrieri generati dalla terra e dai denti del drago, per l'indignazione antica di Ares nei confronti di Cadmo, dovrà restituire alla terra un fiotto di sangue rosso.³⁹

Sul piano strettamente scenico, l'uscita di Tiresia non ha lo stesso impatto della sua entrata, quando nonostante il movimento lento e cadenzato, bisognoso di un sostegno e di una guida, il personaggio si era posto al cospetto del suo interlocutore con il peso delle parole da pronunciare e la potenza di quella corona d'oro donatagli come manifestazione di gratitudine.⁴⁰ Ma la reazione ostile di Creonte, che fa seguito alla comunicazione dei segni interpretati, e l'irrisolto dubbio sulla modalità più opportuna di trasmissione di quel sapere profetico, non lasciano a Tiresia altra scelta che abbandonare la scena con un'amara riflessione sulla sua condizione di uomo, ben lontana da quella del dio. La fragilità espressa dal corpo, inizialmente superata dalla forza della divinazione, si sovrappone, alla fine, a quella dell'animo che, nel Tiresia delle *Fenicie*, sembra quasi confondersi con una messa in discussione della stessa volontà di rivelazione della verità; e anche le sue parole, apparse così sicure

³⁵ Eur. *Phoen.* 911-914: ἄκουε δὴ νῦν θεσφάτων ἐμῶν ὁδόν / [ἄ δρῶντες ἂν σώσαίτε Καδμείων πόλιν]· / σφάξαι Μενοικέα τόνδε δεῖ σ' ὑπὲρ πάτρας, / σὸν παῖδ', ἐπειδὴ τὴν τύχην αὐτὸς καλεῖς. («Ascolta, dunque, il cammino dei miei presagi [compiendo i quali potreste salvare la città di Cadmo]: è necessario che tu uccida Meneceo qui presente per la patria, tuo figlio, dal momento che tu stesso mi hai chiesto la sorte»).

³⁶ Così si legge in Eur. *Phoen.* 925, nell'imperativa, quanto disperata, richiesta di Creonte a Tiresia: σίγα· πόλει δὲ τοῦσδε μὴ λέξῃς λόγους.

³⁷ Eur. *Phoen.* 928: ἄλλοις μελήσει ταῦτ', ἐμοὶ δ' εἰρήσεται.

³⁸ Eur. *Phoen.* 930-951.

³⁹ Eur. *Phoen.* 933-935: σφαγέντα φόνιον αἷμα γῆι δοῦναι χοάς, / Κάδμωι παλαιῶν Ἄρεος ἐκ μνημάτων, / ὃς γηγενεῖ δράκοντι τιμωρεῖ φόνον.

⁴⁰ La corona d'oro gli era stata donata per aver fatto vincere i Cecropidi sugli Eumolpidi (Eur. *Phoen.* 854-855: κάκει γὰρ ἦν τις πόλεμος Εὐμόλπου δορός, / οὗ καλλινίκους Κεκροπίδας ἔθηκ' ἐγώ·).

e dirette in un primo momento, finiscono per vacillare sotto il fardello dell'incomprendibilità del disegno divino.⁴¹

Il Tiresia di Camilleri non viene convocato a palazzo come quello dell'*Edipo re*, arriva spontaneamente senza essere atteso da qualcuno in particolare, e non ha bisogno di impugnare uno scettro d'oro per definire la propria identità, o di richiamare un oggetto specifico del suo corredo, come si è visto nelle *Fenicie*. A precedere la sua prima battuta, è il brano dei Genesis, *The Cinema Show*, che contribuisce ad avvicinare gli spettatori ad uno degli aspetti caratterizzanti del personaggio. Nel testo, infatti, in cui si racconta di due giovani, Romeo e Giulietta, che si preparano in attesa del loro appuntamento al cinema, viene affrontato il rapporto tra uomo e donna; e proprio l'indovino viene evocato in relazione alla sua duplice natura, che mescola insieme il maschile e il femminile, avendoli sperimentati entrambi e avendo, di fatto, conservato in sé quell'ambiguità che ne ha poi contraddistinto l'esistenza.⁴²

Ma quando la musica sfuma e il centro della scena viene illuminato, si comprende che, diversamente dagli attributi evocati dal Tiresia tragico, non c'è nessuno scanno sacro a dover essere occupato dall'indovino o sul quale si è in precedenza inseguito il volo degli uccelli. Non vi sono altri personaggi ai quali rivelare oscure profezie, né vengono esibiti oggetti di scena con cui affermare il primato della divi-

⁴¹ Eur. *Phoen.* 951-959: [...]. τοῖνδ' ἔλοῦ δυοῖν πότμοι / τὸν ἕτερον· ἢ γὰρ παῖδα σῶσον ἢ πόλιν. / τὰ μὲν παρ' ἡμῶν πάντ' ἔχεις· ἡγοῦ, τέκνον, / πρὸς οἶκον. ὅστις δ' ἐμπύρωι χρήται τέχνη / μάταιος· ἦν μὲν πικρὰ σημήνας τύχη, / ἐχθρὸς καθέστηχ' οἷς ἂν οἴωνοσκοπῆ· / ψευδῆ δ' ὑπ' οἴκτου τοῖσι χρωμένοις λέγων / ἀδικεῖ τὰ τῶν θεῶν. Φοῖβον ἀνθρώποις μόνον / χρῆν θεσπιωιδεῖν, ὃς δέδοικεν οὐδένα. («[...] L'una o l'altra di queste sorti devi scegliere: salvare il figlio, o la città. Quanto a me, ti ho riferito tutto. Su, figlia, conducimi a casa. Chi si serve dell'arte profetica, è folle. Se la profezia è funesta, si rende ostile a coloro i quali la rivela; se, invece, mosso dalla compassione dice bugie a chi gli si rivolge, commette ingiustizia nei confronti degli dei. Sarebbe preferibile che i vaticini li pronunciasse solamente Apollo, lui che non teme nessuno»). Si comprende allora perché il dilemma del Tiresia euripideo sulla natura del responso dato a Creonte – se veritiero ostile agli uomini, se stemperato da parole menzognere, invisibile agli dei –, una volta rimasto privo di soluzione, abbia indotto l'indovino a lasciare la scena, con la scottante consapevolezza che a dare i responsi dovrebbero essere solo gli dei.

⁴² *Take a little trip back with father Tiresias, / Listen to the old one speak of all he has lived through / I have crossed between the poles, for me there's no mystery / Once a man, like the sea I raged / Once a woman, like the earth I gave / But there is in fact more earth than sea* («Compi un breve viaggio con il padre Tiresia / Ascolta il vecchio parlare di tutto ciò che ha vissuto / Sono passato attraverso i poli, per me non c'è alcun mistero / Una volta ero un uomo, e come il mare m'infuriavo / Una volta ero una donna, come la terra donavo / Ma in realtà c'è più terra che mare»). Il brano è tratto dall'album *Selling England by the Pound*, pubblicato dal gruppo britannico nel settembre del 1973.

nazione. Sono solo gli spettatori, in questo monologo-dialogo tra lo scrittore novantenne e il suo personaggio, in una sorta di sovrapposizione identitaria,⁴³ a rappresentare i destinatari ultimi di una *performance* che assume fin dall'inizio le sembianze di una confessione:

