

# IL MODELLO DI OGNI CADUTA: IL V SECOLO D. C. NELLE SUE RIDUZIONI TEATRALI TRA XIX E XX SECOLO

FILIPPO CARLÀ\*

## *Resumen.-*

Esta comunicación analiza los diferentes tratamientos de la caída del imperio romano en piezas teatrales escritas entre los siglos XIX y XX. Este tópico emerge desde la Edad Media como paradigma del colapso del mundo, de la decadencia y del derrumbe de toda clase de estados e imperios, asumiendo un valor arquetípico y metafórico en la literatura y cultura occidentales. El análisis se centra en movimientos culturales diversos, desde el Romanticismo, opuesto al imperio napoleónico en su revalorización de la Edad Media y de los reinos romano-barbáricos, y donde un “maléfico” Imperio Romano debe ser destruido, pasando por la analogías entre el Tercer Reich y la conquista romana, hasta las lecturas post-modernistas de la historia tras la II Guerra Mundial, que incluyen el paralelo entre el Imperio Romano y los Estados Unidos. Cuatro obras y su contexto son aquí consideradas: Attila de Werner, Gala Placidia, de Guimerà, Romulus de Dürrenmatt y Romulus de Gore Vidal.

## *Abstract.-*

This paper analyses the ways in which the fall of the Roman Empire has been treated in theatre pièces written in the XIX and XX century. This topic has been considered since the Middle Ages the paradigm of a world's collapse and of the decline and fall of all States and Empires, and as such has assumed an archetypal and metaphorical value in Western literature and culture. Different intellectual movements are focused in the analysis: the Romanticism, opposed to Napoleon's Empire in revaluating the Middle Ages and the roman-barbaric kingdoms, thus presenting an “evil” Roman Empire which had to be destroyed; the analogies between the Third Reich and the Roman conquest; and finally the post-modernistic readings of history after World War II, including the parallelism between Roman Empire and United States. Four plays and their context are taken into consideration: Werner's Attila, Guimerà's Gala Placidia, Dürrenmatt's Romulus and Gore Vidal's Romulus.

*Palabras clave:* Caída del Imperio Romano, Bárbaros, Imperialismo, Invasiones.

*Key words:* Fall of the Roman Empire, Barbarians, Imperialism, Invasions.

---

\* Università di Udine (Italia). Correo electrónico: filippocarla@iol.it

La caduta dell'Impero d'Occidente è da sempre assurda a modello sostanziale di ogni caduta statale, della fine di ogni Impero, come dimostrano non solo le riflessioni di Gibbon in relazione all'Impero inglese, ma anche l'uso attuale in riferimento alla politica statunitense<sup>1</sup>, di ogni cambiamento epocale<sup>2</sup>. Se in generale l'epoca tardoantica ha riscosso nella *Rezeption* contemporanea un successo straordinario, è vero che il V secolo, con l'evento, traumatico o meno che fosse per i contemporanei certo spartiacque fondamentale per la storiografia e la *Rezeption*, della deposizione dell'ultimo Imperatore d'Occidente, è diventato, al di là dalla tematica cristiana spesso preponderante nell'approccio a quest'epoca<sup>3</sup>, il punto focale della riflessione sulla transitorietà delle esperienze imperiali, sulla difesa strenua di un ordine ormai indebolito o non più esistente, sul rapporto con l'Altro nella figura del barbaro, sulla transizione politica e culturale.

E non sorprende che due siano i personaggi di questo secolo che hanno riscontrato il massimo successo nella *Rezeption* letteraria ed artistica, Attila, il nuovo che incombe, con tutta la letterarietà della sua ferocia e barbarie, che ne fanno il “cattivo” perfetto, ma anche con una sorta di “purezza originaria” di costumi, e Galla Placidia, ora vista come l'ultima difesa della romanità, ora come colei che, attraverso il matrimonio con Ataulfo, tentò la mediazione pacifica e costruttiva tra i due mondi, *Romanitas* e *Barbaritas*, che erano in pieno scontro<sup>4</sup>. Vorrei concentrarmi in questo contributo su alcune rappresentazioni teatrali del XIX e XX secolo incentrate su quest'epoca storica, evidenziandone i rapporti con le vicende contemporanee e con la storiografia coeva.

È noto che l'approccio Ottocentesco al tardo Impero mostrava in generale una ben più forte simpatia per l'elemento barbarico che per l'Impero. Il Romanticismo, con il suo culto per il Medioevo, ma soprattutto i movimenti nazionalisti, la rivendi-

<sup>1</sup> Roda, S., “Γιατί οι βαρβαροι θα φθασουν σημερα. L'immagine del barbaro tra mondo antico e mondo contemporaneo”, in: Giorcelli, S. (ed.), *Romani e Barbari. Incontro e scontro di culture (Atti del Convegno – Bra, 11-13 aprile 2003)*, Torino 2004, 11-22.

<sup>2</sup> “La caduta dell'Impero romano è notoriamente un paradigma classico nella cultura occidentale che si presta ad essere utilizzato come termine di confronto per fasi storiche percepite come di crisi o di decadenza della coscienza collettiva” (Marcone, A., “La crisi dell'Impero romano come paradigma di quella europea: Ortega y Gasset”: *Anabases* 2, 2005, 101). Si veda anche Demandt, A., “Der Untergang Roms als Menetekel”: *Archiv für Kulturgeschichte* 61, 1979, 273.

<sup>3</sup> Fornaro, P., *Trapassato presente. L'appropriazione psicologica dell'antico attraverso la narrativa moderna*, Pisa 1989, 97: “i personaggi che dall'età classica possono godere nel profondo le nostre simpatie sono quelli del confine fra età classica ed età cristiana, quei personaggi cioè che ebbero per primi, a livello psicologico, la nostra intera esperienza. Quei personaggi ultimi o divisi o contraddittori sono gli uomini dell'Occidente moderno”.

<sup>4</sup> Sulla ricezione della figura di Galla Placidia nella storiografia, nella letteratura e nell'arte è in corso di svolgimento presso l'Università di Torino un progetto di ricerca, a cura del sottoscritto e della dott. ssa M. G. Castello.

cazione delle specificità culturali ed antropologiche dei singoli Stati-nazione, le cui radici si rinvenivano proprio nel collasso della struttura imperiale e nella nascita degli Imperi romanobarbarici, la generale avversione, nel contesto dei moti indipendentistici, per le forme politiche imperiali non poteva che generare un'ostilità all'idea dell'Impero romano, soffocatore delle specificità nazionali<sup>5</sup>.

Questa posizione storiografica è fortemente debitrice delle *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* di Herder, fatte proprie dal Romanticismo tedesco anche in funzione antinapoleonica<sup>6</sup>: all'interno del più ampio quadro in cui i popoli si susseguono uno all'altro secondo una legge "divina e umana a un tempo"<sup>7</sup>, Roma si qualifica come una "creatura mostruosa che opprime per secoli l'Europa e il Mediterraneo prima con lo sterminio poi con l'omogeneizzazione, infausta manifestazione di un totalitarismo egoista", prima di essere travolta, perduta ogni energia creativa proprio a causa dell'eccessiva assimilazione, che è contro natura perché schiaccia l'individualità dei popoli, dai popoli giovani, "forti di quell'innata dignità che Roma aveva sottratto ai vinti"<sup>8</sup>.

E proprio nel contesto del Romanticismo tedesco fu redatto l'*Attila König der Hunnen* di Friedrich Ludwig Zacharias Werner. La tragedia, scritta nel 1808 a Weimar, ebbe all'epoca un grande successo, e fu trasposta più volte nell'opera lirica, in particolare nell'*Attila* di Giuseppe Verdi<sup>9</sup>. La trama è complessa, e tipicamente romantica nella sua mescolanza di amoroso, politico, religioso: Attila, innamorato di Ildegonda, cui ha ucciso padre e fratello, muove contro Roma; Onoria, innamorata di Attila, a lui promessa e poi negatagli, è la causa del conflitto<sup>10</sup>. Solo l'intervento di Leone Magno risparmia Roma dalla distruzione, anche se i Romani tradiscono nuovamen-

<sup>5</sup> Roda, S., *Roma antica e il mondo occidentale moderno: criteri di interpretazione e ipotesi di continuità*, Torino 1999, 81-82.

<sup>6</sup> Mittner, L., *Storia della letteratura tedesca. Vol. II: Dal pietismo al romanticismo (1700-1820)*, Torino 1977, 698: "Dopo il 1806 Napoleone divenne per la propaganda nazionalistica incarnazione del male, genio antireligioso della sopraffazione della libertà delle nazioni". E l'età napoleonica è identificata da Christ come il primo dei momenti, nel XIX secolo, di *Politisierung* dell'antichità: Antichità Ottocento, 32.

<sup>7</sup> Mittner, *Storia...*, 603.

<sup>8</sup> Roda, *Roma antica...*, 77-78. Si veda anche Demandt, *Der Untergang...*, 275-276: "Der Fall Roms wurde dann von Luden im Anschluß an Herder als "ewig warnendes Beispiel" gegen Eroberungspolitik bezeichnet, Luden und die meisten Zeitgenossen sahen das Imperium Romanum als eine universalhistorische Stufe, über welche man eo ipso hinaus sei".

<sup>9</sup> Ma lo stesso Temistocle Solera adattò il testo di Werner a libretto d'opera anche per se stesso (*Ildegonda*, 1840) e per Pacual Juan Emilio Arrieta y Corera (*Ildegonda*, 1854). Sempre ispirate all'*Attila* di Werner sono anche l'*Attila* di Giuseppe Persiani (1827) e l'*Ildegonda di Borgogna* di Francesco Malipiero (1845).

<sup>10</sup> Ildegonda e Onoria rappresentano benissimo quella caratteristica del romanticismo seriore definita da Mittner "dualismo psicopatologico": "all'anima schizofrenica fa riscontro il doppio amore, l'amore simultaneo di una donna angelica e di una donna diabolica" (Mittner, *Storia...*, 816).

te i patti e Attila viene ucciso da Ildegonda proprio mentre Leone gli porta Onoria e lo avverte di guardarsi dalla regina burgunda. Gli anacronismi sono tanti, e meritano di essere segnalati solo brevemente: Odoacre è un generale unno, cui Attila prima di morire affida il completamento della sua opera (e dunque la distruzione dell'Impero); Avieno sottolinea la barbarie giuridica degli Unni dicendo che non conoscono *Corpus Iuris* e Pandette<sup>11</sup>.

