



Nicola Stanchi

La presenza assente

L'attesa del personaggio fuori scena
nella tragedia greca

INTRODUZIONE

Il modo più semplice per illustrare il concetto di ‘presenza assente’ è probabilmente quello di rifarsi all’*Iliade* e all’*Odissea*. Nell’ambito della letteratura greca, i poemi omerici forniscono infatti i più antichi e illustri esempi di una tecnica narrativa che consiste nel lasciare a lungo fuori campo l’eroe principale, evitando di mostrarlo in azione nella parte iniziale dell’opera, e dando invece rilievo al vuoto prodotto dalla sua assenza: un artificio che, lungi dallo sminuire l’importanza del personaggio, consente invece di metterne pienamente a fuoco la centralità.

Per i primi tre quarti dell’*Iliade*, Achille partecipa agli eventi in forma meramente passiva, determinando col suo ritiro dal combattimento la crisi dell’esercito greco; è la sua assenza, costantemente deplorata e rimpianta dai compagni, a fare di lui il protagonista del poema, ancora prima che il suo ritorno alle armi, sapientemente dilazionato e preparato da una serie di episodi intermedi, segni la svolta decisiva della guerra. In modo analogo, l’*Odissea* si apre, anziché col racconto in ordinata successione delle peripezie di Odisseo reduce da Troia, con una sezione dedicata all’attesa dell’eroe da parte dei familiari, messi in grave difficoltà dalla sua prolungata lontananza; Odisseo stesso, come scrive Geoffrey S. Kirk, «non è visibile sulla scena fino al quinto canto, ma ciò non toglie che sia centro focale d’ogni parola o pensiero formulati da altri»¹.

Utilizzato in forma tanto matura e consapevole già nei due poemi da cui si suole far iniziare la storia della letteratura greca, il motivo della ‘presenza assente’ era inevitabilmente destinato a essere ripreso e sviluppato nei secoli successivi. Giuseppe Nenci ha individuato nella narrazione di

¹ Kirk 1997³, p. 161.

Erodoto un principio strutturale desunto dall'*Iliade*, che egli ha definito il «ricorso all'immagine immanente dell'avversario, tanto più immanente quando assente», illustrandolo proprio attraverso un parallelismo col poema epico: «Come Achille è presente perché assente in gran parte dell'*Iliade*, così per interi libri [...] la Grecia come protagonista è assente e Atene e Sparta sono appena preannunciate, in attesa di ricomparire sulla scena per il gran finale delle guerre persiane. Come Ettore sovrasta da solo tutti gli Achei – ma l'assente Achille sovrasterà Ettore –, così nello spirito omerico delle *Storie* la lunga e permanente esaltazione della grandezza dei Persiani è tutta funzionale alla grandezza della Grecia che riuscirà a debellarli»².

Una strategia compositiva fondata sulla 'presenza assente' fu dunque trasposta con successo dall'*epos* alla storiografia. All'incirca nello stesso periodo in cui Erodoto componeva la sua opera, un altro genere letterario, la tragedia attica, conosceva la sua stagione più gloriosa; e qui il procedimento trovò un nuovo e fecondo ambito di applicazione.

La forma drammatica si prestava in effetti alla ricezione del modulo più di ogni altra espressione letteraria, in virtù di una potenzialità insita nella sua stessa natura – ma anche di un limite strutturale, che l'intelligenza dei drammaturghi seppe trasformare in un punto di forza. La presenza e l'assenza di un eroe avevano un rilievo assai maggiore in una rappresentazione mimetica – fondata sulla *performance* dell'attore, che assumeva concretamente l'identità del personaggio nello spazio scenico – che in un'opera narrativa, dove i fatti erano riportati indirettamente dal narratore; in teatro, il vuoto prodotto dalla lontananza di qualcuno era un fatto evidente, e la sua apparizione, adeguatamente preparata, poteva produrre un forte impatto emotivo. D'altro canto, a mettere frequentemente in scena una situazione di assenza i tragediografi erano obbligati da un'inderogabile convenzione della drammaturgia greca: la cosiddetta regola dei tre attori, in base alla quale nell'orchestra non dovevano interagire più di tre personaggi alla volta (e in una fase precoce, riflessa nella produzione di Eschilo anteriore all'*Oresteia*, gli attori erano soltanto due). Così, in parte per scelta, in parte per necessità, fin dalle origini l'assenza fu per i drammaturghi un nucleo tematico privilegiato – come dimostra la trama dei *Persiani* di Eschilo, la più antica delle tragedie conservate.

