Dike e *adikìa* nella tragicità di *Năpasta*[1]

Luisa VALMARIN*

Keywords: *Caragiale*; *drama*; *justice*; *revenge*; *tragedy*

Rileggendo il dramma *Năpasta*, il primo interrogativo che mi si è posto, è stato come mai quello che ancora oggi è il maggior commediografo rumeno si sia cimentato con un dramma. E poi, come mai da un'usuale ambientazione di città sia passato a una collocazione decisamente rurale; e da personaggi provinciali, dalla mentalità piccolo borghese, ipocrita e talora chiaramente truffaldina, sia passato a creare personaggi che nella loro semplice e rude visione del mondo, vivono in un ambiente in cui contano non le apparenze, ma verità e menzogna, sospetto e colpevolezza da una parte, catartica ricerca del vero dall'altra. Di qui la necessità di spiegare come vada inserito questo momento drammatico, tragicamente umano, nel contesto di una produzione satirica, di costume, incentrata sull'attualità quotidiana e sostenuta da un'invenzione verbale di violento impatto creativo, grazie a cui Caragiale pone sotto i nostri occhi uno spettacolo umano pienamente comprensibile e fruibile anche ben al di là dei limiti cronologici e geografici entro cui esso si colloca.

È innanzi tutto necessario ricordare il carattere di unicità che *Năpasta* riveste nell'ambito della creazione caragialiana, senza trascurare però un elemento biografico di rilievo. Nel 1890, quando il dramma vede la luce, dopo un breve periodo di silenzio creativo e dopo la tragica scomparsa di Eminescu, gli scritti di Caragiale si dispiegano secondo una nuova tipologia letteraria, dando l'impressione che l'autore abbia voluto riorganizzare la sua scrittura mettendo l'accento sull'aspetto tragico o tenebroso dell'esistenza, accostando così il dramma, *Năpasta,* a novelle come ad esempio *O făclie de Paşte.* Il contesto e la struttura di questa serie compositiva sembrano provare come, a questo punto, Caragiale fosse preoccupato di studiare e analizzare il modo in cui una persona normale può improvvisamente trovarsi a perdere la propria coerenza morale o spirituale, sotto la pressione di elementi che comunque, di fatto, minacciano tutti noi. Per altro, è evidente anche la contiguità sia con la sua passata attività di pubblicista, sia con la successiva serie di *Momenti*, di modo tale che, senza soluzione di continuità, egli si rivela un acuto osservatore di avvenimenti clamorosi e di casi

* "Sapienza" Università di Roma, Italia (luisa.valmarin@uniroma1.it).

[1] Il testo rappresenta la rielaborazione del contributo *Una possibile lettura di* "Năpasta" pubblicato in *Dai pochi ai molti, Studi in onore di Roberto Antonelli*, a cura di Paolo Canettieri e Arianna Punzi, Roma, Viella, 2014, p. 1721–1732.

BDD-A31311 © 2020 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:53:30 UTC)

giudiziari dalla forte risonanza giornalistica, tanto più che la sua veemenza come autore drammatico è pari alla sua veemenza come commediografo, sempre capace di ignorare qualunque tabù politico e sociale (Manolescu 1995: s.v.).

Il dramma è ambientato in un villaggio, dove Dragomir, l'oste, è innamorato senza speranze di Anca, moglie di Dumitru. Dragomir, convinto che solo la morte del rivale potrebbe alleviare il suo tormento, lo uccide nella foresta. Di qui per caso passa Ion, il boscaiolo che, senza riflettere, trovando il morto lo deruba di alcuni oggetti. Ciò basta a farlo accusare dell'omicidio, di cui si assume la colpa solo dopo che, per essere convinto a confessare il delitto non commesso, viene pestato tanto violentemente da diventare pazzo. Così, dopo aver disperatamente tentato di difendere la verità e cioè la sua reale innocenza, alla fine subisce l'ingiustizia e confessa una colpa non sua per la quale viene duramente condannato ai lavori in miniera. Anca nel frattempo ha sposato Dragomir, covando il sospetto che proprio lui le abbia ucciso il marito e sopportando di vivergli accanto per anni, in attesa del momento propizio quando, scoperta la verità, le fosse possibile far pagare all'assassino il suo delitto.

Questo è l'antefatto del dramma, ricostruito attraverso le battute dei tre protagonisti (Anca, Dragomir, Ion), dramma che di fatto consiste nell'evoluzione degli stati d'animo di Dragomir. Le abili e astute manovre di Anca, per la quale il sospetto si viene trasformando in certezza, e la folle innocenza di Ion fortunosamente evaso e una sera capitato proprio lì nella sua osteria, spingono Dragomir, ormai incapace di dominarsi, a confessare di esser lui il vero assassino di Dumitru. Ma la confessione non ha testimoni e Anca, approfittando dell'attimo in cui Ion, per liberarsi di ricordi e sofferenza, si suicida, costruisce le prove grazie a cui questa morte violenta viene ingiustamente attribuita a Dragomir. Così, come Ion per un'ingiustizia ha scontato la pena al posto di Dragomir, quest'ultimo subirà a sua volta un'altra ingiustizia pagando una pena per il suicidio di Ion, ma espiando così la colpa segreta del lontano delitto. "Năpastă pentru Năpastă": queste sono le parole di Anca, con cui si conclude il dramma in una catartica resa dei conti.