Attila è per Werner un personaggio positivo, proprio herderianamente, crudele, rozzo, ma giusto, vigoroso, forte, non corrotto e non rammollito: impicca nella presa di Ravenna chi si consegna senza neanche una ferita, ma lascia indisturbato chi ha combattuto<sup>12</sup>, non uccide mai gli innocenti<sup>13</sup>, in tribunale rende giustizia in modo molto umano assolvendo molti, ma condannando chi è colpevole duramente, anche se si tratta di un suo amico<sup>14</sup>, impedisce alle truppe di commettere ingiustizia e di saccheggiare laddove ciò non è giusto<sup>15</sup>, ha un forte spirito di sacrificio e porta avanti la sua missione a spese della vita privata, rivelandosi in realtà da re di fatto uno schiavo senza un'ora per sé, ecc.<sup>16</sup>. Un cavaliere romano giunto da Ravenna, morendo per mano di Attila ma senza ancora sapere chi sia, giunge a definirlo “so stark – so gnädig – wie ein Heros!”<sup>17</sup>. All'ennesimo tradimento di Roma, Attila si lancia addirittura in una pessimistica considerazione sul genere umano, che gli impedisce di portare “la spada e la palma”, ma solo la spada o la palma; l'uomo, dice, è come un granchio, che cammina all'indietro.

I Romani invece hanno perso ogni vigore e ogni dignità, non tengono fede ad alcun accordo o patto, poggiando ormai solamente sulla convinzione aprioristica che l'Impero non può cadere<sup>18</sup>; Valentiniano è un personaggio fortemente caricaturale, pensa solo a giocare e a divertirsi, tra un tiro di dadi e una partita di pallone, e alla notizia della caduta di Ravenna chiede solamente agli schiavi “spielt munter, Sklaven, daß ich fröhlich werde!”<sup>19</sup>. Anche nel momento della battaglia campale, quando Aezio è nominato dittatore, avvisato che iniziano i giochi nel circo si allontana rapidamente<sup>20</sup>. I Romani sono una razza degenerata, un “entartet Geschlecht”<sup>21</sup>, sono schiavi e non più uomini perché, esattamente secondo la prospettiva romantico-herderiana,

<sup>11</sup> Werner, F. L. Z., *Attila, König der Hunnen*, Theater, fünfter Band, Wien 1813, 54.

<sup>12</sup> Werner, *Attila...*, 73: “Den Präfecten, den er im Flieh'n gefangen, ließ er hängen, auch die, die ohne Wunden sich ergeben; die andern Bürger ließ er ungestört”.

<sup>13</sup> Werner, *Attila...*, 29.

<sup>14</sup> Werner, *Attila...*, 38-42.

<sup>15</sup> Werner, *Attila...*, 98-99.

<sup>16</sup> Werner, *Attila...*, 105.

<sup>17</sup> Werner, *Attila...*, 159.

<sup>18</sup> Werner, *Attila...*, 60.

<sup>19</sup> Werner, *Attila...*, 72.

<sup>20</sup> Werner, *Attila...*, 89.

<sup>21</sup> Werner, *Attila...*, 9.

l'Impero ha tolto loro la libertà come loro l'hanno tolta agli altri popoli<sup>22</sup>, e devono essere puniti per il loro imperialismo violento e totalitario: "heraus soll geben Roma ihren Raub, den sie aus aller Völker Mark gesogen; zertreten soll sie werden in den Staub, weil sie die Welt um ihre Kraft betrogen"<sup>23</sup>.

Attila non combatte per se stesso ma per il mondo, per abbattere la tiranna<sup>24</sup>. Il sentimento antiimperialista si lega in realtà in Werner, come in molti suoi contemporanei, ad un orientamento piuttosto razzista, e strettamente legato all'esaltazione della germanicità pura e originaria, quella di Attila appunto ("Wir sind Hunnen, wir weichen nicht")<sup>25</sup>, contro il "caos razziale", "che è sfacelo dell'unità e della purezza della stirpe, ma anche mistico pegno di un suo rinnovamento storico, oltreché religioso"<sup>26</sup>. E il rinnovamento storico e religioso si dovrebbe attuare, come vedremo, proprio con l'immissione delle forze vitali e leali degli Unni nella società romana, ma al contempo con la loro cristianizzazione.

E personaggio positivo è pertanto Onoria, cui Leone vuole che sia trasmesso il titolo imperiale, perché ama Attila e mira alla fusione dei popoli, tema su cui peraltro Werner tornò anche nella *Wanda Königin der Sarmaten* del 1810, incentrata sulla fusione tra Sarmati e Rugi, cioè Germani, in un solo popolo, voluta da Dio, ma anche nella *Cunigunde die Heilige, Römisch-Deutsche Kaiserin*, del 1809. Si noti come il riferimento ad un ringiovanimento del mondo, fatto da Attila subito prima della battaglia, attraverso popoli vigorosi<sup>27</sup>, sia in piena consonanza proprio con la teoria dei "popoli giovani" di Herder, qui rappresentati anche in una sorta di commistione con il mito del "buon selvaggio" che non stupisce dato l'amore rivelato da Werner nel corso degli studi per Rousseau, che avviò quel processo per cui l'idea di decadenza morale settecentesca (vistosa ancora nella figura di Valentiniano) diventerà la decadenza biologica delle teorie dell'Ottocento (Burckhardt), fino alla prospettiva dell'eliminazione dei migliori di Seeck<sup>28</sup>.

Aezio è del tutto consapevole del fatto che Roma sia finita perché ha perso la sua energia vitale; non a caso è amico di Attila, sono stati compagni d'armi, e c'è una

<sup>22</sup> Werner, *Attila...*, 35: "die Römer Sklaven sind, sie Menschen kaum".

<sup>23</sup> Werner, *Attila...*, 44.

<sup>24</sup> Werner, *Attila...*, 126-127. Anche 146: "Rache, Rettung und Recht der Welt an ihrer Feindin Roma!"

<sup>25</sup> Werner, *Attila...*, 147.

<sup>26</sup> Mittner, *Storia...*, 839-840. Mittner ritiene che Attila adombri anche Napoleone: questo non è sostenibile. È casomai Roma che adombra Napoleone e il suo Impero, il peccato di Attila è invece, come vedremo, l'ostilità al Cristianesimo e la sua *hybris*. Anzi Napoleone sono anche i Romani per il loro aderire formalmente al cristianesimo ma essere in realtà ripresi da Leone per la scarsa cristianità.

<sup>27</sup> "Jung wird die greisende Welt, jung durch ein kräftig Geschlecht!" (pag. 147).

<sup>28</sup> Mazzarino, S., *La fine del mondo antico. Le cause della caduta dell'Impero romano*, Milano 1993, 125-131.

grande stima reciproca<sup>29</sup>. Aezio sostiene che è impossibile salvare Roma, perché i Romani non esistono più: “der Römer lebte, starb für’s Vaterland; wir leben, sterben – keiner weiß, wofür! – Der Römer zog vom Pfluge zum Triumph; wir fliehen aus der Schlacht zum Schwanenlager. [...] Sie lebten wirklich, darum starben sie! – Wir sterben, eh’ wir leben: - ‘s ist bequemer”.<sup>30</sup> In questa esaltazione della Roma delle origini e repubblicana non manca anche un riferimento al fatto che la solidità dello Stato sono i contadini che “unterhalten den Staat”, non i rammolliti patrizi, in riferimento all’idea, assai diffusa in storiografia, che la caduta della Repubblica e la perdita dei piccoli proprietari terrieri abbia segnato la fine di Roma.<sup>31</sup> Per la Roma delle origini, la sua atavica nobiltà, c’è dunque ammirazione, e Aezio si butta a capofitto nella mischia, per farsi uccidere da Odoacre, dopo aver ricordato i grandi nobili della Roma antica, al grido di *sacer estod*, replicando per l’ultima volta la pratica arcaica della *devotio*.

Leone Magno, vero eroe della tragedia, è il primo ad essere d’accordo che Attila è mandato da Dio a punire i peccati dei Romani, e la presa di Aquileia è uno “Strafamt”<sup>32</sup>; il nome di “Geißel Gottes” è dunque pienamente giustificato: “du hast, so spricht der Herr, gebrochen mir den Schwur, du, falsche Roma, hast zerstört der Menschheit Grund [...] drum ist der Hunne dir gesandt zur Züchtigung!”<sup>33</sup>. Attila stesso, alla vigilia della battaglia parla di “das Recht, das morgen an der Welttyrannin ich üben will, es hat mir viel gekostet! Doch übermorgen können wir uns sagen: Rom ist nicht mehr – die Welt ist frei durch uns!”<sup>34</sup>. Leone è ovviamente espressione della cristianità: Dio vuole punire Roma, il vero cristiano non è imperialista e totalitario, nella concezione dell’epoca la cristianizzazione si lega appunto alla caduta dell’Impero ed alla nascita delle nazioni europee.

Massimo valore sul piano etico è assegnato al rispetto della parola data, concetto morale che domina attraverso tutta la tragedia, anche nel rapporto tra Attila e i Burgundi: li ha massacrati, e ne è dispiaciuto profondamente, ma loro erano venuti meno ad un patto<sup>35</sup>. E la guerra, infatti, nasce dalla violazione di un patto, quello della concessione di Onoria, mentre per lo stesso motivo del tradimento di un accordo Attila vuole muovere guerra anche a Bisanzio che è corrotta come Roma (in questo Werner segue il giudizio generale negativo nei confronti dell’Impero bizantino, rammollito e lussuoso)<sup>36</sup>.

<sup>29</sup> Werner, *Attila...*, 123-124.

<sup>30</sup> Werner, *Attila...*, 77-78.

<sup>31</sup> Werner, *Attila...*, 79.