Chiamatemi Tiresia. Per dirla alla maniera dello scrittore Melville, quello di Moby Dick. Oppure Tiresia sono, per dirla alla maniera di qualcun altro.⁴⁴ Zeus mi diede la possibilità di vivere sette esistenze e questa è una di quelle. Non posso dirvi quale. Qualcuno di voi di certo avrà visto il mio personaggio su questo stesso palco negli anni passati, ma si trattava di attori che mi interpretavano. Oggi sono venuto di persona perché voglio raccontarvi tutto quello che mi è accaduto nel corso dei secoli e per cercare di mettere un punto fermo nella mia trasposizione da persona a personaggio.⁴⁵

Il linguaggio profetico e divinatorio che aveva caratterizzato il Tiresia tragico nei suoi dialoghi con Creonte nell'*Antigone* e nelle *Fenicie*, o con Edipo nell'*Edipo re*, adoperato per rivelazioni che potessero salvare i destini degli uomini e delle città, pur nella loro gravità e nella riluttante accoglienza o nel rifiuto del destinatario, diventa ora occasione di narrazione, memoria e racconto. Tiresia non è più colui che comunica verità divine decise altrove, in luoghi preclusi alla conoscenza, e poi trasmesse agli uomini attraverso la sua bocca e i gesti del suo corpo, ma un aedo che, nella cavernosa e morbida modulazione della sua voce, quasi una nenia antica da cantastorie, fa i conti con la propria vita e ne offre una testimonianza, come dimostra il bambino seduto ai suoi piedi che, per tutta la durata dello spettacolo, ne ascolta rapito le parole:

Sono nato a Tebe, figlio di una ninfa che si chiamava Cariclo e di uno dei fondatori della città. Tebe sorge a sud del Monte Citerone, un luogo che avrà larga parte nella mia storia. Non era un monte qualsiasi [...]. Era un monte magico dove tutto poteva accadere. [...]. Era un monte dove ogni metamorfosi era possibile. [...]. Succedeva per esempio che una ragazza decideva di fare il bagno in un ruscello e dopo qualche mese si ritrovava con il pancino.⁴⁶

⁴³ In merito alle questioni di identità rispetto agli ipotesti greci nel testo di Camilleri, e ad una loro analisi comparativa, cfr. M. DERIU, *Ipotesti greci e questioni di identità in Conversazione su Tiresia di Andrea Camilleri*, in «ClassicoContemporaneo», VI, 2020, pp. 37-58.

⁴⁴ Il gioco di specchi metaletterario a cui il Camilleri uomo di spettacolo dà avvio, si riscontra fin dall'*incipit* del monologo. Oltre all'esplicito richiamo a Melville e, forse, ad un passo de *La Bohème* pucciniana («Sì, mi chiamano Mimì. Ma il mio nome è Lucia»), fa sorridere la sorniona autocitazione (come non richiamare alla mente la celebre battuta del commissario televisivo: «Montalbano sono»).

⁴⁵ A. CAMILLERI, *Conversazione su Tiresia* cit., pp. 9-10.

⁴⁶ Ivi, pp. 10-11.

Il movimento scenico che la tragedia aveva concepito per Tiresia, con una costruzione di gesti ben definiti, un ingresso guidato, un'occupazione dello spazio finalizzata al disvelamento della profezia, pronunciata in un perimetro in cui potessero convergere anche le azioni degli altri personaggi, quasi a creare un centro nevralgico di forze, e poi una rapida uscita, si cristallizza in una staticità assoluta. Lontana dall'essere una forma di immobilità o la mera conseguenza di un limite anagrafico, essa si traduce piuttosto nella conservazione di una forza centrifuga che, sprigionata gradualmente durante la recitazione, passa attraverso la semplicità di un gesto o l'essenzialità di uno sguardo. Svincolato dalla necessità di una rivelazione divina di cui rendere partecipe l'umanità, né incalzato da un altro personaggio ansioso di risposte, il Tiresia di Camilleri non teme di vacillare, e può restare seduto a seguire il filo dei suoi pensieri.

Nella prima parte, il monologo procede in maniera piuttosto scorrevole attraverso le principali fasi della vicenda mitologica dell'indovino, dalla sua nascita dalla ninfa Cariclo, sulle pendici del monte Citerone, alle passeggiate solitarie lungo i sentieri, tra le pietre parlanti e vive che, nel bianco della loro ruvidezza, sembrano sovrapporre la geografia tebana a quella siciliana, fino a toccare la vicenda della sua metamorfosi in donna, momento che viene scenicamente scandito dal fragore di un tuono, evocato da un rapido gesto del protagonista:

A me adolescente piaceva molto fare lunghe passeggiate solitarie sul Citerone e un giorno, all'improvviso, mentre stavo seduto su una pietra, vidi avventarsi verso di me due grandi serpi avviticchiate nell'atto della riproduzione. Ero sovrappensiero, per questo reagii come mai avrei dovuto. Perché coi serpenti, sul Citerone, bisogna andarci cauti. Zeus, per possedere Persefone, si mutava in serpe e anche Cadmo "s'asserpentava" per le sue scappatelle. Quindi in quei rettili poteva celarsi un dio. Così, senza pensarci, presi un ramo d'albero e con una violenta bastonata uccisi una delle due serpi. Era la femmina, e in quell'attimo stesso venni mutato in donna. [...]. Vale a dire ricevere un cervello di donna.⁴⁷

Lo spettacolo va avanti, mentre geometrie luminose si disegnano sullo schermo retrostante, intrecciando motivi letterari e citazioni di autori che si sono confrontati con la storia dell'indovino, dal Medioevo all'età moderna. Camilleri alterna la maliziosa ironia e la sapida arguzia dello scrittore di gialli alle pause cadenzate dell'uomo di teatro, fino alla sezione in cui la storia cambia passo, e Camilleri dismette gli abiti letterari: diventa, così, un Tiresia contemporaneo, a tutto tondo, che immaginando di fissare negli occhi ciascuno degli spettatori che ha davanti, rivela loro di sapere che «un giorno sarebbe nato un tale di nome Sigmund Freud e lui sì, con la teoria del

⁴⁷ Ivi, pp. 13-14.

complesso di Edipo»,⁴⁸ ne avrebbe rovinato l'esistenza, convincendoli del fatto che tutti i loro tormenti e le loro ossessioni sarebbero la conseguenza di un desiderio morboso nei confronti della madre e di un'ostilità verso il padre:

E infatti la versione che voi conoscete è quella che vi ha raccontato magnificamente Sofocle e gli psicanalisti freudiani fanno ancora delle parcelle altissime. E fu da quel momento in poi che smisi di essere persona per diventare personaggio, in balia della fantasia, dell'invenzione e della manipolazione dei poeti, degli scrittori, dei registi, dei cantanti.⁴⁹

Come il Novecento ha mostrato, con la frantumazione di convincimenti ritenuti imm modificabili, il romanziere non può più indossare la maschera dell'indovino che predice ciò che sarà, che si fa portavoce di un disegno numinoso a destinatari increduli e arroganti, ma colui che riflette sulle paure e le fragilità che lo accomunano al genere umano, dopo aver attraversato un'esistenza lunga e ricca di avvenimenti, e avere scoperto che:

Un giorno l'Olimpo divenne deserto. [...]. Tutti gli dei sparirono. [...]. Pensavo che il mio destino sarebbe stato cancellato assieme agli dei e a tutti i miti che avevano contrassegnato la civiltà greca e romana. Invece no. Il mio destino di personaggio fu diverso.⁵⁰

È il destino di un Tiresia al quale Camilleri ha trasferito, piuttosto, tutte le sue competenze e capacità divinatorie di creatore di storie, in una prospettiva che sembra riguardare anche un rinnovato rapporto fra umano e divino, per quanto non venga mai meno l'idea di un destino che, in ogni caso, continua a rimanere impercruabile:

Il romanzo non ha tempo, o almeno la durata della vita del personaggio, del mio personaggio, è lunga secoli. [...]. Ne *La terra desolata* sono io a parlare in prima persona, mi aggiro in un mondo appunto desolato, squallido, dove le mie capacità divinatorie sono ridotte quasi a nulla; e più brava di me è una qualsiasi cartomante. È una sorta di mia decadenza nella quale il poeta non solo accumula la mia disfatta ma quella del mondo di oggi nella quale sto vivendo una delle mie esistenze. Il ri-

⁴⁸ Ivi, p. 24.