Passare in rassegna i giudizi critici che hanno accompagnato l'apparizione dell'ultima opera teatrale scritta dal grande commediografo costituisce una lettura certo istruttiva e chiarificatrice come poche. L'accoglienza violentemente negativa, tanto da costringere a una rapida interruzione delle recite, si è prolungata in una serie di giudizi che spaziano dalla stroncatura dell'autore a quella degli interpreti. All'autore si sono mossi rimproveri di ogni tipo: dall'aver optato per un genere, quello drammatico, a lui non congeniale; dall'ambientazione rurale, per lui desueta, e dalla scelta di far svolgere tutta l'azione in un sol luogo (l'osteria di Dragomir) nel corso di una sola notte, fino alla creazione di personaggi che come contadini, si ritiene rivelino una mentalità artificiosa; fino al personaggio di Anca, giudicata incredibile in quanto sposa dell'uomo che sospetta averle ucciso il marito; così come incredibili appaiono il suo lungo silenzio in attesa della verità e la sua capacità di ideare il piano attraverso cui attuare la sua vendetta. Si spiega così come violente dispute abbiano coinvolto, con i detrattori, anche i pochi contemporanei capaci di leggere e interpretare *Năpasta* per quel capolavoro drammatico che poi ha rivelato di essere. E allora, si chiedeva a quei tempi D. Nădejde, cosa ha determinato il suo colossale fiasco? La causa gli pare evidente: *Năpasta* è un lavoro molto originale e molto forte, messo in un contesto molto semplice ed abituale, a rappresentare fatti che accadono in un'osteria di

BDD-A31311 © 2020 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:53:30 UTC)

campagna, fra contadini. E quindi, rileva, la superficiale comprensione del pubblico e dei critici si dimostra incapace di fare astrazione da questi modesti e banali elementi per penetrare invece il fondo umano che risiede nell'opera. La conclusione cui Nădejde giunge è che:

> Nelle nostre generali condizioni culturali sarebbe stato inspiegabile se il pubblico l'avesse capito e non se, come è accaduto, non lo avesse capito affatto (Nădejde 1990: 262).

Ed è sempre lo stesso critico a sottolineare l'originalità dell'inizio di questo dramma, che, invece di esporre le circostanze che portano all'azione drammatica come vorrebbe la consuetudine, ci introduce di colpo nel cuore del dramma, presentando, attraverso pochi e semplici dialoghi il riassunto della vita spirituale dei protagonisti.

In definitiva, si incontrano oscillazioni critiche e dubbi interpretativi che neanche oggi si sono del tutto sciolti. Sarà sufficiente ricordare, in sintesi, da un lato come nel 1971 Ş. Cioculescu chiudendo il suo breve saggio *Elementi patetici nella commedia* dica:

> Una sola volta [Caragiale] ha osato ed ha creato quel capolavoro al suo tempo contestato, ma oggi non negato: *Năpasta.* Le sofferenze di Ion, l'inestinguibile sete di vendetta di Anca e le incertezze di Dragomir, incise con la sobrietà dei tragici antichi, aggiungono alla galleria di ritratti di Caragiale la dimensione profonda di un drammaturgo dalle inesauribili risorse (Cioculescu 1974: 93).

Dall'altro, il parere odierno di M. Zamfir il quale, rinnovando la stroncatura del dramma, dice che esso "ha rappresentato un'importante scommessa, purtroppo persa", una sorta di rischioso esercizio che "si colloca molto lontano dal capolavoro" (Zamfir 2012: 372).

Tuttavia ritengo che la breve notazione di Cioculescu con riferimento ai classici greci contenga una chiave fondamentale per la corretta lettura di *Năpasta*, così come ritengo la fornisca soprattutto V. Mândra quando osserva che il dramma è una vera tragedia del destino:

> Le antiche moire circolano sui sentieri dei Carpazi prendendo aspetti adeguati alla mitologia locale [...]. I due monologhi di Anca uniscono il modello dei monologhi delle antiche tragedie con l'esperienza moderna del dialogo interiore (Mândra 1971: 125).

Mi è sembrato quindi necessario verificare la possibilità di una lettura del dramma che ne spiegasse e ricomponesse in modo unitario le apparenti contraddizioni e incongruenze tanto deprecate da una parte comunque significativa della critica, muovendo dai cenni sia pur sommari a una costruzione drammatica di taglio classico o classicheggiante. Una rilettura che muovesse a partire da un lato dalle pagine estremamente chiarificatrici che S. Iosifescu ha dedicato a *Năpasta* individuandone la costruzione in senso classicistico (Iosifescu 1963 e in particolare il capitolo *Clasicismul lui Caragiale:* 103 ss.); dall'altro, da elementi che pertengono alla storia e all'analisi della tragedia: ho così enucleato i tratti che mi sono sembrati particolarmente utili per questo tipo di analisi.

Ricorderò, innanzi tutto, per la mia perfetta concordanza di visione, alcune osservazioni di Iosifescu a proposito della vera natura di *Năpasta*, quando egli afferma che la pratica artistica di Caragiale sembra proprio rispettare le coordinate classiche, come ad esempio la concentrazione temporale: *Năpasta* iniziando dal momento cruciale

BDD-A31311 © 2020 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:53:30 UTC)

dell'azione, rispetta in modo naturale le unità della tragedia poiché essa si svolge in poche ore e in un unico contesto (*ibidem*: 106–107)[2]. A questo punto, riepilogando gli elementi dell'opera così evidenziati, emerge che Caragiale sembra proprio aver utilizzato i canoni del teatro antico, trasformando in tal modo la vicenda narrata in caso umano sempre valido al di là di ogni limite cronologico e spaziale.

In primo luogo va ribadito il fatto che Caragiale ha qui rispettato con la massima coerenza le tre unità aristoteliche, reinterpretate e assunte a regola soprattutto a partire dai drammaturghi del Rinascimento italiano di cui si mostra buon conoscitore ad esempio quando rielabora la novella *Belfagor* di Machiavelli (Cioculescu 1974: 203). Scorrendo rapidamente gli altri elementi costitutivi si rileva che essi sono riferibili a una concezione del dramma come specie rinascimentale, il cui scopo è quello di commuovere, oltre che di persuadere il pubblico. Ciò avviene con grande naturalezza quando gli spettatori vi trovino azioni, caratteri e linguaggio in armonia con la loro concezione del mondo e della vita. Di qui, grande rilievo spetterebbe alla verosimiglianza di eventi in cui gli spettatori devono potersi immediatamente riconoscere e alla credibilità di tempi drammatici strettamente aderenti ai tempi reali. Perciò, in quanto il suo fine ultimo è quello di ammaestrare, la tragedia deve coinvolgere il pubblico, che può accettare solo ciò che gli si presenta come possibile e verosimile (Carlson 1997: 61–62).