Il fatto che in ambito teatrale le nozioni di 'presenza' e 'assenza' acquistino contorni più nitidi favorisce un approccio critico al tema della 'presenza assente', consentendo di proporre una definizione tecnica del concetto, che in un'opera narrativa non sarebbe altrettanto agevole³. In un contesto

² Nenci 1994, pp. XVIII-XIX.

³ Non è certo casuale che Kirk e Nenci, nei due brani citati sopra, utilizzino entrambi l'espressione «sulla scena», equiparando implicitamente l'*Odissea* e le *Storie* a opere

drammatico, la ‘presenza assente’ può essere descritta come la condizione di un eroe fuori scena per una lunga fase dell’azione⁴, eppure continuamente evocato nelle battute degli altri personaggi. L’analisi di questo motivo nella produzione superstite di Eschilo, Sofocle ed Euripide⁵ implica una lettura ‘in negativo’ delle tragedie: attenta al susseguirsi degli eventi drammatici, ma volta soprattutto a esplorare i riferimenti a personaggi che *non* ci sono, nell’intento di individuare il loro impatto sull’azione.

Applicata al concreto esame dei testi, la definizione appena fornita rischia peraltro di rivelarsi troppo ampia e generica, a fronte della frequenza con cui nei dialoghi, nei monologhi e nei brani lirici delle tragedie sono menzionati personaggi non in scena. In questo studio si è dunque scelto di focalizzare l’attenzione su una categoria particolare di eroi assenti: quelli la cui mancanza appare come un dato provvisorio e contingente, non come un fatto stabile e definitivo⁶, e il cui arrivo è oggetto di un’attesa spasmodica, che diventa il fulcro stesso del dramma⁷. Non sono inoltre stati considerati ‘assenti’, anche se invisibili al pubblico e ansiosamente attesi, coloro che, nella finzione teatrale, si immaginano collocati negli immediati paraggi della scena, tanto da poter stabilire un contatto visivo o uditivo con chi vi si trova⁸.

drammatiche. Il ricorso alla metafora tradisce la difficoltà di definire con concretezza e perspicuità il concetto di ‘presenza assente’ in un contesto diegetico, dove persino la distinzione fra ‘presenza’ e ‘assenza’ di un eroe rischia di risultare impropria e arbitraria, in quanto il racconto non è legato a un luogo unico e specifico, ma presuppone un punto di vista mobile nello spazio e nel tempo. Qualunque personaggio di cui il narratore descriva gli atti, anche se non partecipa all’azione principale e si trova lontano dal luogo in cui essa si svolge, è oggettivamente ‘presente’ nel racconto; di una sua ‘assenza’ si può parlare solo in rapporto al punto di vista soggettivo di un altro personaggio. Questa distinzione – che complica l’esame del concetto di ‘presenza assente’ in un’opera narrativa – non vige in teatro, dove, in assenza di un narratore, il punto di vista è fisso e coincide con quello dello spettatore.

⁴ Sarebbe arbitrario fissare un limite minimo per la durata dell’assenza; è necessario comunque che essa si protragga per varie centinaia di versi.

⁵ L’esigenza di valutare la funzionalità del modulo nel contesto dell’opera impone di limitare la trattazione alle tragedie conservate per intero.

⁶ Non sono dunque assimilati a ‘presenze assenti’ coloro che si collocano decisamente ‘fuori campo’ rispetto all’azione, limitandosi a influenzarla dall’esterno, né quanti risultano già morti nel momento in cui il dramma si svolge; non vengono presi in considerazione neppure gli dei, le cui miracolose epifanie non possono essere messe in preventivo dai personaggi umani.

⁷ Non è, per esempio, il caso di Teucro, la cui assenza, seppure più volte rimarcata dai personaggi in scena, è ben lontana dal rappresentare il nucleo tragico dell’*Aiace*; analoghe considerazioni valgono per Teseo nell’*Ippolito* e per Teoclimeno nell’*Elena*.