⁴⁹ Ivi, p. 25.

⁵⁰ Ivi, p. 30.

fugio di questa desolazione quotidiana è dato da lampi di memoria, che mi riportano a tempi sanguinosi sì, ma certamente non squallidi e quasi privi di senso come quelli dei giorni nostri.⁵¹

Nel corso di questa conversazione intertestuale che il protagonista attiva, chiamando in suo soccorso un fitto coro di voci, lo spettatore viene costantemente chiamato in causa, perché rifletta e si emozioni. Ed è la prova che l'autore desidera ancora essere parte viva del mondo, al di là delle resistenze del corpo. Sullo sfondo di questa terra desolata in cui il personaggio si è incamminato, nel «mezzo di un secolo scettico»,⁵² e attraverso le sue molte esperienze e le memorie condivise, il soffio del Tiresia tragico avvolge il teatro di Siracusa e le emozioni dello spettatore moderno, ma si arricchisce di una sostanza scenica che va ben oltre la ripresa di talune caratteristiche sue proprie, connesse con gli elementi topici cui si è fatto cenno (cecità, anzianità, preveggenza), e che lo proietta con immediatezza nel flusso della realtà contemporanea:

E poi Primo Levi, [...] che a me intitolò un racconto, *Tiresia* appunto, compreso nel volume *La chiave a stella*. Lì, Levi racconta che nell'orrore del campo di concentramento nazista rischiò una metamorfosi peggiore della mia, quella da uomo a non uomo. Devo confessarvi che mai io prevedi quell'orrore. È stato un orrore al di fuori anche dell'immaginazione allenata da tante vite e aperta ad ogni rischio.⁵³

3. Prima che cali il buio: l'ombra del Tiresia delle 'Baccanti' sulla scena di Siracusa

Con il richiamo del Tiresia-Camilleri agli orrori di un mondo che ha perduto il senno, sembra quasi avanzare dal buio del *koilon*, prima che sullo spettacolo si spengano le luci, anche l'ombra del Tiresia euripideo delle *Baccanti*.⁵⁴ Si tratta di un personaggio molto diverso da quello messo in scena da Sofocle e dallo stesso Euripide

⁵¹ Ivi, pp. 42 ss.

⁵² Ivi, p. 43.

⁵³ Ivi, pp. 53-54.

⁵⁴ Eur. *Bacch.* 170-369. Per le citazioni del testo delle *Baccanti*, cfr. J. DIGGLE, *Euripidis fabulae* cit., pp. 291-351. In questa tragedia, messa in scena postuma, il conflitto insanabile tra l'azione dell'uomo e l'imperscrutabile volontà del dio trova un suo compimento nel terribile epilogo che porta allo smembramento del corpo di Penteo da parte di Agave e delle sue compagne, rapite dall'ebbrezza e dal furore del rito bacchico, di un figlio fatto a pezzi dalla madre, in un allucinato stravolgimento della realtà (sulla permanenza dei temi delle *Baccanti* nel Novecento, cfr. M. FUSILLO, *Il dio ibrido. Dioniso e le Baccanti nel Novecento*, il Mulino, Bologna 2006). Il tema del dramma, riguardante non solo la resistenza al culto di Dioniso da parte di Penteo, re di Tebe, ma anche la derisione dei suoi seguaci, tra cui Cadmo, il vecchio padre della madre Agave e di Tiresia stesso, e la relativa, terribile punizione del dio inflitta al sovrano ribelle, era stato verosimilmente trattato già da Eschilo nel suo *Penteo*.

nelle *Fenicie*, che riesce tuttavia a trovare un suo spazio di dialogo con il protagonista contemporaneo nell'amara e lucida riflessione conclusiva, che cicatrizza, e finalmente oltrepassa, la perdita della vista o l'impossibilità di una preveggenza.

Nella tragedia l'arrivo dell'indovino in una città che sta per essere travolta dal sangue e dal dolore di un orrore irreparabile, su cui incombe il ghigno di Dioniso, è quasi immediata.⁵⁵ Senza mostrarsi come un anziano bisognoso di sostegno, Tiresia entra da solo, travestito da baccante, in un modo grottesco, visti anche l'età e il ruolo che riveste; subito dietro, Cadmo, anch'egli nelle sembianze insolite di un seguace del culto del dio dell'ebbrezza.⁵⁶

Tiresia, colui che dovrebbe mantenere un'autorevolezza che gli deriva dalla funzione divinatoria che lo contraddistingue,⁵⁷ si comporta in modo straniante. E anche lo spettatore ateniese che si fosse trovato al cospetto di un personaggio così caratterizzato, se ne sarebbe sorpreso, vedendolo solo, e non guidato, pur nella sua cecità, e soprattutto travestito con i paramenti propri delle Baccanti: il tirso, la pelle di cerbiatto e i rami d'edera avvolti sul capo a formare una corona, ben diversa da quella aurea indossata dall'indovino nell'episodio delle *Fenicie*.⁵⁸ Inoltre, la ritualità che si prepara ad essere celebrata sul Citerone ha invertito i ruoli convenzionali, ha mescolato le carte, e anche ciò che è sempre stato sacro, viene ormai profanato.

Il dialogo tra Tiresia e Cadmo assume i toni di una sinistra parodia, presaga di terribili sventure, quando i due personaggi, così stranamente abbigliati, si muovono

⁵⁵ Cfr. H.P. FOLEY, *The Masque of Dionysus*, in «Transactions and Proceedings of the American Philological Association», CX, 1980, pp. 107-133; A.F.H. BIERL, *Dionysos und die griechische Tragödie*, Narr, Tübingen 1991.

⁵⁶ Eur. *Bacch.* 170-177: τίς ἐν πύλαισι; Κάδμον ἐκκάλει δόμων, / Ἀγήνορος παῖδ', ὃς πόλιν Σιδωνίαν / λιπὼν ἐπύργωσ' ἄστυ Θηβαίων τόδε. / ἴτω τις, εἰσάγγελλε Τειρεσίας ὅτι / ζητεῖ νιν· οἶδε δ' αὐτὸς ὦν ἦκω πέρι / ἅ τε ξυνεθέμην πρέσβυς ὦν γεραιτέρωι, / θύρσους ἀνάπτειν καὶ νεβρῶν δορὰς ἔχειν / στεφανοῦν τε κρᾶτα κισσίνοις βλαστήμασιν. («Chi c'è alle porte? Chiama Cadmo, il figlio di Agénore, che venga fuori dal palazzo, lui che partì dalla città di Sidone e cinse di torri questa rocca di Tebe. Qualcuno vada e gli riferisca pure che Tiresia lo sta cercando. Lui sa bene per quale motivo sono venuto qui, e quali accordi ho preso, io vecchio, con lui, ancora più vecchio: allestire i tirsi, indossare le pelli di cerbiatto e circondare il capo con rami di edera»). Tiresia non fa mistero, ancora una volta, di essere un vecchio, e pone le basi di quella contraddittoria condizione che riguarderà tutta la sua permanenza in scena, proiettandosi poi anche nello svolgimento complessivo della tragedia. Del resto, è l'intera vicenda ad essere avvolta da un insanabile dilemma sulla legittimità delle reazioni degli dei rispetto ai comportamenti degli uomini: si percepiscono, fin dall'inizio, i segni degli effetti di Dioniso nelle relazioni tra i personaggi che partecipano all'epifania bacchica.