Rivediamo ora le critiche mosse al dramma alla luce di quanto si è appena ricordato per constatare se esse abbiano o no ragione di esistere. Il delitto efferato, di cui in scena ci si limita a parlare, ha origini che potremmo definire quotidiane, soprattutto in un ambiente rustico e arretrato come quello in cui è ambientato il dramma. Dunque, viene rispettata la verosimiglianza di avvenimenti e mentalità in cui il pubblico poteva agilmente riconoscere sé e il suo mondo. Se gli elementi di unità e verosimiglianza sono rigorosamente rispettati dall'autore, altrettanto lo è il numero dei personaggi che animano la scena e a cui si rimprovera di essere solo tre, mentre in realtà il loro numero obbedisce proprio a un dettato classico. L'inspiegabile e fortuita comparsa di Ion si propone in modo evidente come *deus ex machina* dell'azione che altrimenti stagnerebbe in una immobilità irresolvibile poiché senza il suo intervento Anca non avrebbe modo di sciogliere i suoi ultimi dubbi sulla colpevolezza di Dragomir, il marito segretamente assassino. E l'intera vicenda di Ion, tutt'altro che irreale, sembra dar corpo all'intervento degli dei i quali nel dramma classico vengono a dipanare tanti nodi che arresterebbero l'azione.

Fermo qui l'esame di altri elementi che sono stati contestati al lavoro dalla critica contemporanea all'autore, ma che in realtà sono tratti peculiari di una tragedia concepita secondo antichi canoni, per soffermarmi sulla figura di Anca. È il personaggio più criticato, che ha coinvolto nella sua caduta il nome prestigioso di Aristizza Romanescu, la prima interprete. Viene ritenuta inverosimile come contadina, ma questa figura di contadina appartiene a una civiltà rurale e patriarcale che è quella in cui si riconosce ogni rumeno. Dunque, sotto questo aspetto si rileva la piena

[2] Del resto Iosifescu, nel rilevare come anche le sue commedie condensino il tempo dell'azione, "sembrando rispettare l'antica regola dell'unità di tempo, se non anche quella di luogo", sottolinea che non si tratta di un elemento insignificante, ma piuttosto dell'indice della preoccupazione di Caragiale per la buona tecnica drammatica attraverso cui evidenziare le sue qualità di "costruttore teatrale" (*ibidem*: 108).

BDD-A31311 © 2020 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:53:30 UTC)

osservanza della verosimiglianza di mentalità che deve intercorrere fra protagonista e spettatori. Inverosimili sono state ritenute la sua decisione di sposare proprio l'uomo che sospetta averle ucciso il marito e la sua capacità di tacere per anni in attesa della verità. Ma Anca è stata giustamente paragonata alle grandi eroine delle tragedie greche proprio per questa sua esigenza di giustizia che diviene in lei il sentimento capace di dominare ogni altra passione.

A questo punto, ritengo opportuno richiamare elementi di ordine storico in base ai quali è possibile giustificare i riferimenti così decisi alla tradizione classica in un autore la cui produzione è solitamente incentrata sulla satira di costume legata all'attualità. Appartenente a una famiglia di autori/ attori legati all'affermazione di un teatro nazionale, Caragiale nasce nel momento in cui l'eredità della dominazione fanariota rivela i suoi aspetti positivi per quel che riguarda la vita teatrale. Così, ad esempio, va ricordato che la tradizione bizantina trasmette all'età moderna un florilegio di drammi antichi fra cui primeggia l'*Ecuba* di Euripide (Rossi 1995: 283; Battezzato 2010b: 129)[3]: non per caso la prima opera teatrale rappresentata in lingua rumena consiste proprio nella traduzione dell'*Ecuba* (*Istoria teatrului* 1965: 147). Del resto, nei primi anni del XIX secolo, agli inizi della sua vita nel principato di Valacchia, il teatro usa la lingua greca con un repertorio in cui primeggiano i tragici antichi (Brădățeanu 1966: 72)[4]: nel 1836 grazie alla neocostituita Società filarmonica di Bucarest, prende avvio l'insegnamento dell'arte drammatica, fatta rientrare nelle sue finalità che, accanto a quelle politiche, contemplano anche la preoccupazione per la scuola e il teatro (*ibidem*: 76). Viene così aperto un corso di arte drammatica in cui, accanto al mimo e alla declamazione, il programma di insegnamento prevede anche corsi di letteratura, mitologia e storia dell'arte. Uno dei primi e più importanti docenti è l'attore Constantin Aristia (Protase 1995: s.v.)[5] il quale tiene i suoi corsi di declamazione anche in greco, mentre i corsi di letteratura sono tenuti da Ion Heliade Rădulescu, che nel 1819 aveva recitato nel collegio di Sf. Sava l'*Ecuba* in rumeno, sostenendo il ruolo principale (*Istoria teatrului* 1965: 151)[6]. Tra quanti insegnano al corso della Società filarmonica, accanto ad Aristia appena ricordato, figura anche lo zio di Ion L. Caragiale, Costache, allo stesso tempo attore e autore. A testimonianza di questi esordi, sta il fatto che fra i manoscritti greci conservati a Bucarest nella biblioteca dell'Accademia e provenienti fra l'altro anche dal collegio di Sf. Sava, si trovano alcuni codici del XVIII secolo in cui è conservata proprio l'opera di Euripide[7].

[3] La tradizione manoscritta è attestata da testimoni che nell'antichità hanno subito rimaneggiamenti testuali e successivamente varie riduzioni numeriche, l'ultima delle quali operata in epoca bizantina, periodo nel quale l'*Ecuba* è la tragedia più letta del corpo euripideo.

[4] Già dal XVIII secolo si danno occasionalmente rappresentazioni in greco anche in chiave antiottomana. E il caso della tragedia *I persiani* di Eschilo, che per la sua corrispondenza con la realtà del tempo, viene considerata un vero "manifesto contro il giogo ottomano".

[5] Di origine greca, professore di francese e greco nel liceo Sf. Sava e attore di reale talento, nel 1833 crea la prima scuola rumena di arte drammatica. Traduce dal francese e soprattutto dal greco antico con una vera "ossessione" per l'*Iliade*.