<sup>32</sup> Werner, *Attila...*, 55.

<sup>33</sup> Werner, *Attila...*, 85.

<sup>34</sup> Werner, *Attila...*, 103.

<sup>35</sup> Werner, *Attila...*, 35.

<sup>36</sup> Werner, *Attila...*, 122: “Rom end’ ich morgen - dann geht’s auf Byzanz! Ihr habt gelogen, habt mir das Gebiet, das mir versprochen war, nicht eingeräumt; ihr habt die Treu’, mein Volk, die Welt verletzt!”

Attila è invece pagano, legato al culto degli antichi dei germanici, per cui comunque Werner ha una forma di nazionalistica serpeggiante attrazione, e questo gli dà la smoderatezza che alla fine lo condanna; a differenza dei veri eroi del poema, Aezio e Leone, commette *hybris* perché non si accontenta di essere mano della punizione divina, ma vuole essere anche in prima persona “gnädig” e “gerecht”, e non accetta il discorso di Aezio che lo invita a deporre le armi e ad accontentarsi di ciò che ha già ottenuto, rivelandogli come dei sogni di gioventù “nur eines blieb: die Kraft die selbst sich Gott ist! Das ist die Freiheit, jenes Sklaverei; willst du die Welt befrei’n – entfessele dich!<sup>37</sup>. “E il paganesimo di Attila, e la sua ostilità al Cristianesimo, sono dunque la causa della sua condanna, pure se nel finale il suo trionfo e la sua re-denzione sono totali e risulta nel corso degli studi «trasformato in un santo»<sup>38</sup>.

Leone decide infatti, di fronte all’avanzata degli Unni, di recarsi da Attila, ammonendo i Romani però che la salvezza non viene da lui, ma da Dio, e che non serve lamentarsi, ma “besserthun”<sup>39</sup>; sottolinea altresì che ciò che fa non lo fa per loro, peccatori, ma per Dio e per la Chiesa, che al contrario dell’Impero è costruita su giustizia e verità, e non sullo spergiuro<sup>40</sup>. Si presenta quindi ad Attila, ammettendo che Dio ha abbandonato Roma, riconoscendo al re unno la sua missione di vendicatore, ma chiedendogli risparmiare l’Urbe in quanto città divina e certificando che Valentiniano gli darà Onoria in moglie, ricucendo così il patto tradito. Attila vede sopra Leone la presenza di Dio, “ein gespenstisch Wesen und der vielleicht, der binden kann und lösen”<sup>41</sup>, e dopo l’immane miracolo, con cui Leone blocca Ildegonda che cerca di uccidere Attila, e poi praticamente la risuscita, ecco l’immane conversione (anche se non di conversione religiosa al cristianesimo si tratta) di Attila, che riconosce che la giustizia che sta portando non viene da lui, ma è stato mandato come flagello da una volontà più alta. Quando Leone capisce che Attila morirà potrà pertanto agevolmente assolverlo dai suoi peccati: “So künd’ ich dir die Vergebung deiner Sünden! Du hast die Prüfung glorreich überwunden, und liebend wird die Gnade dich umwinden!”<sup>42</sup>.

Non solo, ma la giustizia è ottenuta, e ad Attila è offerto lo scettro imperiale con cui potrà governare con maggiore giustizia: “und kehrest du [Roma] zum Recht, wie du geschworen, so ist erfüllt, wozu ich gesendet”<sup>43</sup>. L’ordine di Attila ai Romani è libertario, profondamente influenzato dagli ideali politici e sociali tardo Settecenteschi e primo Ottocenteschi: “So gebet den Germanen, was ihr geraubet, wieder; entlasset

<sup>37</sup> Werner, *Attila...*, 128.

<sup>38</sup> Mittner, *Storia...*, 840.

<sup>39</sup> Werner, *Attila...*, 154.

<sup>40</sup> Werner, *Attila...*, 154-155.

<sup>41</sup> Werner, *Attila...*, 168-173.

<sup>42</sup> Werner, *Attila...*, 215.

<sup>43</sup> Werner, *Attila...*, 176.

alle Sklaven, auch sie sind mine Brüder; nur der, den ich bestimme, sey in des Kaisers Rath; Sechs Greise meines Volkes regieren den Senat; Zum Schutz des Rechtes sollen, nebst röm'schen Legionen, Zwölftausend meiner Krieger in Roma's Mauern wohnen"<sup>44</sup>. Ecco ancora la fusione dei popoli, il ringiovanimento di Roma – cristiana – attraverso le forze giovani e giuste degli Unni convertiti, e un Attila determinato, a questo punto, a portare la giustizia anche ad Oriente. La valutazione finale di Attila, che ancora non sa di morire, è così pienamente giustificata: “Das alte Rom sinkt seiner Schuld zum Raube, ein neues wird durch mich hernieder schweben”<sup>45</sup>.

Il ruolo che spesso in letteratura è attribuito a Galla Placidia, ed al suo matrimonio con Ataulfo, come vedremo a breve, ovvero quello di aver capito che il destino dell'Impero è la fusione con le fresche forze germaniche, e dunque il matrimonio con un barbaro e la genesi di una stirpe mista, è qui attribuito invece ad Onoria, innamorata di Attila e fedele discepolo di Leone, al punto da farsi suora alla fine, perseguitata dalla madre e dal fratello: Galla Placidia infatti tradirà anche il patto stipulato da Leone con Attila, riimprigionando Onoria e uccidendo i prigionieri unni.

La caduta dell'Impero romano, interpretata con il filtro degli eventi contemporanei, ed in particolare della situazione politica attuale e della genesi del nazionalismo tedesco, quasi da un giorno all'altro, nel 1805-1806 (si pensi a Fichte e ai *Discorsi alla nazione tedesca* del 1807-1808)<sup>46</sup>, è il modello paradigmatico della fine che fanno gli Stati totalitari e assimilatori, in piena consonanza con il pensiero filosofico e storiografico coevo; al tempo stesso è perfettamente rispettato, sempre in piena consonanza con la religiosità cristiana romantica, l'idea della “seconda Roma”, quella cristiana, sorta in continuità ma soprattutto in superamento della precedente. Werner si distanzia soltanto, in sostanza, dall'idea pangermanista puramente razziale propugnando invece, come abbiamo visto, pur in una forma altamente contraddittoria e di fatto prepotentemente razzistica perché sottolinea la necessità di coinvolgere nel processo popolazioni “superiori” e “virtuose”, un'idea di un mistico rinnovamento di un popolo valoroso ma decaduto attraverso la fusione con stirpi nobili ed ancora pure.

Una settantina di anni dopo, in tutt'altro ambiente, viene rappresentata la tragedia *Gala Placidia*, la prima tragedia di Angel Guimerà, del 1879<sup>47</sup>. La scelta di un argomento storico è giustificata dall'autore stesso attraverso un riferimento a Shakespeare, Hugo, Lope de Vega, ma soprattutto Schiller, con cui condivide l'idea di un superamento del primo romanticismo proprio attraverso l'ispirazione della ma-

<sup>44</sup> Werner, *Attila...*, 178.

<sup>45</sup> Werner, *Attila...*, 217.

<sup>46</sup> Mittner, *Storia...*, 696.

<sup>47</sup> La prima fase di produzione teatrale di Guimerà, dal 1879 al 1890, è in generale costituita da tragedie romantiche di ispirazione storica, con un forte richiamo alla storia locale catalana: Neumann, *Untersuchungen...*, 59-60.

teria storica. Guimerà mostra una conoscenza discreta delle fonti, rispetto alle cui lacune e silenzi rivendica l'integrazione poetica (ad esempio nella scelta di assegnare all'assassino di Ataulfo il nome Vernulfo, quale trasmesso da Jordanes). In realtà l'impostazione generale della tragedia sembra risentire piuttosto della trattazione di Orosio (VII, 43): Ataulfo aveva voluto distruggere in un primo momento l'Impero, e rendere *Gothia* ciò che prima era *Romania*, ma in un secondo momento, attraverso la collaborazione di Galla Placidia, che lui ama non ricambiato, rifugge la guerra e insegue la pace per diventare restauratore dell'Impero romano (e nella tragedia aspetta con ansia lettere da Onorio che dimostrino la possibilità di una pacificazione): il tema, come in Werner, è ancora quello della fusione di popoli diversi in una nuova, ringiovanita e rinvigorita, compagine statale.

E proprio perché chiedeva la pace Ataulfo viene ucciso a Barcellona. È proprio l'ambientazione barcellonese a spiegare la scelta tematica di Guimerà<sup>48</sup>: protagonista del movimento autonomista catalano a partire dagli anni '70 dell'Ottocento<sup>49</sup>, uomo di punta della *Renaxeinça* catalana<sup>50</sup>, Guimerà sceglie non solo un evento storico avvenuto *in loco*, ma un tema che gli permetta di entrare in diretta competizione con i miti nazionalistici spagnoli. Nella storiografia romantica dell'Ottocento, infatti, la genesi delle nazioni europee viene ricondotta agli stati romanobarbarici seguiti al disgregarsi dell'Impero d'Occidente, e come Clodoveo ed i Franchi diventano la matrice genetica della Francia, il regno visigotico di Toledo è preso a mito di fondazione della nazione spagnola (e si ricordi che l'idea della "nazione spagnola", della sua indipendenza, della sua specificità nasce, come in buona parte d'Europa, nonostante le ambizioni imperialistiche ancora forti, nel momento della lotta contro Napoleone quando, in parallelo al mito di Arminio e di Vercingetorige si diffonde anche il "culto" di Viriato)<sup>51</sup>, impostazione ancora evidente, ad esempio, in buona parte della produzione storiografica novecentesca (e in particolare franchista). Ora, per Guimerà, indicare in Ataulfo, il fondatore del regno visigoto, al contrario, colui che scelse come propria capitale Barcellona, e che lì morì, significa entrare anche in questo in diretta competizione "mitografica" con le forze avverse all'autonomismo catalano.