⁵⁷ Cfr. P. ROTH, *Tiresias as Mantis and Intellectual in the Bacchae of Euripides*, in «Transactions and Proceedings of the American Philological Association», CXIV, 1984, pp. 59-69.

⁵⁸ Si tratta di un vero e proprio *coup de théâtre* che sottolinea, ancora una volta, la straordinaria conoscenza da parte di Euripide delle tecniche di messa in scena e di scrittura drammaturgica, nel capovolgimento della natura del personaggio e nell'attribuzione di una leggerezza che poco si addice alla sua figura tradizionale.

in scena dichiarando di sentirsi giovani,⁵⁹ lasciandosi andare ad una partitura di movimenti che richiama, sebbene probabilmente solo accennato, data l'età dei personaggi, il flusso di una danza estatica. I due vecchi si toccano, si afferrano per le mani, in un contatto fisico che esprime anche una complicità di intenti, una condivisione di comportamenti dinanzi alla potenza divina che si è insediata nella città:

KA. μακρὸν τὸ μέλλειν· ἀλλ' ἐμῆς ἔχου χερός,
TE. ἰδοῦ, ξύναπτε καὶ ξυνωρίζου χέρα.⁶⁰

Il corpo dell'attore doveva esprimere, pertanto, nella forza del gesto e del movimento, la grandiosità di un dio che aveva sconvolto le menti, al punto da spingere Tiresia a dichiarare di essere pronto a danzare con l'edera sul capo, quasi avesse disprezzo della vecchiaia, non più condizione di autorevolezza e sapienza, ma ostacolo alla condivisione di un piacere da sprigionare in tutta la sua giovanile e incontestabile vitalità:

ἐρεῖ τις ὡς τὸ γῆρας οὐκ αἰσχύνομαι,
μέλλων χορεύειν κρᾶτα κισσώσας ἐμόν;⁶¹

Cadmo, allora, nell'imminenza dell'ingresso in scena di Penteo, torna su un motivo ricorrente nella caratterizzazione dell'indovino tebano, la sua cecità, e si propone lui come προφήτης, come veggente in grado, con le parole, di rivelare anche al restio nipote ciò che sta accadendo alla città, che rischia di stravolgerla e di comprometterne la stabilità; e quasi si prende parte ad una duplicazione della posizione che, fino a quel momento, è appartenuta al solo Tiresia.⁶² Penteo non smentisce i timori dei suoi interlocutori, il suo atteggiamento è sprezzante e arrogante, canzonatorio e irridente, e quando sembra accorgersi della presenza dei due vecchi, si rivolge loro sminuendone soprattutto il ruolo e la funzione, per come sono vestiti e per gli oggetti che portano, arrivando ad accusare in maniera provocatoria e offensiva Tiresia di aver ceduto al nuovo culto per una volontà di profitto e per un'indole corrotta.⁶³

⁵⁹ Così, infatti, si esprime Tiresia in Eur. *Bacch.* 189-190: ταῦτ' ἐμοὶ πάσχεις ἄρα· / κάγω γὰρ ἡβῶ κάπιχειρήσω χοροῖς.

⁶⁰ Eur. *Bacch.* 197-198. «CADMO Abbiamo indugiato anche troppo tempo. Ma afferra la mia mano. TIRESIA Ecco, stringiamo le nostre mani, uniamole insieme».

⁶¹ Eur. *Bacch.* 204-205. «Qualcuno potrà dire che non tengo conto della mia vecchiaia perché mi accingo a danzare col capo circondato da una corona di edera?».

⁶² Eur. *Bacch.* 210-211: ἐπεὶ σὺ φέγγος, Τειρεσία, τόδ' οὐχ ὄραϊς, / ἐγὼ προφήτης σοὶ λόγων γενήσομαι.

⁶³ Eur. *Bacch.* 248-260: ἀτὰρ τόδ' ἄλλο θαῦμα· τὸν τερασκόπον / ἐν ποικίλαισι νεβρίσι Τειρεσίαν ὄρῶ / πατέρα τε μητρὸς τῆς ἐμῆς, πολὺν γέλων, / νάρθηκι βακχεύοντ'· ἀναίνομαι, πάτερ, / τὸ γῆρας ὑμῶν εἰσορῶν νοῦν οὐκ ἔχον. / οὐκ ἀποτινάξεις κισσόν; οὐκ ἐλευθέραν / θύρσου μεθήσεις χεῖρ', ἐμῆς μητρὸς πάτερ; / σὺ ταῦτ' ἔπεισας, Τειρεσία· τόνδ' αὖ θέλεις / τὸν δαίμον' ἀνθρώποισιν ἐσφέρνην νέον / σκοπεῖν πτερωτὰ κάμπύρων μισθοὺς φέρειν. / εἰ μὴ σε γῆρας πολὺν ἐξερρῦετο, / καθῆσ' ἄν

Torna, in questa lunga tirata di Penteo, come si è visto nell'accusa mossa già da Edipo, la desacralizzazione della funzione mantica dell'indovino, equiparata ad uno squallido mercimonio di vaticini e di responsi, con voli di uccelli e sacrifici di vittime offerti in cambio di denaro. Ed è ancora la vecchiaia ad essere evocata, come l'unica possibile opportunità di salvezza per Tiresia che, altrimenti, sarebbe stato gettato, in catene, in mezzo alle Baccanti. È un'immagine che prenderà spesso forma nel dramma, ossessionando il giovane re che cercherà invano di legare e imbrigliare la metamorfica natura del prigioniero divino, sempre in grado di liberarsi dal fallace giogo che gli viene comminato e di presentarsi, come reazione, più spietato di prima.

A questa sacrilega *rhesis*, l'indovino si premura di rispondere con il racconto delle origini di Dioniso, e con l'apologia dei culti mistici e della devozione per quel mondo "altro" che la ritualità bacchica aveva introdotto nella religiosità tradizionale.⁶⁴ Ma Penteo, che nel suo stesso nome cela la radice del suo futuro patimento, insiste nella sua ostinata fermezza, e pur vedente, è accecato, come ciechi, ci suggerisce il Tiresia-Camilleri, richiamando l'opera di Pound, sono gli uomini che non si accorgono che «ombra nell'ombra è il sapere».⁶⁵

ἐν βάκχαισι δέσμιος μέσαις, / τελετὰς πονηρὰς εἰσάγων. («Ma quale spettacolo! Riconosco Tiresia, l'indovino, coperto di variegate pelli di cerbiatto, e il padre di mia madre insieme con lui – molto ridicolo – che comporta come un baccante impugnando il tirso. Provo vergogna, padre, vedendo la vostra vecchiaia priva di senno. Levati di dosso quest'edera! Allontana da te il tirso, padre. Sei stato tu, Tiresia, a persuaderlo. La tua intenzione è quella di portare tra gli uomini questo nuovo dio per guadagnare soldi con le offerte, interpretando il volo degli uccelli. Se la tua vecchiaia e i tuoi capelli bianchi non ti salvassero, ti troveresti già in mezzo alle Baccanti, legato ai ceppi, tu, che vuoi introdurre questi riti mortiferi»).