[6] Il teatro scolastico di Sf. Sava costituisce "la più rappresentativa attività teatrale di questo periodo [...] sotto la guida di Aristia gli alunni recitano scene del repertorio classico" (Ivi).

[7] Si tratta di testimoni frammentari o incompleti da *Ecuba* conservati nei codici BAR, ms. gr. 699, 725, 728, accanto a cui va segnalata anche la presenza di *Oreste*, ms. gr. 882 (cfr. Litzica 1909: 437, 473, 480; Camariano 1940:16–17).

BDD-A31311 © 2020 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:53:30 UTC)

Caragiale dunque si forma in un ambiente teatrale permeato di classicità[8], in cui i tragici greci sono conosciuti[9] e utilizzati abitualmente accanto ad autori moderni che fanno rivivere nei loro scritti personaggi e miti dell'antichità[10]. Puntualizzati gli elementi a cui va esattamente rapportata l'attività di Caragiale, prioritariamente ancorata al mondo contemporaneo, ma senza escludere il riferimento alla drammaturgia classica di cui anzi si può dire sia sostanziata la sua formazione, otteniamo una griglia critica che consente di leggere il dramma *Năpasta* secondo una prospettiva grazie a cui è possibile rilevarvi la memoria di miti e opere dell'antichità.

Riprendo ora l'analisi del personaggio di Anca, per constatare non solo e non tanto una sua vicinanza alle eroine delle tragedie greche, quanto piuttosto il legame di vera e propria consustanzialità che la lega a loro. Alcuni elementi portanti del dramma rimandano a miti che emergono attraverso una sorta di modernizzazione operata da Caragiale, quasi a riprova che – come nell'antichità – il drammaturgo non inventa ma porta sulla scena miti antichissimi reinterpretandoli in funzione delle proprie sensibilità e visione artistica. I punti nodali attraverso cui si struttura la *fabula* del testo sono: l'attesa lunga dieci anni durante i quali la protagonista aspetta il momento per poter vendicare l'uccisione del marito; il momento della vendetta che si abbatte sul suo secondo marito, in realtà l'assassino da lei lungamente sospettato; l'uso di una vera e propria "legge del contraccambio" con cui ripagare il sangue versato[11].

Mi sembra evidente il richiamo a uno dei più celebri miti dell'antichità, quello dell'uccisione di Agamennone per mano di sua moglie Clitemestra che vendica in tal modo la morte di Ifigenia, sacrificata dal suo stesso padre. Si constata così che i due drammi si articolano secondo identici segmenti: un'ingiusta uccisione, l'attesa della vendetta, l'uccisione in "contraccambio" come risarcimento della colpa commessa. È naturale allora accostare la contadina Anca alla regina Clitemestra[12], cui la lega una serie di affinità che riguardano non solo le circostanze, ma anche e soprattutto gli elementi caratteriali. Come è stato rilevato a proposito di un altro autore e di un altro contesto, anche qui l'autore viene "delineando un mondo paradossale in cui spezzoni della leggenda [...] si mescolano con la dimensione della quotidianità" (Ieranò 2006: 88–89).

[8] Ci si può chiedere se Caragiale avesse conoscenze e in quale misura del greco, lingua che sembra venisse parlata dai suoi genitori. Ş. Cioculescu affronta dettagliatamente la complicata questione delle origini della famiglia Caragiale, il cui capostipite è verosimilmene giunto a Bucarest nel 1812 al seguito del principe Caragea. La madre di Caragiale era originaria di Braşov e faceva parte della comunità greca della città transilvana (Cioculescu 1969: 25–38).

[9] Mi limito a citare C.A. Rosetti che nel 1859, stigmatizzando lo stato di decadenza del teatro rumeno e chiedendosi da dove i giovani autori e attori, in un periodo di guerre e turbolenze, potessero trovare ispirazione per creare un teatro dignitoso, risponde: "Il soldato di Salamina, Eschilo, dopo esser tornato, abbandona la spada e davanti al popolo recita egli stesso la vittoria" (*Pagini din istoria gândirii teatrale* 1972: 43).

[10] È il caso dei drammi alfieriani (fra cui assume particolare rilievo *l'Oreste)* tradotti e rappresentati prima in greco e poi in rumeno. Sull'argomento resta fondamentale Ortiz 1916, e in particolare il capitolo *Per la fortuna della tragedia alfieriana in Rumania*, pp. 292–351.

[11] Così viene definita la giustizia come reciprocità cioè come "correlatività, complementarità di situazioni" (Azzoni 2008: 310).

[12] È un accostamento con l'ambientazione rurale che si incontra nell'*Elettra* di Euripide: scacciata dalla reggia, la principessa vive nascosta nella casa di un contadino cui è stata data in moglie e dove la trova Oreste quando segretamente toma dall'esilio (Avezzù 2002: 75–119).

BDD-A31311 © 2020 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:53:30 UTC)

Colpisce, nel contesto rustico e patriarcale in cui si muove, il fatto che sia Anca il personaggio forte, al quale si può applicare il termine di "sovrafemminino in possesso di fonti di conoscenza che la avvantaggiano"[13] non già sul coro, come avviene nel dramma greco, ma sul marito con cui "si pone apertamente in conflitto" (Medda 2004: 85). Si spiega così la sua capacità di architettare l'inganno punitivo servendosi degli uomini che la circondano: il maestro Gheorghe, innamorato di lei e da lei sedotto così da coinvolgerlo in un progetto di uccisione del marito; il marito stesso che Anca porta abilmente a confessare il lontano delitto commesso; il folle Ion, condannato innocente al posto di Dragomir, di cui la donna provoca la furia che egli rivolge contro se stesso. La muove "lo spirito di vendetta che chiama se stesso pena, punizione" (Cacciari 2014: 5); la guida il filo di un rifiuto della giustizia codificata da cui è regolata la società moderna e che lei invece respinge e sostituisce rivolgendosi a un altro tipo di giustizia, arcaico e inesorabile, che è proprio degli antichi ordinamenti pregiuridici e che permea la mentalità dei personaggi creati dagli antichi tragici greci. Un tipo di giustizia il quale esige che il debito sia pagato nel rispetto dell'ordine arcaico – "odio contro odio, colpo mortale contro colpo mortale, che soffra la pena chi lo infligge" – (*ibidem*: 7) e il quale viene conservato in un mondo isolato nelle sue tradizioni come può essere quello costituito dal villaggio in cui si svolge il dramma. Mi sembra che si possa/debba leggere qui un preciso richiamo alla giustizia rappresentata dall'arcaica *Dike* (Havelock 1983)[14], con cui viene indicata la legge inderogabile che se trasgredita e trasformata in *adikìa*[15], ingiustizia, esige ineluttabilmente la punizione che accompagna la sua stessa violazione (Severino 2015: IV. *Themis e Dike*). Quindi dato che la giustizia per essere tale comporta l'infallibile legge del sangue esigendo espiazione di pari peso (Carbone 2003: 6), Anca, come Clitemestra, per obbedire alla propria *Dike* deve commettere a sua volta un'ingiustizia (Cacciari 2014: 12).