<sup>48</sup> Guimerà stesso sostenne "daß die Theaterautoren den Stoff für ihre Tragödien aus der katalanischen Geschichte schöpfen sollen" (Neumann, P., *Untersuchungen zu Werk und Rezeption des katalanischen Dramatikers Àngel Guimerà*, Frankfurt am Main 1999, 23 e 59-60). Domina ovviamente, in consonanza con il gusto romantico, un'ambientazione medievale, presente anche, negli stessi anni, in *Judith de Welp* (ambientata nell'844), *El fill del rei* (Medioevo non meglio identificato), *Rei i monjo* (XII secolo): Neumann, *Untersuchungen...*, 60.

<sup>49</sup> Sull'attività "politica" di Guimerà, Neumann, *Untersuchungen...*, 20-23.

<sup>50</sup> Sulla *Renaixença*, Neumann, *Untersuchungen...*, 29-43.

<sup>51</sup> Giardina, A./ Vauchez, A., *Il mito di Roma. Da Carlo Magno a Mussolini*, Roma-Bari 2000, 162. Sull'influsso delle campagne napoleoniche sul movimento catalanista, Neumann, *Untersuchungen...*, 29-30.

Ma non c'è naturalmente solo questo, né solo la tematica dell'inadeguatezza a causa del meticciato, che spesso è stata identificata come tipica di Guimerà anche per motivi biografici, e che – si è notato – fa sì che i personaggi “positivi” siano spesso nelle sue opere di provenienza straniera, o orfani, o espressione in prima persona della “mescolanza”<sup>52</sup>: come si è detto, qualunque ispirazione romantica, nazionalistica e indipendentistica non può che avere a odio l'idea stessa di Impero multinazionale e sovranazionale<sup>53</sup>. Galla Placidia, dunque – e qui Guimerà si distanzia da Orosio che della regina dà una valutazione estremamente positiva – “orgogliosa”, come la definisce il poeta stesso, fiera odiatrice di Ataulfo e dei Goti, fatto salvo l'amore bruciante per Vernulfo che è il centro della trama drammatica e che la porta poi ad accettare la proposta di una fuga per tornare in Italia, non è un personaggio completamente negativo, perché è fiera e devota alla patria, ma nemmeno positivo, nella sua volontà di soffocamento delle specificità nazionali dei Goti<sup>54</sup>. A causa sua, Ataulfo vuole (ed ecco di nuovo Orosio, alla lettera) imporre ai Goti la pace, che essi non vogliono, e fin dall'inizio “Si lamenta [Arbogilda] di vedere da tanto tempo a riposo i tuoi indomiti guerrieri: dice che spinti dal desiderio di combattere cospirano senza tregua”; Ataulfo si rende a tratti perfettamente conto della perdita dei propri usi originali, rappresentati da Sigerico, il giovane destinato a succedergli come re, arrivato dalle terre d'origine dei Goti (“Vieni dalla patria, e ancora sei puro”, come gli dice Velia). E l'Impero è – in pieno accordo con Werner e la storiografia coeva – un Impero rammollito, non più in grado di combattere, e causa anche del rammollimento dei Goti: “Folle – dice a un tratto Ataulfo – Oh, Costanzo! Non ti ricordi che io sono quello forte, tu il debole!”.

L'unica soluzione, che Placidia vede con assoluta lucidità, è “che i due popoli, il tuo ed il mio, crescano come due alberi, e un giorno si incontreranno le radici qua in basso, e in cielo i rami”, insomma la convivenza pacifica dei popoli distinti, nella prospettiva di una futura fusione. Sembra da non sottovalutare quindi l'influsso anche su questa tragedia della delle posizioni romantiche ed herderiane, diffuse in tutta Europa nel contesto delle guerre napoleoniche<sup>55</sup>, nella lettura di una Roma oppressiva ma ormai esangue e dei “popoli giovani” che bussano alle frontiere. Siccome la posizione di Herder è ampiamente critica, soprattutto, dello stato centralizzato, in quanto stato tirannico e inevitabilmente soffocante e omologatore<sup>56</sup>, il parallelo con

---

<sup>52</sup> Neumann, *Untersuchungen...*, 87-88.

<sup>53</sup> Sulla strettissima connessione che lega la *Renaixença* al Romanticismo europeo, con un evidente attardamento rispetto al resto del continente, ove negli anni '80 del XIX secolo il movimento romantico era ampiamente concluso, Neumann, *Untersuchungen...*, 31.

<sup>54</sup> Galla Placidia rientra dunque a pieno titolo in quei personaggi femminili che Neumann, *Untersuchungen...*, 96 ha definito caratterizzate da “eine starke Gemeinsamkeit”: “ihren energischen Mut, wenn es darum geht, die Initiative zu ergreifen”.

<sup>55</sup> Roda, *Roma antica...*, 81

<sup>56</sup> Roda, *Roma antica...*, 79

l'autonomismo catalano, e soprattutto con la recente sconfitta della Repubblica federale come proposta nella costituzione del 1873 appare forte e calzante<sup>57</sup>. Il fallimento dello Stato federale in Spagna ed il ritorno della monarchia alfonsina sono il fallimento di Roma, ovvero il preludio della caduta. Ancora una volta, il fantasma è quello della caduta paradigmatica, il crollo statuale che sarà anche stato “senza rumore”, per parafrase Momigliano, ma rimane nella coscienza dell'intera storia occidentale come spettro della rovina e del fallimento.

Il XX secolo è, nei confronti del V secolo, decisamente meno generoso: la prima metà del secolo si trova a confrontarsi in modo ben più impellente con la conquista romana, piuttosto che con il suo declino, e sono l'età tardorepubblicana e soprattutto quella altoimperiale a dominare la scena, ad esempio nelle celebri, e assai seguite, riflessioni di Simone Weil sull'imperialismo romano<sup>58</sup>. Il problema del declino e della caduta è generalmente rimosso, ad esempio nell'Italia fascista, che deve celebrare le glorie di Roma e non la sua caduta, ma anche nella Germania nazionalsocialista, in cui il mito di Roma è comunque presente e sfruttato<sup>59</sup>, e l'esaltazione della germanicità si concentra a sua volta piuttosto sulle fasi “primarie”, e soprattutto Tacito, piuttosto che sul confronto posteriore.

Perdono di rilievo Attila e Galla Placidia, mentre riappare alla ribalta, come simbolo proprio del fallimento e della caduta, perfettamente attinente all'Europa massacrata dalla Seconda Guerra Mondiale, quel marzo 476 in cui fu deposto l'ultimo Imperatore d'Occidente<sup>60</sup>: “Der Ausgang des Zweiten Weltkrieges hat die Denkbarkeit eines Untergangs nach römischem Beispiel erneut belebt”<sup>61</sup>. Nasce così “eine ungeschichtliche historische Komödie”<sup>62</sup>, il *Romulus der Grosse*

<sup>57</sup> Sul contesto politico del XIX secolo, che aveva portato al progressivo abbattimento delle “noch bestehenden Sonderregulungen und Selbstbestimmungsrechte” della Catalogna, Neumann, *Untersuchungen...*, 37-38.

<sup>58</sup> Bowersock, G. W., “The New Old World”: *The New Republic*, 4 novembre 2002, 27-31; ora in trad. it. in *Id.*, *Saggi sulla tradizione classica dal Settecento al Novecento*, Torino 2007, 118. Si vedano anche Roda, *Roma antica...*, 59-64; Giardina/ Vauchez, *Il mito...*, 288-293.

<sup>59</sup> Demandt, *Der Untergang...*, 283-284; Giardina/ Vauchez, *Il mito...*, 268-272.

<sup>60</sup> Il dibattito sulla caduta dell'Impero romano si era, non a caso, riaperto fortemente anche in seguito alla scossa subita dalla società europea con la Prima Guerra Mondiale, senza però che in quella circostanza si realizzassero opere teatrali che possano essere di interesse in questa sede: Marcone, *La crisi...* si sofferma sulle riflessioni elaborate in quegli anni da Ortega y Gasset sulla fine del mondo antico.

<sup>61</sup> Demandt, *Der Untergang...*, 284.

<sup>62</sup> Sul termine *Komödie* invece di *Lustspiel* in generale nella letteratura tedesca, e sul suo uso consapevole in Dürrenmatt, per indicare la “commedia antica”, aristofanea, di contenuto socio-politico rispetto alla “nuova”, Menandrea, Whitton, K. S., *The Theatre of Friedrich Dürrenmatt*, London 1980, 20-25. Dürrenmatt cita spesso Aristofane come modello poetico: si veda in particolare Dürrenmatt, F., *Theater. Essays, Gedichte, Reden*, Zürich 1998, 20-22.

di Friedrich Dürrenmatt, rappresentato per la prima volta a Basilea il 25 aprile 1949<sup>63</sup>.

E in effetti la commedia è “*ungeschichtliche*”, perché il dato storico è assai falsato: Romolo Augusto è un uomo di più di cinquant’anni, vive già nella tenuta campana dove in realtà fu relegato da Odoacre, discende da una famiglia patrizia impoverita, ha sposato Giulia, figlia illegittima di Valentiniano III<sup>64</sup>. È stato giustamente notato come il nome Giulia ed il nome Rea dato alla figlia non siano casuali, ma mirino a fare della famiglia di Romolo “una sorta di micro-sintesi simbolica della passata grandezza di Roma”<sup>65</sup>; inoltre, e non è un caso, l’azione si svolge alle Idi di marzo. Odoacre è a capo di tribù germaniche, e non ha nessun ruolo nella milizia imperiale, mentre Oreste è a capo dell’esercito romano. Eppure Dürrenmatt conosce molto bene in generale il mondo antico, cui spesso ha dedicato attenzione (La morte di Socrate, la morte della Pizia, il Minotauro<sup>66</sup>, Ercole e le stalle di Augia tra le sue opere, ma notevolissimi anche i richiami al mondo classico in altre opere ed al teatro classico, e a Aristofane in particolare, negli scritti teorici sul teatro)<sup>67</sup>, ed anche la storia del periodo e la storia bizantina: Dürrenmatt iniziò anche nel 1963, ma non portò mai a compimento, una commedia sull’età giustiniana dal titolo *Kaiser und Eunuch*<sup>68</sup>. Il fatto che Romolo nella commedia allevi galline sembrerebbe, infine, derivare da Procopio o da Gibbon<sup>69</sup>.