⁶⁴ Eur. *Bacch.* 272-285: οὗτος δ' ὁ δαίμων ὁ νέος, ὃν σὺ διαγελαῖς, / οὐκ ἂν δυναίμην μέγεθος ἐξειπεῖν ὄσος / καθ' Ἑλλάδ' ἔσται. δύο γάρ, ὧ νεανία, / τὰ πρῶτ' ἐν ἀνθρώποισι· Δημήτηρ θεά / Γῆ δ' ἐστίν, ὄνομα δ' ὀπότερον βούληι κάλει· / αὕτη μὲν ἐν ξηροῖσιν ἐκτρέφει βροτούς· / ὃς δ' ἦλθ' ἔπειτ', ἀντίπαλον ὁ Σεμέλης γόνος / βότρυος ὑγρὸν πῶμ' ἤϊρε κάσηνέγκατο / θνητοῖς, ὃ παύει τοὺς τλαιπῶρους βροτούς / λύπης, ὅταν πλησθῶσιν ἀμπέλου ῥοῆς, / ὕπνον τε λήθην τῶν καθ' ἡμέραν κακῶν / δίδωσιν, οὐδ' ἔστ' ἄλλο φάρμακον πόνων. / οὗτος θεοῖσι σπένδεται θεὸς γεγώς, / ὥστε διὰ τοῦτον τάγάθ' ἀνθρώπους ἔχειν. («Questo nuovo dio, di cui ti prendi gioco, io non saprei dire quanto importante diventerà in tutta la Grecia. Due sono, mio caro, gli dei più importanti per gli uomini: la dea Demetra, cioè la Terra, e puoi chiamarla col nome che preferisci. È lei che procura il nutrimento ai mortali con cibi secchi. Poi è venuto quest'altro, il suo corrispondente, il figlio di Semele, che ha trovato il liquido succo della vite e lo ha diffuso tra gli uomini. Questa è la bevanda che pone fine agli affanni degli uomini infelici, quando godono in abbondanza del nettare della vite, e concede loro il sonno che fa dimenticare le pene quotidiane: non esiste un altro rimedio per i dolori. Questi, che è nato dio, viene libato agli dei e così, per merito suo, gli uomini si procurano ogni bene»). Qui la parola di Tiresia, architettata con un sapiente impianto retorico, si configura non come una predizione di ciò che sta per accadere, quanto come una testimonianza storica del mitologema dionisiaco, della sua natura androgina, attraverso la ridefinizione dei principi fisiologici del secco e dell'umido; essi vengono richiamati con i nomi di Demetra e Dioniso, grazie al quale, in virtù del potere sedativo posseduto dal vino, equiparabile al sonno e all'oblio, è possibile tenere lontani gli affanni della memoria e i dolori della vita.

⁶⁵ Così si legge in A. CAMILLERI, *Conversazione su Tiresia* cit., pp. 46-47: «Ho veduto quel che ho veduto / Quando portarono il ragazzo dissi: / "C'è un Dio in lui" / Ho veduto quel che ho veduto / E tu, Penteo,

Così, quando Cadmo cerca di incoronargli il capo con l'edera,⁶⁶ Penteo lo scaccia violentemente con un gesto che lascia intendere un tentativo violento di contatto, dal quale il giovane, incapace di creare una relazione con ciò che non riesce razionalmente a decifrare e a comprendere, è molto turbato.⁶⁷ Nell'abbandonare il luogo della messa in crisi delle sue certezze, quello stesso perimetro che avrebbe dovuto rappresentare il fulcro del consolidamento del suo potere, Penteo ordina che lo straniero venga catturato e messo in catene.⁶⁸ Tiresia, a questo punto, non può più agire come mediatore tra le intenzioni del dio, che vuole ad ogni costo diffondere il suo culto, e la riottosa resistenza dell'uomo che, al contrario, si consuma in rassicuranti, quanto fallaci certezze, ignorando le parole e gli avvertimenti di chi mostra di saperne di più.

In questa fase, inoltre, la presenza di Tiresia non si configura come una manifestazione scenica della sua capacità divinatoria, dal momento che anche Cadmo si comporta alla stessa maniera, si esprime con la medesima intenzione di persuadere il nipote dell'implacabile violenza del nuovo dio che si è affacciato dall'Oriente. A ciò, poi, il vecchio re aggiunge il suggerimento di un'opportunità politica che si basa sulla

faresti bene ad ascoltarmi / E Cadmo, o la fortuna ti abbandonerà. / Ho veduto quel che ho veduto / E ho patito quel che ho veduto. / A consultarmi nella caligine fosca / Vennero ombre nell'inferno / E io ripieno di sapienza più degli uomini in carne, / ma ombra nell'ombra è il sapere. / Ho visto Tebe in fiamme / Atteone sbranato dai suoi cani / Ho visto Cesare morire sotto il pugnale di Bruto / Ho visto Napoleone morto a Sant'Elena / Ho visto penzolare dalla tettoia del benzinaio / Ben e Claretta. / Tutto questo i miei occhi ciechi hanno veduto e patito» (trad. di M. Bacigalupo). I versi citati da Camilleri sono tratti dai *Cantos* II e XLVII di Ezra Pound. A parlare è naturalmente Tiresia ma, di fatto, i primi sei versi, che riprendono il canto II, sono pronunciati da Acete. Questi, come racconta Ovidio (*Met.*, III, 650-691), era riuscito ad evitare la vendetta di Dioniso nei confronti dei pirati che lo avevano rapito ancora ragazzino. Diventandone seguace, dopo aver assistito all'apparizione del dio, narrò l'episodio a Penteo, ammonendolo invano, al pari del Tiresia delle *Baccanti*, a non ostacolare la volontà di diffonderne il culto a Tebe. Quanto all'espressione «ombra nell'ombra è il sapere», che si trova nel canto XLVII, «alluderebbe in Pound alle teorie platoniche sulla conoscenza e al mito della caverna: Tiresia, ormai nell'Ade, accede alla conoscenza divina, ma non a quella umana, che è solo un'ombra di quella vera, diventando, quindi, anche filosofo, oltre che veggente. [...]. La scelta dei versi, nella costruzione camilleriana del passo, mira a sottolineare la preveggenza di Tiresia, che conserva questo dono anche nell'Ade, e il fatto che il dono stesso sia anche una maledizione. [...]. Il sapere, anche quello di un intermediario tra il divino e l'umano, non è altro che illusione, le parole della predizione suonano come una minaccia, ma in realtà tutto è già stato visto dall'indovino: il destino non farà altro che compiere il suo corso», S. BORCHETTA, *Parole, illusione, minaccia: Pavese e Pound in Conversazione su Tiresia* cit., pp. 69-70

⁶⁶ Eur. *Bacch.* 341-342: [...]. δεῦρό σου στέψω κάρα / κισσῶι· μεθ' ἡμῶν τῶι θεῶι τιμὴν δίδου. («Vieni qui, ti incorono la testa con l'edera. Vieni con noi ad onorare il dio»).