Entro il quadro così delineato, un ulteriore elemento che mi pare vada sottolineato, è quello che coinvolge la religiosità, qui esplicitamente legata solo alla figura di Ion: nella sua follia, si crede guidato dalla Madonna che lo protegge e indirizza attraverso continue "apparizioni" mistiche. Se religiosità e follia si mescolano innocentemente nelle allucinazioni di Ion, secondo Anca la Madre divina ha guidato i passi dell'innocente per liberare lei da ogni dubbio e portarla alla decisone di vendicare il marito:

> Cum a ajuns omul ăsta aici? [...] Tu, Maica Domnului! i-ai fost călăuză; tu l-ai purtat pe căi necunoscute și mi l-ai trimes aici ca să ridice din calea hotărârii mele îndoiala (Caragiale 1959: 342).

[13] Per l'utilizzazione del linguaggio con specifico riferimento alle differenze di genere si rimanda a S. Goldhill 1984: in part. pp. 33-42, *Vive la différence.*

[14] Per quello che riguarda l'arcaicità culturale nell' ambientazione del dramma, è chiarificatore il testo di E.A. Havelock che segue l'itinerario di Dike: passando dalla cultura orale a quella scritta, Dike non è più la dea che punisce le offese, ma diviene il concetto astratto e universale di giustizia.

[15] *Dike* e *Adikìa* nella religione dell'antica Grecia impersonano rispettivamente la dea della giustizia e quella dell'ingiustizia e dell'errore, sua nemica. Per il suo nome che vuol dire giusta punizione, *Dike* è la protettrice delle leggi. Suo compito è quello di vigilare sulle ingiustizie e sulle colpe degli uomini da cui viene offesa, incarnando un tipo di giustizia di carattere compensatorio e redistributivo. Il suo ruolo di vendicatrice dei torti subiti ne fa un tipico personaggio tragico (Condello 2015, s.v.).

BDD-A31311 © 2020 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:53:30 UTC)

L'invocazione, quasi blasfema, che connette divinità e vendetta, trova riscontro in una variante del dramma dove Anca erompe in un autentico *blestem,* la maledizione che nel folclore accomuna cielo e terra, con il ricorso alle forze ultraterrene chiamate a dar forza all'imprecazione:

> Dacă nu e drept să moară Dragomir [...] atunci Maica Domnului să mă orbească [...] scurgă ochilor [...] să nu mai apuc să văz mâine dimineață lumina zilii, să mă gunoiesc de bube ca o cerșetoare ticăloasă [...] oamenii să fugă pe departe de mine, câinilor să le fie scârbă să-mi lingă rânile și să nu pot muri până n-oi vedea putrezind oasele mele (*ibidem*: 714).

In questo caso, Anca recupera totalmente il suo ruolo femminile e il posto che le compete nella società rurale in cui vive. Se il *blestem* che compare nella variante rientra nel rituale di magia che pertiene prioritariamente alle donne, nel dramma quale viene rappresentato le sue invocazioni al cielo, in contrapposizione a quelle allucinate di Ion (ad esempio, a p. 359: "vezi că s-a pogorât Maica Domnului la mine și zice"), sono indizio di una religiosità femminile che sovverte il suo ruolo e la sua finalità. Così, come si è visto poco sopra, l'aiuto divino serve a eliminare ogni dubbio sull'uccisione del marito, costituendo in tal modo il preambolo alla decisione di farne pagare il sangue. La preghiera diventa così lo strumento mediante il quale la donna agisce per cercare di modificare la propria condizione e assume il carattere di un confronto/scontro con la parte maschile (Amendola 2006:112).

Il personaggio di Anca viene pertanto costruito in modo tale che dal sospetto giunge alla piena coscienza del delitto commesso da Dragomir. La sua strutturazione è quella del personaggio tragico che giunge alla consapevolezza della realtà al termine di un percorso, all'interno del quale si possono individuare due segmenti susseguenti "organizzati in modo tale che – dopo uno snodo – il secondo segmento viene a corrispondere a una percezione piena del reale da parte del personaggio" (Di Benedetto 2010: 165). In effetti, Anca giunge alla piena consapevolezza di quella che è la realtà allo stesso modo dei personaggi che la acquisiscono al "termine di un lungo percorso di indagine messo in atto [...] fin dall'inizio della tragedia" (*ibidem*: 171). Lo snodo intorno a cui ruotano i due segmenti e provoca il cambiamento che porta la donna a essere finalmente consapevole della colpa del marito, ha il suo perno nella prima scena del secondo atto quando, dopo che l'arrivo di Ion e il racconto della sua condanna confermano i sospetti di Anca trasformandoli in certezza, nel corso del lungo monologo la donna rinuncia al progetto di servirsi di Gheorghe per uccidere il marito dicendosi:

> Poci să-i arăt lui așa de scurt și în pripă cum s-a strecurat și s-a înșirat îndelung, încet-încet, bănuială cu bănuială în sufletul meu, până să se înrădăcineze credința asta [...] că Dragomir e vinovat? (Caragiale 1959: 355).