<sup>63</sup> Le versioni della commedia sono in realtà molte: 1949, 1950, 1951, 1957, 1961, 1964, e 1980. Le differenze più sostanziali sono introdotte nel 1957. Si fa riferimento, per le citazioni testuali, all’ultima edizione, del 1980. L’ispirazione per la scrittura venne dalla lettura dell’*Attila* di Strindberg: Dürrenmatt, F., *Romulus der Große. Ungeschichtliche historische Komödie. Neufassung 1980*, Zurich 1998, 122.

<sup>64</sup> Alcune delle informazioni “sbagliate” sono indicate da Dürrenmatt stesso nel programma di sala per la rappresentazione bernese del 1949: Dürrenmatt, *Romulus...*, 124.

<sup>65</sup> Giannotti, F., “Romolo Augustolo: caduta e ‘rigenerazione’ di un impero tra Dürrenmatt e Manfredi”: *Invigliata Lucernis* 25, 2003, 282.

<sup>66</sup> Sulla *Morte della Pizia* e sul *Minotauro*, Fornaro, *Trapassato...*, 309.

<sup>67</sup> Sul dato storico e biblico in Dürrenmatt, Eifler, *Das Geschichtsbewußtsein...*, 44-45.

<sup>68</sup> Whitton, *The Theatre...*, 186. Il frammento è edito in Dürrenmatt, *Romulus...*, 154-165. A Narsete, che avrebbe dovuto esserne il protagonista, è dedicato anche un disegno a penna del 1964 di Dürrenmatt, *Der gefangene Narses*. Dello stesso anno è anche un disegno a penna dal titolo *Santo bizantino* che conferma come in quel periodo le attenzioni di Dürrenmatt si stessero appuntando su quell’epoca storica. Sul rapporto, spesso molto stretto, tra l’attività letteraria di Dürrenmatt e la sua attività grafica, Dürrenmatt, F., “Considerazioni personali sui miei quadri e disegni”, in: *Friedrich Dürrenmatt. Dipinti e disegni. Catalogo della mostra*, Bellinzona 2003, 25: “I miei disegni non sono lavori in margine all’opera letteraria, sono i campi di battaglia, disegnati e dipinti, dove si svolgono la mia lotta con la letteratura, le mie avventure, gli esperimenti e le sconfitte”; 37: “Così il mio disegnare e dipingere rappresentano un complemento dell’opera di scrittore – per tutto ciò che sono in grado di esprimere solo metaforicamente”. Non sono a conoscenza però di alcuna opera grafica tematicamente riconducibile al *Romulus*.

<sup>69</sup> Il programma di sala della prima rappresentazione, però rivela, che in realtà Dürrenmatt si era davvero confuso e attribuiva la notizia relativa ad Onorio a Romolo Augustolo: Dürrenmatt, *Romulus...*, 120-121. È possibile anche, al di là della confusione, che la notizia venga a Dürrenmatt dalla lettura di

Il discorso dürrenmattiano è un discorso su più livelli, politici, filosofici, antropologici: “una commedia difficile, proprio perché sembra facile”, come commenta l’autore stesso<sup>70</sup>. Una componente assai evidente è certo la condanna, ancora una volta, delle forme di imperialismo, di ogni forma di repressione, ma anche del capitalismo, altra ideologia “totalitaria” e disumanizzante: “wir müssen zwischen einem katastrophalen Kapitalismus und einer kapitalen Katastrophe wählen”<sup>71</sup>. E così Romolo Augusto, ultimo Imperatore d’Occidente, apparentemente folle, ma in realtà più lucido di tutti gli altri, ha operato razionalmente allo scopo di diventare Imperatore per poter, con le sue stesse mani, distruggere la compagine imperiale, perché “ich bezweifle nicht die Notwendigkeit des Staates, ich bezweifle nur die Notwendigkeit unseres Staates. Er ist ein Weltreich geworden und damit eine Einrichtung, die öffentlich Mord, Plünderung, Unterdrückung und Brandschatzung auf Kosten der andern Völker betrieb, bis ich gekommen bin”<sup>72</sup>; “Rom hat sich selbst verraten. Es kannte die Wahrheit, aber es wählte die Gewalt, es kannte die Menschlichkeit, aber es wählte die Tyrannei. [...] Soll ich deine Augen berühren, daß du diesen Thron siehst, diesen Berg aufgeschichteter Schädel, diese Ströme von Blut, die auf seinen Stufen dampfen, die ewige Katarakte der römischen Macht? Was erwartest du für eine Antwort von der Spitze des Riesenbaus der römischen Geschichte herab? Was soll der Kaiser zu deinen Wunden sagen, thronend über den Kadavern der eigenen und fremden Söhne, über Hekatomben von Opfern, die Kriege zu Roms Ehre und wilde Tiere zu Roms Vergnügen vor seine Füße schwemmen? Rom ist schwach geworden, eine taumelnde Greisin, doch seine Schuld ist nicht abgetragen, und seine Verbrechen sind nicht getilgt”<sup>73</sup>. Questo è il significato primario esplicitamente dichiarato dall’autore, anche nel programma di sala della prima rappresentazione: “Es ist nicht ein Stück gegen den Staat, aber vielleicht eins gegen den Großstaat”<sup>74</sup>.

---

Gibbon piuttosto che direttamente da Procopio, come pensa Giannotti, *Romolo Augustolo...*, 282-283, ma Dürrenmatt conosceva certamente Procopio, di cui cita gli *Anekdoten* nella nota al frammento dell’incompiuta *Kaiser und Eunuch*: Dürrenmatt, *Romulus...*, 143 e 145-146.

<sup>70</sup> Dürrenmatt, *Romulus...*, 119: “Eine schwere Komödie, weil sie scheinbar leicht ist”.

<sup>71</sup> Dürrenmatt, *Romulus...*, 80. Si noti che questa posizione di avversione al capitalismo non deriva a Dürrenmatt da un’adesione al marxismo ma, come meglio vedremo, da una generale avversione ad ideologie “universaliste”: l’espressione è però forte, se nel programma di sala per una rappresentazione del 1949 a Berna l’autore sentì di scrivere come primo di dieci punti da precisare al pubblico che “Der Verfasser ist kein Kommunist, sondern Berner”: Dürrenmatt, *Romulus...*, 124.

<sup>72</sup> Dürrenmatt, *Romulus...*, 77.

<sup>73</sup> Dürrenmatt, *Romulus...*, 91-92. Non sembra fuori luogo ipotizzare, pur se non molti anni dopo gli eventi, ad un riferimento al “riscatto” della Germania, alla “purificazione” delle sue colpe durante il nazismo.

<sup>74</sup> Dürrenmatt, *Romulus...*, 121. Si veda anche Eifler, M., “Das Geschichtsbewußtsein des Parodisten Dürrenmatt”, in: KNAPP, G. P. (ed.), *Friedrich Dürrenmatt. Studien zu seinem Werk*, Heidelberg 1976, 46-47.

La pubblicistica del quindicennio precedente, Simone Weil in testa, che associa-va Impero romano e terzo Reich è presente sullo sfondo<sup>75</sup>, così come l'idea della decadenza di Roma, inizialmente virtuosa, con gli inizi della sua fase imperiale – cui potrebbero non estranei non solo, ovviamente, le posizioni spengleriane<sup>76</sup>, ma anche *Gli affari del Sig. Giulio Cesare* di Brecht (autore assai caro a Dürrenmatt) – ma il quadro non è così semplicistico<sup>77</sup>. In altri punti infatti è evidente la sovrapposizione, giustificata dalla stessa propaganda nazionalsocialista, tra nazismo e Germani. “Wo ich herkomme – dice Emiliano, ex prigioniero dei Germani – haben die Fleischer den Geist besiegt”. Al tempo stesso si colgono già gli effetti del blocco di Berlino ovest e delle prime mosse di quella che già si veniva chiamando la guerra fredda<sup>78</sup>. Non vi è dunque uno scontro tra un bene e un male, né potrebbe mai esserci in un pensatore come Dürrenmatt: c'è un dato di fatto ineludibile, che l'Impero romano è finito, ha perso ogni vitalità, non si può difendere se non ricorrendo ad un militarismo esasperato. Ed il nazionalismo è, nelle parole di Romolo alla amata figlia Rea, che sono le parole dell'autore dopo l'esperienza della guerra mondiale, il peggiore dei mali<sup>79</sup>: per quanto riguarda la patria, “man soll es weniger lieben als einen Menschen. Man soll vor allem gegen sein Vaterland mißtrauisch sein. Es wird niemand leichter zum Mörder als ein Vaterland”, e ancora “Vaterland nennt sich der Staat immer dann, wenn er sich anschickt, auf Menschenmord auszugehen”<sup>80</sup>, “schüttle den Staub von deinen Füßen, wenn es sie eine Mördergrube und eine Henkerstätte geworden ist, denn deine Liebe

---

<sup>75</sup> Giannotti, *Romolo Augustolo...*, 287. Dürrenmatt stesso ammetteva di aver scritto la commedia pensando alle colonne di rifugiati che fuggivano in Svizzera dalla Germania nazista: Whitton, *The Theatre...*, 53.

<sup>76</sup> È noto che Spengler nel suo *Der Untergang des Abendlandes* indicava la fine del mondo antico nell'età augustea, ritenendo l'intera fase imperiale una “pseudomorfose”, durante la quale la civiltà classica perse di vitalità e di capacità “civilizzatrice”: Demandt, *Der Untergang...*, 281; Marcone, *La crisi...*, 101-102.

<sup>77</sup> La pubblicistica antiimperialistica si trova, nello stesso giro d'anni, pur in una prospettiva profondamente diversa, anche in *Der Tod des Vergil* di Broch.

<sup>78</sup> E Whitton, *The Theatre...*, 54, definisce così la commedia “no study-based philosophical treatise, but a live discussion of contemporary issues”.