⁶⁷ Eur. *Bacch.* 343-344: οὐ μὴ προσοίσεις χεῖρα, βακχεύσεις δ' ἰών, / μηδ' ἐξομόρξει μωρίαν τὴν σὴν ἐμοί. («Non mi toccare! Vattene a fare il baccante altrove; non voglio essere contaminato dalla tua pazzia»).

⁶⁸ Di qui, le dichiarazioni di un Penteo acceso dalla rabbia, che così si esprime in Eur. *Bacch.* 352-357: οἱ δ' ἀνά πόλιν στείχοντες ἐξίχνεύσατε / τὸν θηλύμορφον ξένον, ὃς ἐσφέρει νόσον / καινὴν γυναιξὶ καὶ λέχη λυμαίνεται. / κᾶνπερ λάβητε, δέσμιον πορεύσατε / δεῦρ' αὐτόν, ὡς ἂν λευσίμου δίκης τυχῶν / θάνηι, πικρὰν βάκχευσιν ἐν Θήβαις ἰδῶν.

conformità del *nomos*,⁶⁹ come se Dioniso rappresentasse una sorta di meravigliosa bugia necessaria (καταψεύδου καλῶς), e lo spazio all'interno del quale restare, non fosse altro che una linea esistenziale invalicabile. Non c'è, dunque, un'esclusività nel linguaggio dell'indovino che occupa la scena nelle *Baccanti*, o la prefigurazione di quello che potrebbe accadere, ma la testimonianza diretta di un fatto noto.⁷⁰

Tiresia esce di scena richiamando la consuetudine della rappresentazione che riguarda il suo personaggio, ossia con qualcuno che lo possa sorreggere in un cammino reale, lui che ha il compito di condurre gli altri su una strada ideale, che nessuno, tuttavia, intende o riesce a percorrere. Non è la figlia, come nelle *Fenicie*, ma Cadmo, al quale egli chiede esplicitamente di aiutarlo, in un rapporto che sembra recuperare l'ambiguo paradosso di una comicità amara, con due vecchi che, pur vacillando, riescono a stare in piedi molto meglio di un giovane che, a breve, cadrà trafitto dalla scure vendicatrice del dio. Ad essere richiamata, in questo "finale di partita", è nuovamente l'immagine del contatto fisico tra i due, della vicinanza dei corpi che si toccano e quasi si sommano nel darsi reciproco aiuto. Ancora una volta, estraneo al fardello di profezie inascoltate, il Tiresia di Camilleri può restare seduto fino alla fine. Egli, a differenza del Tiresia delle *Baccanti* che lasciava una città che sarebbe piombata di lì a poco in un baratro senza fondo, non ha bisogno di abbandonare fisicamente la terra desolata che ha davanti a sé. Qui è sufficiente che sia la memoria ad oltrepassare i confini oltre i quali il corpo non può più andare, riuscendo in questo modo a non perdere del tutto la speranza di una redenzione per l'umanità, come se il racconto fosse in grado, almeno in parte, di evitare all'uomo anche la più terribile delle metamorfosi, quella in un non-uomo. La sua divinazione, pertanto, assume l'incedere naturale di un pensiero sincopato, meno fluido, perché interrotto

⁶⁹ Eur. *Bacch.* 330-331: ὦ παῖ, καλῶς σοι Τειρεσίας παρήνευσεν / οἴκει μεθ' ἡμῶν, μὴ θύραζε τῶν νόμων· («Ragazzo mio, Tiresia ti ha consigliato giustamente. Resta insieme con noi, non uscire dai confini delle leggi»).

⁷⁰ Eur. *Bacch.* 358-369: ὦ σχέτλι', ὡς οὐκ οἶσθα ποῦ ποτ' εἶ λόγων· / μέμνηνας ἤδη, καὶ πρὶν ἐξεστῶς φρενῶν· / στείχωμεν ἡμεῖς, Κάδμε, κάξαιτώμεθα / ὑπέρ τε τούτου καίπερ ὄντος ἀγρίου / ὑπέρ τε πόλεως τὸν θεὸν μηδὲν νέον / δρᾶν. ἀλλ' ἔπου μοι κισσίνου βάκτρον μέτα, / πειρῶ δ' ἀνορθοῦν σῶμ' ἐμόν, κάγῳ τὸ σόν· / γέροντε δ' αἰσχρὸν δύο πεσεῖν· ἴτω δ' ὄμως· / τῶι Βακχίῳ γὰρ τῶι Διὸς δουλευτέον· / Πενθεὺς δ' ὅπως μὴ πένθος εἰσοῖσει δόμοις / τοῖς σοῖσι, Κάδμε· μαντικῆ μὲν οὐ λέγω, / τοῖς πράγμασιν δέ· μῶρα γὰρ μῶρος λέγει. («Sventurato! Non ti rendi conto di quello che dici. Anche prima non eri in te, ma ormai sragioni. Andiamo via noi, Cadmo, e preghiamo il dio per lui, anche se è un selvaggio, e per la città, che il dio non si abbatta su di noi improvvisamente. Ora seguimi; usa pure il bastone coperto di edera come un appoggio; cerca di reggere il mio corpo e io farò lo stesso con il tuo. È vergognoso che due vecchi possano cadere, e tuttavia occorre andare: bisogna, infatti, servire Bacco, il figlio di Zeus. Che Penteo non faccia entrare la sofferenza nella tua casa, Cadmo. Non parlo come un indovino, ma su quanto è accaduto: è un folle e dice cose prive di senso»).

dalle intermittenze di un ragionamento che si accavalla ad una memoria, ad un'immagine, e con esse si mescola, in una nebbia che diventa la condizione inevitabile di una cecità che, ormai è chiaro, non ha più nulla della preveggenza antica.

Si giunge, in questo modo, al punto cruciale della *performance*, alla domanda che il Camilleri-Tiresia può porsi e che, invece, il Tiresia tragico non avrebbe avuto ragione di formulare; il motivo di quella presenza in un tempo e in uno spazio stabiliti, in quell'*hic et nunc* in cui la tragedia attica aveva collocato il Coro, attribuendogli la funzione di commentare l'azione nello stesso momento in cui essa andava svolgendosi, per quanto già Euripide ne avesse proposto una versione più appartata:⁷¹

Forse vi state chiedendo la vera ragione per la quale mi trovo qui. Ho trascorso questa mia vita ad inventarmi storie e personaggi, sono stato regista teatrale, televisivo, radiofonico, ho scritto più di cento libri, tradotti in tante lingue, e di discreto successo. L'invenzione più felice è stata quella di un commissario. Da quando Zeus, o chi ne fa le veci, ha deciso di togliermi di nuovo la vista, questa volta a novant'anni, ho sentito l'urgenza di riuscire a capire cosa sia l'eternità e solo venendo qui posso intuirlo. Solo su queste pietre eterne.⁷²

Tiresia, che ormai è ridiventato Camilleri, grazie ad uno svelamento che asseconda il gioco di finzione a cui gli spettatori sono stati invitati a partecipare fin dall'inizio, e che crea una distanza rispetto alla drammaturgia antica, facendo esplicitamente uscire l'attore dal suo personaggio,⁷³ sta per abbandonare la scena. E stavolta non si scaglia contro chi non gli ha creduto, non si appresta a delineare i contorni di una nuova catastrofe, in procinto di abbattersi su uomini che non hanno voluto prestare fede alle sue visioni, né il suo linguaggio diventa il rancoroso fardello dell'infelice testimone divino.