⁸ Sono perciò esclusi personaggi che stazionano nello spazio retroscenico o nello spazio extrascenico adiacente (per la distinzione fra questo e lo spazio extrascenico lontano cfr. Di Benedetto - Medda 1997, pp. 34-48), come l’Edipo delle *Fenicie*, che alla fine del

Si è così circoscritto un gruppo di tragedie in cui la ‘presenza assente’ di un eroe può davvero dirsi il nucleo fondamentale dell’azione. Si tratta di otto drammi, che presentano notevoli somiglianze strutturali; a volte è possibile individuare fra l’uno e l’altro anche riecheggiamenti più specifici e puntuali. Caratteristica comune a tutti è il delinarsi di una situazione di pericolo, intimamente connessa con l’attesa del personaggio assente, che produce una dominante atmosfera di ansia e paura; la relazione che intercorre fra chi è lontano e chi lo sta aspettando, però, non è sempre la stessa, e cambia di conseguenza anche il significato dell’attesa.

Colui che deve arrivare può essere un eroe partito in precedenza per una guerra o per un’impresa rischiosa. Il suo ritorno a casa, atteso con trepidazione dai familiari e preparato attraverso un graduale precisarsi delle informazioni che lo concernono, diventa allora l’elemento catalizzatore della tensione: su un simile schema sono costruite tragedie come *Persiani*, *Agamennone*, *Trachinie*.

Talvolta, all’opposto, il pericolo riguarda i personaggi in scena: chi sta per giungere può essere un nemico, intenzionato a mettere a repentaglio la loro libertà e la loro stessa vita. Si crea così una situazione di angoscia, legata alla necessità di stornare una minaccia imminente, che forma l’ossatura di drammi come le *Supplici* eschilee e gli *Erac lidi* di Euripide.

In un’altra variazione del motivo dell’attesa, infine, il personaggio assente può essere un amico e un alleato dei personaggi in scena, sottoposti alle angherie di un tiranno che, nel momento in cui il dramma si apre, li tiene già in suo potere: in tal caso si guarda a lui come a un salvatore e un liberatore. *L’Andromaca* e *L’Eracle* di Euripide, assieme all’*Elettra* di Sofocle, sono le tragedie in cui l’applicazione di un simile modello risulta più chiara.

La trattazione è perciò suddivisa in tre parti (intitolate appunto *L’attesa del reduce*, *L’attesa del persecutore*, *L’attesa del salvatore*), all’interno delle quali i drammi sopra menzionati sono esaminati uno a uno. Tale schematizzazione, che obbedisce a un’esigenza di chiarezza e di comodità critica, non intende peraltro stabilire rigide barriere fra le tre categorie: nel corso dell’analisi si vedrà infatti come in alcuni casi una tragedia inclusa in una tipologia possa mutuare motivi propri delle altre due forme.

La classificazione appena proposta non trova riscontro in precedenti studi: a tutt’oggi mancano, del resto, tentativi sistematici di esplorare il tema della ‘presenza assente’ nella tragedia attica. Vi sono bensì alcuni saggi che, senza introdurre tale nozione, trattano di situazioni drammaturgiche

dramma esce di casa in risposta alle invocazioni del coro, o l’esercito argivo nei *Sette a Tebe*, le cui manovre sono percepite e dettagliatamente descritte dai personaggi in scena (cfr. Monaco 1982, pp. 6-12).

strutturalmente correlate all'attesa di un personaggio lontano, come il motivo del 'ritorno'⁹ e quello della 'supplica'¹⁰. Spesso però i loro autori si limitano a proporre una catalogazione delle tragedie, senza procedere a un esame testuale; o, quando lo fanno, si occupano più delle azioni che si svolgono sulla scena che dell'attesa di chi non c'è.

Al contrario, l'intento di questa ricerca è spostare l'accento sul valore drammaturgico dell'assenza dell'eroe e sulla preparazione del suo ingresso¹¹. In ogni tragedia viene individuata la 'rete' dei riferimenti al personaggio lontano, con particolare riguardo alle ricorrenze di alcune parole chiave (come ἄπειμι, οἴχομαι ecc.) che possono essere considerate veri e propri indicatori tematici del modulo. Si indagano così modalità, durata, causa, conseguenze dell'assenza dell'eroe; eventuali mutamenti della sua condizione e della sua localizzazione nel corso del dramma; stato d'animo dei personaggi in attesa e loro atteggiamento nei confronti dell'assente; aspettative legate al suo arrivo. Si cercano inoltre informazioni sul suo carattere e sulla sua personalità, ed elementi utili a una valutazione del suo comportamento prima e dopo la sua comparsa sulla scena.