In modo più specifico, il processo attraverso cui giunge alla convinzione della colpevolezza di Dragomir è descritto in una variante del dramma:

> dintr-un gând ușor de bănuială a crescut în sufletul meu taina asta grozavă, care mi-a umplut toată gândirea, toată voința și toată puterea de hotărâre (*ibidem*: 710).

Da questo momento, la donna diviene il centro dell'azione: autentica "donna capace di maschi pensieri" (Eschilo 2010: 231, vv. 10–11), il suo linguaggio è ora

BDD-A31311 © 2020 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:53:30 UTC)

fatto di comandi, ben diverso da quello sottomesso usato fino a questo momento: la donna, come Clitemestra, adesso "appare sulla scena tanto più forte, una leonessa […] ferma nel suo proposito maturato negli anni" (Cacciari 2014: 7).

Inizia una sorta di duello mortale nel quale Anca, ormai senza pietà, arriva a brandire una scure per uccidere il marito fermandosi solo per rendere più terribile la punizione. Il tentativo di Dragomir di difendersi dall'incalzare del suo discorso è vano e pronto a fallire perché Anca prende e mantiene anche linguisticamente il sopravvento sul marito[16]. Il serrato dialogo con Dragomir, dopo che Ion si è ucciso, procede per imperativi e congiuntivi esortativi con cui esplicita la sua forza rispetto alla debolezza del marito ormai completamente impaniato nella rete di astuti suggerimenti con cui Anca lo sta portando al baratro. È un vero e proprio linguaggio di comando il cui lessico e il cui immaginario[17] si articolano intorno ai concetti di giudizio, pena, confessione. Tutti gli elementi che utilizza da un lato sottolineano il suo ruolo di perno intorno a cui ruotano le figure maschili, dall'altro rendono esplicito il concetto del pagamento con cui va riscattata la colpa ricorrendo ai termini che nella tradizione costituiscono il lessico giuridico legato a questo specifico campo semantico. Va precisato innanzi tutto che nel lessico utilizzato da Anca è assente qualunque riferimento all'area semantica della vendetta, mentre gli elementi che vengono usati pertengono alla nozione del pagamento e della punizione (Valmarin 2012: 1–16), per cui anche nel caso di questo dramma si realizza una "connessione tra delitto, punizione e linguaggio monetario" (Battezzato 2010a: 33). Così, in bocca ad Anca vengono messi termini come *vină/ pedeapsă*, *nepedepsit/ osândit* e soprattutto verbi come *a răspunde*, *a plăti*., *a se cădea*, dove il lessico della punizione sostituisce quello della vendetta per costituirsi attraverso "l'adozione di metafore del pagamento" (*ibidem*: 27).

A questo aspetto si collega il porsi della protagonista di fronte alla legge. Se nella scena inziale del dramma accoglie con angoscia i commenti di Gheorghe e Dragomir a proposito della prescrizione che interviene dopo che dal delitto rimasto impunito sono passati dieci anni: "un om care a făcut o faptă... un omor... nu-i așa că [...] peste zece ani [...] nu mai are nici o pedeapsă" (Caragiale 1959: 329), successivamente, quando ormai le parole di Ion le hanno confermato i sospetti su Dragomir, respinge l'idea che la legge possa lasciarlo impunito: "Aşa e legea, bine; dar eu poci să-1 las aşa?» (*ibidem*: 346). Il rifiuto di una simile legge ("Bună lege, zău", *ibidem*: 329) si trasforma immediatamente nella legge secondo cui si riceve per quanto si è dato: una legge che è una *adikìa*, negazione della legge stessa attraverso un fatto di sangue e che quindi richiede un altro fatto di sangue, richiede la vendetta per diventare *Dike* (Minnella 2017: 152). Ancora una volta, gli elementi lessicali sottolineano la decisione di Anca di applicare la sua giustizia, la sua *Dike*, invece di quella riconosciuta dalle convenzioni ma trasformata in *adikìa* dal delitto del marito: in questo modo, *Dike* e *adikìa* diventano la struttura portante dell'azione tragica.

Se nel tentativo di seduzione messo in atto per indurre Gheorghe a farsi strumento di questa giustizia, Anca parla di *jertfă*, sacrificio ("să faci odată ș-odată o

[16] È esattamente quel che accade nell'*Orestea* dove "la strategia difensiva di Agamennone è stata totalmente sconfitta: Clitemestra aveva conservato il dominio della parola e quella dell'azione" (Nicolai 2009–2010: 13).

[17] È possibile constatare un'analogia fra l'atteggiamento di Anca e quello della regina nell'*Orestea* quale viene messo in rilievo da Matteuzzi 2011: 345–56.

BDD-A31311 © 2020 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:53:30 UTC)

jerftă pentru mine", Caragiale 1959: 336) altrove rivolgendosi a Dragomir usa espressioni come: "a sosit ceasul [...] ceasul socotelii" (*ibidem*: 376); "o să-ți plătesc eu ție dragostea" (*ibidem*: 379); "așteapta tu! d-abia a început" (*ibidem*: 365). Si fa evidente in questo modo il ricorso a *Dike*, attraverso cui si indica ciò che spetta ossia quanto consuetudini e usi hanno stabilito per regolare i rapporti fra gli uomini[18]. Perciò "l'ingiustizia patita deve essere risarcita, l'ingiustizia commessa deve essere punita" (Jellamo 2005: 134). L'intento di far pagare la colpa con una punizione corrispondente (dice Eschilo "devi ancora in contraccambio/ pagare colpo con colpo", Eschilo 2010: 345, v.1430) si esplicita chiaramente sempre all'inizio del secondo atto, quando, impugnata una scure per uccidere il marito mentre dorme ubriaco, Anca respinge subito questa tentazione dicendo "Să moară fără să știe că moare, fără să vază că eu îl lovesc, fără să-și adu aminte de Dumitru [. . .] Dacă n-o vezi că vine, aia nu mai e moartel" (Caragiale 1959: 356).

È alla conclusione del dramma che la donna a sua volta deve commettere un'ingiustizia ergendosi a giudice del marito che preso senza scampo nella rete ordita con abile e determinata astuzia, ha ormai confessato il lontano omicidio:

> nu te puteam lăsa să treci dincolo așa nejudecat aicea. Te-am judecat, te-ai mărturisit, trebuie să-ți dau acuma pedeapsa ce ți se cade c-ai răpus pe omul ce mi-era drag ca lumina ochilor (*ibidem*: 379).