Il suo arrivo è stato dettato da un'urgenza, "riuscire a capire", fare i conti con un'esistenza che non può più essere rinnovata, ma va trasferita alla memoria della

⁷¹ Sulla funzione e sul significato del Coro nella composizione della drammaturgia tragica, tra i numerosi studi, cfr. A. LESKY, *Die tragische Dichtung der Hellenen*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1956; J. KOTT, *The eating of the gods; an interpretation of Greek tragedy*, Random, New York 1970; D. WILES, *Tragedy in Athens. Performance Space and Theatrical Meaning*, Cambridge University Press, Cambridge 1997; P.E. EASTERLING (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge University Press, Cambridge 1997; U. ALBINI, *Nel nome di Dioniso. Il grande teatro classico rivisitato con occhio contemporaneo*, Garzanti, Milano 1999; *Il dramma sofocleo. Testo, lingua, interpretazione*, a cura di G. Avezzi, Metzler, Stuttgart-Weimar 2003; A. RODIGHIERO, *La tragedia greca*, il Mulino, Bologna 2013; M. DI MARCO, *La tragedia greca. Forma, gioco scenico, tecniche drammatiche*, Carocci, Roma 2019.

⁷² A. CAMILLERI, *Conversazione su Tiresia* cit., p. 55.

⁷³ La cesura con il teatro antico, in cui l'attore è assolutamente invisibile in quanto persona, è qui molto significativa. È con la scena contemporanea, infatti, che si crea un nuovo rapporto con il pubblico, al punto che i piani si intersecano e si intrecciano sempre (non è casuale, anche da questo punto di vista, il richiamo proprio a Woody Allen).

pietre, perché in essa sia eternata. Poi, ancora lo spazio per una riflessione, una nota a margine da far scorrere come in un titolo di coda:

Vi chiederete cosa faccio adesso. Attualmente vivo a Brooklyn e ogni tanto mi chiamano per fare la comparsa in un film. Nella mia ultima interpretazione ero Tiresia che vendeva cerini, persona e personaggio finalmente ricongiunti. Può darsi che ci rivediamo tra cent'anni in questo stesso posto. Me lo auguro. Ve lo auguro.⁷⁴

Ed ecco ripresentarsi l'assimilazione tra autore e personaggio, una sorta di identificazione necessaria che annulla le differenze e che, nell'alchimia dell'azione scenica, mette in relazione la letteratura con il teatro, e poi il cinema con entrambi. Mentre sullo schermo scorrono le immagini del film *La dea dell'amore* di Woody Allen,⁷⁵ l'ultima parola del protagonista non può che essere di augurio, non solo per sé, ma anche per gli spettatori, con l'auspicio di riunire nello spazio di una battuta il senso più profondo di ciò che si è soliti definire teatro.

Bibliografia

- ALBINI U., *Nel nome di Dioniso. Il grande teatro classico rivisitato con occhio contemporaneo*, Garzanti, Milano 1999.
- ID., *Euripide o dell'invenzione*, Garzanti, Milano 2000.
- ALEXIOU M., *Ritual Lament in Greek Tradition*, Cambridge University Press, Cambridge 1974.
- AMANDRY P., *La mantique apollonienne à Delphes. Essai sur la fonctionnement de l'oracle*, E. de Boccard, Paris 1950.
- ANDRISANO A.M. (a cura di), *Ritmo, Parola, Immagine. Il teatro classico e la sua tradizione*, Atti del Convegno Internazionale e Interdottorale (Ferrara, 17-18 dicembre 2009), Palumbo Editore, Palermo 2011.
- AVEZZÙ G. (a cura di), *Il dramma sofocleo. Testo, lingua, interpretazione*, Metzler, Stuttgart-Weimar 2003.
- BACIGALUPO M. (a cura di), *Ezra Pound. XXX Cantos*, Guanda, Parma-Milano 2012.

⁷⁴ A. CAMILLERI, *Conversazione su Tiresia* cit., p. 56.

⁷⁵ Nel film si mescolano «i piani della tradizione teatrale classica e della commedia americana contemporanea. Il protagonista, Lenny Weinrib (le cui vicende sono spiegate e commentate, sulla scena del teatro di Taormina, da Cassandra, Edipo, Giocasta, personaggi di un dramma allestito con tanto di coro e corifeo), incontra, per le strade della New York degli anni Novanta, Tiresia, “il veggente cieco di Tebe”. Questi è rappresentato come un mendicante che, dopo aver riconosciuto Lenny senza vederlo (come avviene con Odisseo nell'Ade), gli rivela, in modo inequivocabile, il tradimento da parte della moglie», S. BORCHETTA, *Parole, illusione, minaccia: Pavese e Pound in Conversazione su Tiresia* cit., p. 71.

- BARONE C., COPPOLA A., SALVADORI M. (a cura di), *Gli oggetti sulla scena teatrale ateniese: funzione, rappresentazione, comunicazione*, Cleup, Padova 2016.
- BATTEZZATO L., *Il monologo nel teatro di Euripide*, Scuola Normale Superiore, Pisa 1995.
- BIERL A.F.H., *Dionysos und die griechische Tragödie*, Narr, Tübingen 1991.
- BLOCH R., *La divination dans l'antiquité*, PUF, Paris 1984.
- ID., *La divination. Essai sur l'avenir et son imaginaire*, Fayard, Paris 1991.
- BOITANI P., *L'ombra di Ulisse*, il Mulino, Bologna 1992.
- BORCHETTA S., *Parole, illusione, minaccia: Pavese e Pound in Conversazione su Tiresia*, in «Quaderni Camilleriani. Oltre il poliziesco: letteratura/multilinguismo/traduzioni nell'area mediterranea», XIV, 2021, pp. 61-75.
- BRISSON L., *Le mythe de Tirésias. Essai d'analyse structurale*, Brill, Leiden 1976.
- ID. L., *Sexual Ambivalence. Androgyny and Hermaphroditism in Graeco-Roman Antiquity*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 2002.
- BURKERT W., *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*, Kohlhammer, Stuttgart 1977.
- CAMILLERI A., *Conversazione su Tiresia*, Sellerio, Palermo 2019.
- CANTARELLA E., *Seconda natura. La bisessualità nel mondo antico*, Editori Riuniti, Milano 1988.
- DAIN A., MAZON P., *Sophocle*, vol. 1, Les Belles Lettres, Paris 1955.
- ID., *Sophocle*, vol. 2, Les Belles Lettres, Paris 1958.
- DELCOURT M., *Hermaphrodite. Mythes et rites de la bisexualité dans l'antiquité Classique*, PUF, Paris 1958.
- DERIU M., *Ipotesti greci e questioni di identità in Conversazione su Tiresia di Andrea Camilleri*, in «ClassicoContemporaneo», VI, 2020, pp. 37-58.
- DI BENEDETTO V., MEDDA E., *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Einaudi, Torino 2002.
- DIGGLE J., *Euripidis fabulae*, vol. 3, Oxford University Press, Oxford 1994.
- DI MARCO M., *La tragedia greca. Forma, gioco scenico, tecniche drammatiche*, Carocci, Roma 2019.
- DI ROCCO E., *Io Tiresia. Metamorfosi di un profeta*, Editori Riuniti, Roma 2007.
- DODDS E.R., *The Greeks and the Irrational*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1951.
- EASTERLING P.E. (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge University Press, Cambridge 1997.
- EIDINOW E., *Oracles and Oracle-Sellers. An Ancient Market in Futures*, in D. ENGELS, P. VAN NUFFELEN (edd.), *Religion and Competition in Antiquity*, Latomus, Bruxelles 2014, pp. 55-95.
- EDMOND III R.G., *Redefining Ancient Orphism. A Study in Greek Religion*, Cambridge University Press, Cambridge 2013.