<sup>79</sup> Riduttivo Whitton, *The Theatre...*, 59 su Rea, che secondo l'autore sarebbe la parodia della borghese intellettualoide. È invece una ragazza ingenua, che tende a credere alle convenzioni sociali come propinate dalla madre e da Emiliano, ma fortemente legata a Romolo, che la ama profondamente. È, in un certo senso, anche la speranza del futuro, se fosse riuscita a sfuggire al destino, a sposare Emiliano e a uscire dalle dinamiche della politica, come Dürrenmatt dice esplicitamente. Anche il suo studio dell'Antigone, come già detto, non è passatismo, e il rapporto di Dürrenmatt con i classici è certo un rapporto assai proficuo. Sul ritorno del tema della fedeltà alla patria come male in *König Johann*, si veda Whitton, *The Theatre...*, 189.

<sup>80</sup> Dürrenmatt, *Romulus...*, 80-81.

zu ihm ist machtlos”<sup>81</sup>. In realtà l’obiettivo polemico dell’autore, come già visto, è il Superstato, non lo Stato in genere<sup>82</sup>: è chiaro che il riferimento è ad ogni forma di imperialismo, di velleità di conquista, di superpotenza; il Terzo Reich quindi, ma anche USA e URSS quali si stanno configurando. Il discorso storico dürrenmattiano è sempre sottoposto a una fortissima sollecitazione attuale<sup>83</sup>.

E c’è l’irrazionalità dell’uomo<sup>84</sup>, che si aggrappa alla difesa spasmodica di ciò che conosce, nella paura dell’ignoto: “Das ist die einzige Kunst – dice ancora Romolo – die wir in der heutigen Zeit beherrschen müssen. Furchtlos die Dinge betrachten, furchtlos das Richtige tun”<sup>85</sup>. Sembrano perfettamente adatte le parole che Dürrenmatt usò molti anni dopo, nel 1991, per descrivere la caduta dell’URSS: “il comunismo si è trasformato in estetica, e l’estetica permette di moralizzare e di giudicare a meraviglia, ma non porta a nulla di concreto”<sup>86</sup>. L’impero di Romolo Augusto è esattamente così, estetico, sul come dovrebbe essere: tutti giudicano Romolo, che non corrisponde al canone dell’Imperatore, ma non riconoscono che l’Impero è già caduto, “Rom ist längst gestorben. Du opferst dich einem Toten, du kämpfst für einen Schatten, du lebst für ein zerfallenes Grab”<sup>87</sup>. La continua dialettica tra razionale ed irrazionale, come Dürrenmatt la spiegherà in *Nel cuore del pianeta*, rende atto di fede ciò che dovrebbe essere ragione e viceversa, e infatti coloro che vogliono salvare Roma agiscono sulla base, in fondo, di un dogma, e dunque di una profonda irrazionalità mascherata di razionalismo, quale quella che Dürrenmatt risconterà, anni più tardi, tanto nella Chiesa cattolica quanto nell’URSS quanto negli Stati Uniti: “Das byzantinische Hofzeremoniell ist nicht nur ein Gleichnis der Weltordnung – dice Phosphoridos –

<sup>81</sup> Dürrenmatt, *Romulus...*, 82. Sulla critica del patriottismo in Dürrenmatt, Whitton, *The Theatre...*, 58-60, ma si ricordi anche il volumetto di disegni caricaturali *La patria nei manifesti*.

<sup>82</sup> Si veda il programma di sala della rappresentazione bernese del 1949, in cui Dürrenmatt scrive che “Der Verfasser ist von Natur aus gegen die Weltreiche”: Dürrenmatt, *Romulus...*, 124. È interessante evidenziare come una teoria storiografica secondo cui a distruggere l’Impero romano sarebbe stato l’eccesso di militarismo e di “Kriegsgeist” sia stato un decennio dopo, nel 1960, proprio uno storico svizzero, Gerold Walser: Demandt, *Der Untergang...*, 287.

<sup>83</sup> Eifler, *Das Geschichtsbewußtsein...*, 51-52: “Das Bild der Welt, das sich aus Dürrenmatts Dramen ablesen läßt, scheint einem schmerzenden Geschichtsbewußtsein zu entstammen. Doch trotz seiner pessimistischen Auffassung wehrt sich Dürrenmatt gegen Resignation. Man muß seine Geschichtsdarstellung als eine parodistische Attacke verstehen, die alles bisherige Geschichtsdenken – ob theologische Heilspläne, dialektische Höherentwicklungen, Utopien oder revolutionäre Ideologien – als unrealistisch durchschaut und sie parodierend ins Gegenteil verkehrt. [...] Eben deshalb geht es Dürrenmatt darum, das historische Dilemma in überdrehter Gestalt zur Geltung zu bringen, und hofft er, gerade durch die Parodierung der Geschichte das Problem endlich in Bewußtsein zu bringen”.

<sup>84</sup> Dürrenmatt, F., *Nachgedanken*, trad. it. *Nel cuore del pianeta*, Milano 1998, 112-113.

<sup>85</sup> Dürrenmatt, *Romulus...*, 82.

<sup>86</sup> Dürrenmatt, F., *Über die Grenzen*, trad. it. *Oltre i limiti*, Milano 1993, 16. Anche *Nachgedanken*, in particolare 67-74.

<sup>87</sup> Dürrenmatt, *Romulus...*, 46.

sondern ist diese Weltordnung auch selber”<sup>88</sup>. E non molto dopo Zenone aggiunge: “Es gibt keinen anderen Weg, ohne den Glauben an uns und an unsere weltpolitische Bedeutung sind wir verloren!”<sup>89</sup>. Quello che nei *Nachgedanken* Dürrenmatt avrebbe definito il salto dall’induzione alla deduzione, dalla ragione alla fede. Quello che è il percorso in fondo dello stesso Impero romano, che si è già detto, “kannte die Wahrheit, aber es wählte die Gewalt”. Come Dürrenmatt stesso scrisse palesando la sua distanza dal teatro dell’assurdo, il suo è un “teatro del paradosso” nel mostrare come il pensiero razionale nella sua applicazione più rigorosa finisca per mostrare laceranti contraddizioni interne.<sup>90</sup> Si noti che il paragone con l’URSS non è arbitrario: Dürrenmatt, nelle *Sätze aus Amerika* (1970), infatti, ebbe modo di entrare nel tema dell’attualità della storia antica in rapporto agli imperialismi moderni, oggi tanto di moda, e di dichiarare che se gli Stati Uniti equivalgono alla Roma Repubblicana, l’URSS era invece una Roma orientale, una Bisanzio marxista<sup>91</sup>.

Ciò che resta è allora, nello scontro tra irrazionalità, impossibile da conciliare, la barbarie della guerra, la guerra che “nasce da una situazione di pace che non si è riusciti a controllare”<sup>92</sup>, che nessuno vuole ma tutti fanno, incrudisce ulteriormente gli animi e peggiora ancora la situazione. L’uomo è incapace di capire verso dove si sta muovendo, se il paradossale slogan dei filogermanici, che ritorna a più riprese nel testo, ed è anche scritto sulle mura della tenuta imperiale è “Es lebe die Leibeigenschaft! Es lebe die Freiheit!”<sup>93</sup>. La libertà – dalla Roma tirannica imperialistica ed oppressiva – è anche servitù, questo è il messaggio politico che Dürrenmatt trasmette a più riprese nel corso della sua vita e torna, ancora una volta, anche in *Oltre i limiti*. Non a caso Rea, amatissima figlia di Romolo, che studia

---

<sup>88</sup> Dürrenmatt, *Romulus...*, 31.

<sup>89</sup> Dürrenmatt, *Romulus...*, 34.

<sup>90</sup> Whitton, *The Theatre...*, 131.

<sup>91</sup> Si veda anche la nota introduttiva a *Kaiser und Eunuch*: Dürrenmatt, *Romulus...*, 144-145. Il medesimo paragone, tra un alto Impero “americano” e un tardo Impero “sovietico” pur se strutturato su basi completamente diverse, in quanto legato a considerazioni di natura economica, e certo senza alcuna influenza diretta, è presente in Carandini, A., “Il mondo della tarda antichità visto attraverso le merci”, in: Giardina, A. (ed.), *Società romana e Impero tardoantico, vol. III: le merci, gli insediamenti*, Roma-Bari 1986, 17-19. Non c’è, evidentemente, bisogno di sottolineare come i paragoni tra tarda antichità ed Unione Sovietica siano stati condizionati dalle letture di M. Rostovtzeff sul III secolo e sulla caduta dell’Impero romano.

<sup>92</sup> Dürrenmatt, *Über die...*, 14.

<sup>93</sup> Dürrenmatt, *Romulus...*, 47.

recitazione, sta studiando l'*Antigone*, la tragedia che più di tutte le altre è stata letta come parabola del conflitto tra legge morale (religiosa, naturale) e legge dello Stato<sup>94</sup>.

Odoacre, perfetto alter ego di Romolo, che non si aspetta di trovare un interlocutore simile a lui, non vuole ucciderlo proprio perché è consapevole che la goticità non è meglio della *Romanitas*: “Wenn du nicht meine Unterwerfung annimmst, wenn wir zwei nicht gemeinsam vorgehen, wird die Welt an meinen Neffen fallen, und ein zweites Rom wird entstehen, ein germanisches Weltreich, ebenso vergänglich wie das römische, ebenso blutig” (ancora un riferimento al Terzo Reich, visto che la germanicità di Teodorico evoca pesantemente lo spettro nazista?)<sup>95</sup>. E ancora: “Die Zerstörung Roms, dein Werk, wird sinnlos geworden sein, wenn dies geschieht. Du kannst nicht deiner Größe ausweichen, Romulus, du bist der einzige Mann, der diese Welt zu regieren versteht”<sup>96</sup>. Ma nulla si può salvare, perché l'umanità, in fin dei conti, è ingovernabile, perché “la frattura tra come l'uomo vive e come potrebbe vivere diventa veramente sempre più ridicola”<sup>97</sup>, l'uomo non è in fondo in grado di svolgere il suo unico compito fondamentale, conservarsi<sup>98</sup>, e solo la commedia, ancora una volta, può rappresentarla, nel senso di *Komödie* e non di *Lustspiel*, di commedia socio-politica aristofanea, di humour che svela l'accettazione della mortalità<sup>99</sup>: “maturare significa sapere che si è mortali: la crisi dell'umanità sta nel non sapere come dovrebbe vivere”<sup>100</sup>. E a Rea che studia Antigone, il cui significato abbiamo già illustrato, Romolo può rispondere “übe dich in der Komödie, das steht uns viel besser [...] Wer so aus dem letzten Loch pfeift wie wir alle, kann nur noch Komödien verstehen”<sup>101</sup>. La tragedia necessita infatti, per esistere, di un mondo con un ordine morale fissato<sup>102</sup>,

---

<sup>94</sup> E cui Dürrenmatt fa riferimento, nei Theaterprobleme, indicandone in modo cursorio la forte attualità: “Die Kunst dringt nur noch bis zu den Opfern vor, dringt sie überhaupt zu Menschen, die Mächtigen erreicht sie nicht mehr. Kreons Sekretäre erledigen den Fall Antigone”. (Dürrenmatt, *Theater...*, 60).