Il giudizio e la condanna che Anca ha emesso in nome della *sua* giustizia/*Dike* – proprio come Clitemestra che ha agito nel nome della giustizia/*Dike* di sua figlia (Eschilo 2010: 344, vv. 1429–1430) – si esplicitano nella battuta finale con cui si congeda dal marito: "pentru faptă, răsplată" = per la tua azione, sei ripagato, battuta che corrisponde quasi alla lettera con quanto Clitemestra dice del marito ucciso: "ha pagato le sue azioni" (*ibidem*: 352, v. 1529). Seguono le parole conclusive *năpastă pentru năpastă* in cui compare il lemma che dà il titolo al dramma e che viene letto nella sua accezione corrente di *nenorocire mare*, *pacoste*, *necaz*, sventura, disgrazia. Credo invece che vada recuperato il senso meno usuale di "ingiustizia" o, meglio ancora, di "accusa ingiusta", come ad esempio in questo passo citato da Z. Stancu: "N-am omorît pe nimeni. A căzut năpasta pe mine" (Non ho ucciso nessuno. L'accusa ingiusta e caduta su di me (*DLR*, s.v.). Il titolo così racchiude e introduce il significato che il testo del dramma viene man mano costruendo sotto gli occhi degli spettatori: *Dike* e *adikìa*, ricompensa per la tua azione e ingiustizia per ingiustizia.

Con *Năpasta*, Caragiale chiude 1a sua attività di drammaturgo lasciando un'opera che ha lungamente sconcertato per la peculiarità della sua costruzione e del senso da attribuire alla vicenda. Va ricordato quel che dice Ș. Cioculescu e cioè che Caragiale ha lungamente coltivato l'aspirazione a essere, oltre che "un grande scrittore comico, un altrettanto grande tragico" (Cioculescu 1974: 7). Quindi, al di la della lettura in chiave sociale, psicologica o puramente teatrale, si ricava l'impressione che Caragiale abbia voluto concludere la sua scrittura per le scene con un'opera "alta",

[18] Lo studio dell'*Orestea* dal punto di vista delle istituzioni giuridiche consente di seguire il "processo evolutivo che riguarda sia la natura di Dike sia i procedimenti messi in atto [...] per fare giustizia". Secondo questa prospettiva, Eschilo propone qui "un modo di fare storia delle istituzioni e del diritto attraverso il teatro" (Nicolai 2009–2010: 5, 31).

BDD-A31311 © 2020 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:53:30 UTC)

dalla fattura classica, rivisitando miti e tradizioni che, pur se antichi, continuano a esser attuali soprattutto nel mondo rurale in cui viene collocata l'azione. Perciò in quest'opera è certamente da vedere anche la volontà del drammaturgo di dimostrare la sua capacità di creare non solo commedie cittadine, ricche di satire e ironia, ma anche un dramma concepito e costruito come la tragedia classica. Credo si possa affermare che per far questo recupera e attualizza uno dei miti più celebri e illustrati dall'opera dei grandi autori drammatici, dalla classicità all'epoca moderna, fino all'Alfieri tradotto e rappresentato sulle scene rumene. L'ambientazione nel mondo contadino, così strettamente legato alla conservazione e al rispetto di usi e criteri morali arcaici, contribuisce a sottolinearne la sopravvivenza e la perennità in contrapposizione alla società contemporanea, falsa e amorale, cui sono dedicate le sue commedie.

Bibliografia

Amendola 2006: Stefano Amendola, *Donne e preghiere: le preghiere dei personaggi femminili nelle tragedia superstiti di Eschilo*, in "*Lexis*. Poetica, retorica e comunicazione nell'eredità classica", Supplemento 38 (2006) (Lexisonline.eu/wordpresse/?page_id=79).

Avezzù 2002: Guido Avezzù, *Elettra. Variazioni sul mito*, Venezia, Marsilio.

Azzoni 2008: Giampaolo Azzoni, *L'idea di giustizia fra il relativo e l'universale*, in *Diritto, politica e realtà sociale nell'epoca della globalizzazione*, Atti del XXIII Congresso nazionale della Società italiana di Filosofia giuridica e politica (Macerata, 2–5 ottobre 2002), a c. di G. Torresetti, Macerata**,** EUM – Edizioni Università di Macerata, p. 289–328.

Battezzato 2010a: Luigi Battezzato, *Introduzione*, in Euripide, *Ecuba*, introduzione, traduzione e commento di Luigi Battezzato, Milano, Rizzoli.

Battezzato 2010b: Luigi Battezzato, *Premessa al testo*, in Euripide, *Ecuba*, introduzione, traduzione e commento di Luigi Battezzato, Milano, Rizzoli.

Brădățeanu 1966: Virgil Brădățeanu, *Istoria literaturii dramatice românești și a artei spectacolului*, București, Editura Didactică și Pedagogică.

Cacciari 2014: Massimo Cacciari, *La doppia Dike*. Lettura dell'*Orestea* in "*Dioniso*. Rivista di Studi sul Teatro Antico", 4 (2014), p. 5–17.

Camariano 1940: Nestor Camariano, *Catalogul manuscriselor grecești*, Tomul II, București, Imprimeria Națională.

Caragiale 1959: I.L. Caragiale, *Opere*, I, *Teatru*, ediție critică de Al. Rosetti, Ș. Cioculescu, L. Călin, cu o introducere de S. Iosifescu, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă.

Carbone 2003: Luigi Carbone, *Il concetto di giustizia nella tragedia eschilea*, in "I.S.S.P.E.", 18 aprile 2003, p. 1–35.

Carlson 1997: Marvin Carlson, *Teoria del teatro: panorama storico e critico*, Bologna, Mulino.

Cioculescu 1969: Șerban Cioculescu, *Viața lui I.L. Caragiale*, ediția a II-a revăzută, București, Editura pentru Literatură.

Cioculescu 1974: Șerban Cioculescu, *Caragialiana*, București, Editura Eminescu.