-
- FLACELIERE R., *Devins et oracles grecs*, PUF, Paris 1961.
- FOLEY H.P., *The Masque of Dionysus*, in «Transactions and Proceedings of the American Philological Association», cx, 1980, pp. 107-133.
- FONTENROSE J., *The Delphic oracle*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 1978.
- FUSILLO M., *Il dio ibrido. Dioniso e le Baccanti nel Novecento*, il Mulino, Bologna 2006.
- GOLDHILL S., *How to stage Greek Tragedy*, University of Chicago Press, Chicago 2007.
- GREENWOOD L.H.G., *Aspects of Euripidean tragedy*, Cambridge University Press, Cambridge 1972.
- JOHNSTON S.I., *Ancient Greek Divination*, Wiley-Blackwell, OXFORD 2012.
- KOTT J., *The eating of the gods; an interpretation of Greek tragedy*, Random, New York 1970.
- KUGEL L.J. (ed.), *Poetry and Prophecy. The Beginnings of a Literary Tradition*, Cornell University Press, Ithaca (NY)-London 1990.
- HARDWICK L., *Reception Studies*, Oxford University Press, Oxford 2003.
- HARRISON R.P., *The Dominion of the Dead*, University of Chicago Press, Chicago 2003.
- HOFMANN A., VULTAGGIO C., NEUBER C., *Orakel*, in «Reallexikon für Antike und Christentum», xxvi, 2015, pp. 206-235.
- LAURIOLA R., DEMETRIOU K.N. (edd.), *Brill's Companion to the reception of Euripides*, Brill, Leiden-Boston 2015.
- EAED. (edd.), *Brill's Companion to the reception of Sophocles*, Brill, Leiden-Boston 2017.
- LESKY A., *Die tragische Dichtung der Hellenen*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1956.
- LORAUX N., *Les expériences de Tirésias: le féminin et l'homme grec*, Gallimard, Paris 1989.
- MARKANTONATOS A. (ed.), *Brill's Companion to Euripides*, Brill, Leiden 2020.
- MARZULLO B., *La 'Parola scenica'*, in «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», xxii, 1, 1986, pp. 95-104.
- ID., *La 'Parola scenica' II*, in «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», xxx, 3, 1988, pp. 79-85.
- MCCLURE L.K., *Spoken like a Woman: Speech and Gender in Athenian Drama*, Princeton University Press, Princeton 1999.
- MERKELBACH R., WEST M.L., *Fragmenta Hesiodica*, Oxford University Press, Oxford 1967.
- MICHALOPOULOS C., *Tiresias between Texts and Sex*, in «EuGeStA», ii, 2012, pp. 221-239.
- MICHELAKIS P., *Greek Tragedy on Screen*, Oxford University Press, Oxford 2013.
-

- MORRISON A.D., *Sexual Ambiguity and the Identity of the Narrator in Callimachus' Hymn to Athena*, in «BICS», XLVIII, 2005, pp. 27-46.
- NIGRO S.S., *Andrea Camilleri, mitico indovino: 'Tiresia sono...'*, in «Il Sole 24 Ore», 27 maggio 2018, p. 19.
- PISANO C., *Vedere e ascoltare con la mente. Antropologia dell'indovino nella Grecia antica*, in «I Quaderni del Ramo d'Oro on-line», n. s., 2012, pp. 1-14.
- PERRELLI F., *Adelaide Ristori e il copione del 'grande attore'*, in «Ariel», XXIV, 2-3, 2009, pp. 51-68.
- PFEFFER F., *Studien zur Mantik in der Philosophie der Antike*, Hain, Meisenheim am Glan 1976.
- RANDI E. (a cura di), *Victor Hugo. Angelo, tyran de Padoue. Edizione complanare e fonti per lo studio della prima messinscena*, Le Lettere, Firenze 2012.
- RODIGHERO A., *La parola, la morte, l'eroe: aspetti di poetica sofoclea*, Imprimitur, Padova 2000.
- ID., *La tragedia greca*, il Mulino, Bologna 2013.
- ROTH P., *Tiresias as Mantis and Intellectual in the Bacchae of Euripides*, in «Transactions and Proceedings of the American Philological Association», CXIV, 1984, pp. 59-69.
- RUFFINI F., *Testo e scena*, in *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale*, a cura di E. Barba, N. Savarese, Ubulibri, Milano 2005, pp. 268-273.
- SEAFORD R., *Reciprocity and Ritual*, Clarendon Press, Oxford 1994.
- SEGAL C., *Sophocles' Tragic World. Divinity, Nature, Society*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.)-London 1995.
- SENG H., *Theologische Orakel in Kaiserzeit und Spätantike*, in L. CARRARA, I. MÄNNLEIN-ROBERT (edd.), *Bibliothek der griechischen Literatur. Die Tübinger Theosophie*, Hirsermann, Stuttgart 2018, pp. 263-301.
- SPINA L., *Il futuro della ricezione dell'antico*, in «Status Quaestionis», VIII, 2015, pp. 53-66.
- SUSANETTI D., *Euripide: fra tragedia, mito e filosofia*, Carocci, Roma 2007.
- TAPLIN O., *Greek Tragedy in Action*, Routledge, London 2002.
- ID., *Pots and Plays. Interactions Between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth Century BC*, J. Paul Getty Museum, Los Angeles 2007.
- TORRES J., *Teiresias, the Theban Seer*, in «Trends in classics», VI, 2, 2014, pp. 339-356.
- UGOLINI G., *Tiresia e i sovrani di Tebe: il topos del litigio*, in «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», XXVII, 1991, pp. 9-36.
- ID., *Untersuchungen zur Figur des Sehers Teiresias*, Narr, Tübingen 1995.
- ID., *Le metamorfosi di Tiresia tra cultura classica e moderna*, in ID. (ed.), *Die Kraft der Vergangenheit. Mythos und Realität der klassischen Kultur*, Akten der deutsch-italienischen Tagung des Centrum Latinitatis Europae (Berlin, 29-30 November 2003), Olms, Hildesheim 2005, pp. 169-179.

- VELARDI R., *Il sapere del mantis e il sapere dell'aedo (Hes. Theog. 38; Hom. Il. 1, 70)*, in «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», n. s., CVII, 2, 2014, pp. 27-44.
- VERNANT J.P., *Religion grecque, religions antiques*, Maspero, Paris 1976.
- WARNER M., *Fantastic Metamorphosis. Other Worlds*, Oxford University Press, Oxford 2002.
- WEBSTER T.B.L., *An introduction to Sophocles*, Methuen, London 1969.
- WEST M.L., *The Orphic Poems*, Oxford University Press, Oxford 1983.
- WILES D., *Tragedy in Athens. Performance Space and Theatrical Meaning*, Cambridge University Press, Cambridge 1997.
- ZEITLIN F.I., *Playing the other: gender and society in Classical literature*, University of Chicago Press, Chicago 1996.