<sup>95</sup> Dürrenmatt, *Romulus...*, 109. Whitton, *The Theatre...*, 58, parla di Teodorico “with his Germanic-Nazi promise of an eventual world-conquering race of heroes”.

<sup>96</sup> Dürrenmatt, *Romulus...*, 109-110.

<sup>97</sup> Dürrenmatt, *Über die...*, 9.

<sup>98</sup> Dürrenmatt, *Über die...*, 59.

<sup>99</sup> Dürrenmatt, *Über die...*, 86.

<sup>100</sup> Dürrenmatt, *Über die...*, 93.

<sup>101</sup> Dürrenmatt, *Romulus...*, 25. Si veda anche 70, quando Romolo dice ad Achille “Ich bin ein untragischer Mensch”.

<sup>102</sup> Whitton, *The Theatre...*, 26-28.

ed è inadatta – l'Autore lo dice esplicitamente nei *Theaterprobleme* del 1954 – al mondo contemporaneo<sup>103</sup>.

Romolo stesso dunque alla fine è sconfitto, non porta a termine il suo piano, deve affrontare la morte della moglie e soprattutto della figlia, scopre che il mondo è diverso anche da come lui, ertosi a giudice, lo aveva concepito, al punto che persino la conclusione da lui progettata per la propria vita, ovvero la morte che tocca a tutti gli uomini, in realtà non gli arriva, sostituita dal pensionamento<sup>104</sup>. Romolo è, in un certo senso, un eroe, per ammissione stessa di Dürrenmatt nei *Theaterprobleme*, ove lo definisce “ein mutiger Mensch”, uno di coloro che rispondono alla seguente definizione: “Die verlorene Weltordnung wird in ihrer Brust wieder hergestellt, das Allgemeine entgeht meinem Zugriff”, ha in sostanza la loro capacità di opporsi, di esprimere la propria individualità<sup>105</sup>. Altrove, nel denunciare l'influsso esercitato sulla creazione di Romolo da Amleto, ed in particolare dall'Amleto messo in scena da Kurt Horwitz a Basilea, Dürrenmatt spiega che “auch Romulus verstellt sich, auch Romulus will in einer ungerechten Welt die Gerechtigkeit vollziehen”<sup>106</sup>. Ma a chiarire come la posizione di questi “uomini forti” non possa che portare alla sconfitta, “Ich lehne es ab, das Allgemeine in einer Doktrin zu finden, ich nehme es als Chaos hin”<sup>107</sup>. Così, se alla fine del secondo atto dice “Der Kaiser weiß, was er tut, wenn er sein Reich ins Feuer wirft, wenn er fallen läßt, was zerbrechen muß, und zertritt, was dem Tode gehört”<sup>108</sup>, il tono nel quarto cambia di molto: “wir haben kein Macht über das, was

---

<sup>103</sup> Dürrenmatt, *Theater...*, 59-61: “Die Macht Wallensteins ist eine noch sichtbare Macht, die heutige Macht ist nur zum kleinsten Teil sichtbar, wie bei einem Eisberg ist der größte Teil im Gesichtlosen, Abstrakten versunken. [...] Der heutige Staat ist jedoch unüberschaubar, anonym, bürokratisch geworden, und dies nicht etw nur in Moskau oder Washington, sondern auch schon in Bern, und die heutigen Staatsaktionen sind nachträgliche Satyrspiele, die den im Verschwiegenen vollzogenen Tragödien folgen. Die echten Repräsentanten fehlen, und die tragischen Helden sind ohne Namen. [...] Doch die Aufgabe der Kunst, soweit sie überhaupt eine Aufgabe haben kann, und somit die Aufgabe der heutigen Dramatik ist, Gestalt, Konkretes zu schaffen. Dies vermag vor allem die Komödie. Die Tragödie, als die gestrengste Kunstgattung, setzt eine gestaltete Welt voraus. Die Komödie – sofern sie nicht Gesellschaftskomödie ist wie bei Molière – eine ungestaltete, im Werden, im Umsturz begriffene, eine Welt, die am Zusammenpacken ist wie die unsrige. *Die Tragödie überwindet die Distanz*. Die in grauer Vorzeit liegenden Mythen macht sie den Athenern zur Gegenwart. *Die Komödie schafft Distanz*, den Versuch der Athener, in Sizilien Fuß zu fassen, verwandelt sie in das Unternehmen der Vögel, ihr Reich zu errichten, vor dem Götter und Menschen kapitulieren müssen”. Si vedano anche Whitton, *The Theatre...*, 102-103; Eifler, *Das Geschichtsbewußtsein...*, 45.

<sup>104</sup> Eifler, *Das Geschichtsbewußtsein...*, 49-50.

<sup>105</sup> Whitton, *The Theatre...*, 224-225.

<sup>106</sup> Dürrenmatt, *Theater...*, 135. Il paragone tra Romolo e Amleto è esplicito anche nel programma di sala per la rappresentazione del 1949 a Basilea: Dürrenmatt, *Romulus...*, 121.

<sup>107</sup> Dürrenmatt, *Theater...*, 63.

<sup>108</sup> Dürrenmatt, *Romulus...*, 69; si veda anche 120: “Hält im dritten Akt Romulus Gericht über die Welt, hält im vierten die Welt Gericht über Romulus”.

war, und über das, was sein wird. Macht haben wir nur über die Gegenwart, an die wir nicht gedacht haben und an der wir nun beide scheitern”<sup>109</sup>. È il tema della modernità, come emerge nel colloquio tra Dürrenmatt e Haller, che sintetizza: “la storia inizia con degli uomini che agiscono coscienti di quello che fanno e che hanno ben chiari i propri obiettivi; e tuttavia perdono di vista man mano il senso di quello che fanno, poi del perché lo fanno, e alla fine perdono anche la propria coscienza. Alla fine non rimane che il caos come unico segnale dell’avvenuta apocalisse, o per meglio dire: della caduta del mondo innescata dall’uomo. Che lei vede accompagnata da una sorta di sogghigno”. Anche perché l’uomo è pur sempre soggetto al caso, al “dio che gioca ai dadi” della Morte della Pizia, come si vede, ad esempio, nella morte in naufragio di Giulia, Rea, Emiliano, e dell’intero governo in esilio<sup>110</sup>. Nessuno può gestire niente: “Dein Tod wäre sinnlos, denn einen Sinn könnte er nur haben, wenn die Welt so wäre, wie du sie dir vorgestellt hast. Sie ist nicht so”<sup>111</sup>. Anche l’idea dell’umanizzazione del nemico, infatti, è fortemente presente, e non può non essere così nell’Europa postbellica: “Man soll von den Germanen nehmen, was sie Gutes hervorbringen”<sup>112</sup>; “wir haben offenbar von den Rassen eine ganz falsche Vorstellung”<sup>113</sup>: sullo sfondo sono ovviamente le interpretazioni razziali e “biologiche” della caduta dell’Impero, *in primis* quella di Seeck, tanto ammirate e seguite nel Terzo Reich<sup>114</sup>. A dominare su tutto è la completa caduta, nell’Europa devastata dalla Seconda Guerra Mondiale, della fede nel progresso: “è una delle questioni fondamentali del nostro tempo: la perdita di senso. Cos’è ancora il senso? Che cosa ha senso?”<sup>115</sup>.

Ancora una volta, il V secolo è all’occhio dell’Occidentale contemporaneo il modello perfetto della disgregazione e della caduta, il paradigma della dissoluzione dell’entità statuale per eccellenza, una situazione “archetipica” di riferimento ineliminabile<sup>116</sup>.

<sup>109</sup> Dürrenmatt, *Romulus...*, 112.

<sup>110</sup> Sul caso in Dürrenmatt, Whitton, *The Theatre...*, 30-31 e 33-34, più specificamente 58-59, e ancora 135-136 (su *Die Physiker*). Non si può sostenere però con Whitton, *The Theatre...*, 113, che Romolo non sia tragico perché la sua fine è determinata dal Caso: la soggezione dell’uomo al Caso è infatti *topos* tragico per eccellenza e da altro deriva l’intragicità della figura di Romolo.

<sup>111</sup> Dürrenmatt, *Romulus...*, 110.

<sup>112</sup> Dürrenmatt, *Romulus...*, 19.

<sup>113</sup> Dürrenmatt, *Romulus...*, 102.

<sup>114</sup> Demandt, *Der Untergang...*, 282-283.

<sup>115</sup> Dürrenmatt, *Über die...*, 50.

<sup>116</sup> L’attenzione “tardoantichistica” di Dürrenmatt lo portò ad ambientare nel V secolo d. C., e ad inserirvi un personaggio storico come Alarico, anche la sua riscrittura del *Titus Andronicus* shakesperiano che, pur ruotando intorno ai rapporti tra Romani e Goti (di cui è regina Tamora) non ha un ancoraggio cronologico definito in alcun modo e sembrerebbe piuttosto rifarsi all’età degli Antonini. Non è questa la sede per un confronto, in senso storico e dell’uso delle fonti, tra i due *Titus*, che sto preparando per una pubblicazione in altra sede.