Condello 2015: Federico Condello, *Dike* in *Enciclopedia dell'antico*, www.mondadorieducation.it. › enciclopedia_home.

Di Benedetto 1995: Vincenzo Di Benedetto, *Introduzione*, in Eschilo, *Orestea. Agamennone, Coefore, Eumenidi*, traduzione e note di E. Medda, L. Battezzato, M. Pia Pattoni, Milano, Rizzoli.

Dicționarul Limbii Române (DLR), n.s., VII/ 1, Litera N, București, Editura Academiei Române, 1971.

Dicționarul Scriitorilor Români, A-C, M. Zaciu, M. Papahagi, A. Sasu (eds.), București, Editura Fundației Culturale Române, 1995.

BDD-A31311 © 2020 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:53:30 UTC)

Eschil 2010: *Orestea. Agamennone, Coefore, Eumenidi*, traduzione e note di E. Medda, Luigi Battezzato, M. Pia Pattoni, Milano, Rizzoli.
Euripide 2010: *Ecuba*, introduzione, traduzione e commento di Luigi Battezzato, Milano, Rizzoli.
Goldhill 1984: Simon Goldhill, *Language, Sexuality, Narrative: the Oresteia*, Cambridge, Cambridge Universiy Press.
Havelock 1983: Eric Alfred Havelock, *Dike. La nascita della coscienza*, Roma-Bari, Laterza.
Jellamo 2005: Anna Jellamo, *Il cammino di Dike*. *L'idea di giustizia da Omero a Eschilo*, Roma, Donzelli.
Ieranò 2006: Giorgio Ieranò, *Eschilo in Euripide*, in "*Lexis*. Poetica, retorica e comunicazione nell'eredità classica", 24 (2006), p. 77–93 (Lexisonline.eu/wordpresse/?page_id=79).
Iosifescu 1963: Silvian Iosifescu, *Momentul Caragiale*, București, Eitura pentru Literatură.
Istoria teatrului în România, vol. I, De la începuturi până la 1848, București, Editura Academiei Române, 1965.
Litzica 1909: Constantin Litzica, *Catalogul manuscriptelor grecești*, București, Arte Grafice Carol Goebl.
Mândra 1971: Vasile Mândra, *Incursiuni în istoria dramaturgiei române*, București, Minerva.
Manolescu 1995: Florin Manolescu, *I. L. Caragiale*, in *Dicționarul Scriitorilor Români*, s.v.
Matteuzzi 2011: M. Matteuzzi, *Clitemestra, il linguaggio del comando e una scena da ripensare*, in "Dionysus ex machina", 2 (2011), p. 345–356.
Medda 2004: Enrico Medda, *Clitemestra e il coro. Riflessioni sceniche e testuali su Aesch., Ag. 489-502*, in "*Lexis*. Poetica, retorica e comunicazione nell'eredità classica", 22 (2004), p. 61–68 (Lexisonline.eu/wordpresse/?page_id=79).
Minnella 2017: Serena Minnella, *Tra giustizia e democrazia. Il giurista davanti alla filosofia di J. Derrida*, Torino, Giappichelli.
Nădejde 1990: D.C. Nădejde, *"Năpasta" de I. L. Caragiale (studiu literar)*, in *I. L. Caragiale în conștiința contemporanilor săi*, a cura di R. Florea, S. Ilin, București, Minerva, p. 261–273.
Nicolai 2009–2010: Roberto Nicolai, *Prima del processo: logiche giudiziarie nell'Orestea*, in "Sandalion", (32–33) 2009–2010, p. 5–31.
Ortiz 1916: Ramiro Ortiz, *Per la storia della cultura italiana in Rumania. Studi e ricerche*, Bucarest, C. Sfetea.
Pagini din istoria gândirii teatrale românești, texte alese, prefață și note de I. Berlogea, G. Muntean, București, Editura Meridiane, 1972.
Protase 1995: Maria Protase, *C. Aristia*, in *Dicționarul Scriitorilor Români*, s.v.
Rossi 1995: L.E. Rossi, *Letteratura greca*, con la collaborazione di R. Nicolai, L.M. Segoioni, E. Tagliaferro, C. Tartaglini, Firenze, Le Monnier.
Severino 2015: Emanuele Severino, *Dike*, Milano, Adelphi eBook.
Valmarin 2012: Luisa Valmarin, *Dalla giurilinguistica alla storia della lingua. Il lessico di "punizione"* / *"vendetta" in rumeno*, in "România Orientale", XXV(2012), p. 1–16.
Zamfir 2012: Mihai Zamfir, *Scurtă istorie. Panorama alternativă a literaturii române*, vol. I. Ediția a II-a revăzută și adăudgită, Iași-București, Cartea Românească-Polirom.

Dike and *adikía* in the Tragic of *Năpasta*

With *Năpasta* Caragiale ended his activity as a dramatist leaving us a play which has long baffled critics for the peculiarity of its construction and the controversial interpretation of the story, though we shouldn't forget that the Rumanian dramatist had long nurtured the aim to be not only a great comic writer but an equally great tragic one too. Therefore, aside from reading this play in a social, psychological or merely dramatic perspective, we get the impression that Caragiale wanted to end writing for the stage with a "high" drama,

BDD-A31311 © 2020 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:53:30 UTC)

classically constructed, revisiting old myths and traditions which, though so old, continued to be *actual* especially in the rural world, where the action takes place.

It seems evident the reference to famous myths of the Antiquity, recovered and updated on the example of great dramatists from classical Antiquity to the Modern Age. Caragiale represents a kind of justice which, to be such, requires the unerring "law of blood", that is an expiation commensurate to the same guilt, the law of an eternal and unescapable justice which, if trespassed, demands by necessity a correspondence between the punishment and the deed (the punishment accompanying the violation of the justice), as in *Năpasta*, mortal blow for mortal blow.

In conclusion, we can certainly see in *Năpasta* Caragiale's intention to demonstrate his capabilities in writing not only urban comedies, rich in exquisite satire and irony, but also a final drama, conceived and constructed according to the rules of the classical tragedy.

BDD-A31311 © 2020 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:53:30 UTC)