All'esame testuale si affianca un confronto delle soluzioni adottate nelle diverse opere a livello dell'intreccio, del sistema dei personaggi, dell'organizzazione dello spazio teatrale¹². Si tenta, in tal modo, di mettere in risalto

⁹ Uno schema delle tragedie costruite sul tema del ritorno (*vóστος plays*) si trova in Taplin 1977, p. 124; sostanzialmente omologa è la classificazione delle *tragédies du retour* proposta da Jouanna 1993, pp. 174-175. In un ambito affine si muove Aélión 1983, II, pp. 63-86, che analizza il modulo del *retour du prince légitime*, procedendo anche – a differenza dei due critici appena citati – a un confronto sistematico fra i drammi; la studiosa, peraltro, esclude Sofocle dalla sua trattazione e affronta il 'ritorno' non come un tema autonomo, ma in stretto rapporto con altri motivi come l'inganno, la vendetta e la salvazione.

¹⁰ Cfr. Taplin 1977, pp. 192-193. Sulle 'tragedie della supplica' (*suppliant plays, tragédies de la supplication*) esistono anche alcune monografie specifiche (Schmidt 1911, Kopperschmidt 1967); cfr. inoltre il capitolo «Agon und Altarmotiv» in Strohm 1957 (in part. le pp. 17-28), Gould 1973, pp. 85-90, e Aélión 1983, II, pp. 13-61.

¹¹ Naturalmente, allo scopo di confrontare le speranze e i timori suscitati dall'attesa del personaggio chiave con gli esiti prodotti dal suo arrivo, non si esamina soltanto la sezione dell'opera caratterizzata dalla sua assenza, ma anche il momento in cui egli finalmente compare sulla scena: le parole pronunciate e le azioni compiute in questa circostanza possono infatti essere considerate il naturale coronamento della lunga preparazione precedente. Esula invece dall'ambito dell'indagine un esame approfondito di eventuali sezioni successive: ci si limita a considerarne singoli passi che abbiano rapporti con il modulo applicato nella prima parte, e ad accennare brevemente agli sviluppi conclusivi della trama, per inquadrare la trattazione del tema della 'presenza assente' in un'interpretazione complessiva della tragedia.

¹² In particolare, le analisi delle varie tragedie – seppur articolate in modo indipendente – hanno sempre inizio con un paragrafo dedicato alla definizione dello spazio nel quale si svolge l'azione drammatica. L'argomento stesso della ricerca implica che in

la versatilità del modulo della ‘presenza assente’, attorno al quale i grandi autori della tragedia attica – pur nell’analogia delle situazioni drammatiche, riconducibili a tipologie ben precise – seppero costruire trame differenti, attraverso un sottile gioco di variazioni che riflettono i tratti peculiari della loro arte e del loro pensiero.



essa assuma uno speciale rilievo la dimensione extrascenica: il luogo dove si trova l'eroe verso cui è puntata l'attenzione di tutti tende a sottrarre (almeno in determinate fasi del dramma) alla zona dell'orchestra la sua naturale centralità. Ne risente l'intero sistema dei rapporti fra le tre aree (scenica, extrascenica e retroscenica) in cui si articola lo spazio teatrale; per questo è opportuna un'analisi preliminare delle polarità, spesso mutevoli, che si stabiliscono fra le tre dimensioni nel corso della tragedia.

I «PERSIANI» DI ESCHILO

1. SPAZIO SCENICO E SPAZIO EXTRASCENICO

Due elementi scenici caratterizzano lo spazio teatrale nei *Persiani*: l'azione si svolge dapprima attorno a un antico edificio, dove i dignitari che formano il coro, timorosi per la lontananza dell'esercito, si riuniscono per un'angosciosa seduta (cfr. vv. 140-141 τὸδ' ἐνεζόμενοι / στέγος ἀρχαῖον); in seguito, a partire dal secondo episodio e dal ritorno della regina, intenzionata a offrire al defunto marito delle libagioni propiziatorie, l'attenzione viene spostata su un tumulo (v. 647 ὄχθος, v. 659 ὄχθου) che ospita la tomba di Dario, mentre della 'camera di consiglio' non si fa più parola¹.