Nel 1962 il *Romolo* di Dürrenmatt viene portato sulle scene negli Stati Uniti, a New York. Vale la pena soffermarsi, perché il testo portato in scena il 10 gennaio al Music Box Theatre non è una banale traduzione, ma un adattamento più che autoriale, opera di uno dei più grandi scrittori americani contemporanei, spesso attento alle tematiche antichistiche ed alla loro attualità<sup>117</sup>, Gore Vidal, accomunato a Dürrenmatt da un'attenzione costante al tema del potere politico e del suo esercizio, del rapporto governanti-governati. Al di là di differenze stilistiche o più prettamente letterarie, che qui ci interessano marginalmente (sulla definizione dell'odio e dell'amore, ad esempio), anche le differenze nell'approccio alla tematica "caduta dell'Impero" sono a tratti marcate.

I camerieri Achille e Piramo sono assai più simili ai camerlenghi bizantini nel rispetto del protocollo, non possono dire, dal disgusto, che il ministro delle finanze fuggito si è impegnato nel commercio; Romolo appare fin dall'inizio assai consapevole di quello che sta facendo, e non invece uno stupido fino al terzo atto (fin dall'inizio dice ai camerieri che è il giorno in cui bisogna essere pronti a prendere la maschera della commedia, e sottolinea come la lingua latina sia ormai tutto ciò che è rimasto da passare alle future generazioni, a chiosa del passo in cui il mercante d'arte Apollonio, in entrambi i testi, sottolinea come i Germani stiano aprendo numerosi ginnasi per acquisire un'educazione classica). Romolo – e questo è un punto fondamentale – confessa di avere fatto, prima di diventare Imperatore, il professore di storia: "I am what I used to teach. At times, I feel almost mythical"<sup>118</sup>. È un intellettuale brillante, autore, non a caso, di un importante volume su "The Moral Principle in History" (ovviamente il libro preferito di Odoacre), e accentua molto, rispetto a Dürrenmatt, il gesto della distruzione degli archivi, non limitandosi a sottolineare che gli storici "creeranno delle fonte migliori", ma evidenziando come non ci sia nulla che uno storico odi più di un fatto: "I've set their imagination free"<sup>119</sup>.

Sono tematiche care a Vidal sulla possibilità di un ruolo "positivo", certo più consapevole, dell'intellettuale nella storia e nella politica (non si dimentichi che Vidal stesso è stato uomo politico oltre che letterato e storico), ma anche ironico sulle modalità dello studio della storia, secondo una prospettiva postmoderna che tende a

---

<sup>117</sup> Si ricordino i romanzi *Creation* (1981, ambientato nel V sec. a. C.) e *Julian* (1964, sulla vita di Giuliano l'Apostata), le sceneggiature di *Ben Hur* (1959) e di *Caligula* (1979) ma anche i numerosissimi riferimenti al mondo antico presenti nelle altre opere, ad esempio il parallelo tra gli Stati Uniti dopo la guerra di Spagna e il Tardo Impero condotto dalla protagonista di *Empire* (1987), o la menzione di Giovenale presente persino in un romanzo come *Myra Breckinridge* (1968). Nel definire la sua "genealogia letteraria" Vidal stesso menzionò "Petronius, Juvenal, Apuleius" prima di Shakespeare, Peacock, Meredith, James e Proust: Vidal, G., *Conversations with Gore Vidal*, edd. Peabody, R./ Ebersole, L., Jackson 2005, 50.

<sup>118</sup> Vidal, G., *Romulus*, New York 1961, 9.

<sup>119</sup> Vidal, *Romulus*, 45.

demolire, ironicamente, la possibilità della ricostruzione della verità storica: “henceforth, the history of Rome will be a department of creative writing!”<sup>120</sup>.

La pecca di Romolo, è, in modo più accentuato che in Dürrenmatt, la sua convinzione di poter controllare le cose, di sfuggire al caso, di costruire perfettamente il proprio destino. “You are not God” gli dirà Odoacre rifiutandosi di ucciderlo<sup>121</sup>. E Romolo dovrà confessare il problema dell’applicazione dell’intellettualismo razionalista alla politica: “I’m interested in the past, not the future. In moral example, not in political demonstration”<sup>122</sup>. E la sua presa di coscienza, che nessuno può giudicare il passato né il futuro (diverso dal nessuno può agirvi di Dürrenmatt) lo conduce alla scoperta di futilità dell’intera azione, e del fatto che gli ideali che muovono le masse, e le rendono persino incorruttibili, il Gothicism in questo caso, sono nulla, e la vita della gente comune continua a trascorrere. Questa notazione non poteva chiaramente essere presente in Dürrenmatt, cui l’esperienza della guerra mondiale in Europa, con tutto il suo portato di distruzione e di sconvolgimento di abitudini rendeva impossibile una formulazione come “you will find the people of Rome going about their usual business. Tell them you’re in charge now. They won’t mind”<sup>123</sup>.

Il punto nodale per Vidal è però ancora un altro: la condanna a morte che Romolo sentenzia nei confronti di Roma con molta più drammaticità che nel testo svizzero è il segno della degenerazione di una potenza “positiva” che si è lasciata andare al potere imperialistico e sfrenato, conquistatore e accentrato nelle mani di un uomo solo, abiurando ai valori che inizialmente l’avevano resa grande. Il tema è caro allo scrittore statunitense, che vi tornerà ad esempio nella sceneggiatura del film *Caligula* (1979), ed è vissuta intensamente per il parallelo con l’esperienza statunitense: anche gli Stati Uniti, nati con intenzioni di democrazia e di progresso, si trovano ad esercitare un oppressivo potere imperialistico, ed in *Empire*, romanzo chiave di volta

---

<sup>120</sup> Vidal, *Romulus*, 45. Sul rapporto tra postmodernismo e storiografia, si vedano, per un’introduzione generale, sia in senso favorevole che in senso critico, White, H., “The Question of Narrative in Contemporary Historical Theory”: *History and Theory* 23/1, 1984, 1-33; Ankersmith, F. R., “Historiography and Postmodernism”: *History and Theory* 28/2, 1989, 145-146: “in the postmodernist view, evidence does not point towards the past, but to other interpretations of the past; or that is what in fact we use evidence for. [...] Evidence does not send us back to the past, but gives rise to the question what an historian here and now can or cannot do with it”); Zagorin, P., “Historiography and Postmodernism: Reconsiderations”: *History and Theory* 29/3, 1990, 266: “According to his postmodernist philosophy, the historian would renounce the task of explanation and principle of causality, along with the idea of truth, all of which are dismissed as part of a superseded “essentialism”. Instead, he would recognize historiography as an aesthetic pursuit in which style is all-important”). Più specificamente sulla storia antica, ed in particolare sull’epigrafia, e con una prospettiva apertamente critica sull’approccio postmoderno alla storiografia, Roda, *I problemi...*, 392-403.

<sup>121</sup> Vidal, *Romulus*, 66.

<sup>122</sup> Vidal, *Romulus*, 67.

<sup>123</sup> Vidal, *Romulus*, 72.

dell'epitologia sulla storia americana, punto focale della trasformazione “da Repubblica a Impero”, individuato nella guerra contro la Spagna e nella figura di Theodore Roosevelt, non a caso, la protagonista potrà dire che gli Stati Uniti sono come il Basso Impero. E Vidal precorreva ancora una volta i tempi, anticipando quell'applicazione all'America del parallelo tardoimperiale che, già usato da Richard Nixon nel 1971<sup>124</sup>, è oggi, dopo il 2001, assolutamente dominante nella storiografia e nella politologia.

Nonostante questo ancipite testo, infatti, il XX secolo è poco generoso con il V. La ricostruzione postbellica, quindi la guerra fredda, non rendono attuale la meditazione sulla fine degli imperi. Solo con l'ultimo quarto del secolo qualcosa si è mosso: negli anni '70 la riflessione politologica ha cominciato a parlare di un “nuovo medioevo”, di “una nuova società feudale”<sup>125</sup>, e questo ha riaperto l'interesse verso la tarda antichità, ma non l'ha riportata al centro degli interessi “collettivi” nelle forme della rappresentazione artistica. Ma il punto di svolta è stato il 1989-1990: con la caduta dell'URSS la genesi di un mondo unipolare e di un'unica superpotenza imperiale non poteva non riaprire le riflessioni sulla potenza e sul declino degli Imperi, e i nuovi Gibbon sono in ogni luogo. E così, in un più ampio recupero letterario, cinematografico, divulgativo del tardoantico, Galla Placidia è tornata a teatro. È tornata nel 2003 a Ravenna, la sua città, è vero, con un monologo scritto da Nevio Spadoni, ma è tornata<sup>126</sup>: agli inizi del XXI secolo il suo “progetto” della fusione di due mondi, il suo rapporto con la patria e con lo straniero sono di nuovo di un'attualità drammaticamente stringente.

---

<sup>124</sup> Demandt, *Der Untergang...*, 288.

<sup>125</sup> Eco, U./ Colombo, F./ Alberoni, F. /Sacco, G., *Documenti su Il nuovo Medioevo. La cultura, il potere, l'industria, le forme di vita nell'epoca neofeudale*, Milano 1973, Sull'attenzione della storiografia per la tarda antichità, crescente e condizionante a partire, anche in questo caso, dagli anni '70 del XX secolo, Bowersock, *The New Old...*, 119.

<sup>126</sup> Si veda il comunicato stampa con cui il Ravenna Festival ha presentato il monologo di Spadoni (<http://www.ravennafestival.it/comunicati.php?id=14&anno=2003>), intitolato non a caso “Galla Placidia ritorna a Ravenna”. Interessante ai fini del nostro discorso anche la dichiarazione, ivi contenuta, della protagonista e regista dello spettacolo, Elena Bucci: “In lei sento l'acqua, il mare e la campagna, ma anche il rumore di guerra, macchine e fabbriche. Percepisco la vertigine di chi si trova ad essere testimone della fine di un mondo prima che il nuovo sia nato e il nostro stesso sperdimento nel subire l'irrisolto scontro tra Oriente e Occidente”.