Se un simile spostamento del fulcro spaziale coincida con un vero e proprio cambiamento dello scenario dell'azione², o se dipenda semplicemente dalla valorizzazione, in momenti successivi, di due zone distinte dello spazio teatrale, è un problema molto dibattuto³, che esula tuttavia dalla

¹ L'ipotesi avanzata da Arnott 1989, pp. 135-136, secondo cui le espressioni στέγος ἀρχαῖον e ὄχθος indicherebbero, con un passaggio da un termine più generico a uno più specifico, lo stesso elemento scenico (il tumulo di Dario), è recisamente confutata da Di Benedetto 1989, p. 87 nota 42.

² È noto che questa soluzione, per quanto rara, non è priva di riscontri nel teatro eschileo: le *Eumenidi* sono caratterizzate da due cambi di scena e nelle perdute *Etnee*, secondo la notizia riferita da un papiro, ve n'erano addirittura cinque (cfr. Radt 1985, p. 126 s.).

³ Dale 1956, p. 97, è convinta che fra la prima e la seconda parte muti l'ambientazione del dramma: la trasformazione doveva essere realizzata senza ricorrere a modifiche dell'apparato scenico, ma unicamente grazie alla magia evocativa della parola, secondo un procedimento che la studiosa battezza col nome di «scena fluida o adattabile» («fluid or adjustable scene»). A tale tesi si rifà Taplin 1977, pp. 104-107, che definisce il fenomeno col termine – anch'esso desunto dall'articolo della Dale, p. 96 – di «refocusing»: come

prospettiva del presente studio ⁴. È più importante notare che quest'organizzazione della scena comporta, in ogni caso, l'esclusione di un altro edificio fondamentale nella topografia dei *Persiani*, la reggia di Serse, che viene confinata al di là di una delle due uscite laterali. Che la reggia, sede della monarchia e simbolo del potere centrale, non sia visibile al pubblico e ai personaggi in scena è un fatto dal forte significato metaforico, in una tragedia interamente incentrata sullo sfascio dell'impero.

Attraverso l'*eisodos* ⁵ che porta alla reggia avvengono i due ingressi della regina, all'inizio del primo e del secondo episodio, e le sue due uscite, che precedono il primo e il terzo stasimo; alla fine del dramma anche il coro e Serse usciranno da questa parte. L'altra *eisodos* mette in comunicazione con lo spazio extrascenico lontano: di qui giunge il messo con la notizia della sconfitta persiana; al di là di essa occorre immaginare, in lontananza, i luoghi della Grecia evocati dalle sue parole (la nemica Atene, Salamina e l'isola antistante, l'Acacia e la Tessaglia, la Tracia e lo Strimone), nonché quelli menzionati nel seguito del dramma dall'ombra di Dario e dal coro (l'Ellesponto, la Beozia, le isole e le coste della Ionia).

Da questo secondo accesso si attende, per gran parte della tragedia, il ritorno di Serse. Per raggiungere la reggia egli deve attraversare l'orchestra, e uscire poi dalla parte opposta; e anche in questo caso è possibile leggere

per una 'rifocalizzazione' del loro campo visivo, gli spettatori dovevano immaginare a un certo momento che l'azione si svolgesse in un luogo diverso da quello in cui si era svolta in precedenza. Scettico verso la nozione di «refocusing» si mostra invece Di Benedetto 1989, pp. 82-85, secondo il quale gli spettatori, una volta associata una zona dello spazio scenico a una certa funzione, non sarebbero poi stati propensi a correggere questa percezione: sicché ciò che all'inizio della tragedia appariva come una camera di consiglio non sarebbe poi potuto diventare ai loro occhi un tumulo sepolcrale. Secondo Di Benedetto l'edificio e il tumulo erano due elementi scenografici distinti: il fatto che Eschilo, per un preciso intento drammatico, attiri l'attenzione prima sull'uno, poi sull'altro, non impedisce che fossero compresenti sulla scena fin dall'inizio della tragedia e per tutta la sua durata.

⁴ La questione ruota soprattutto attorno all'interpretazione dei vv. 140-141. Il participio ἐβεζόμενοι («stando seduti») è stato spesso considerato la prova del fatto che il coro si troverebbe già nell'edificio di cui parla: lo spazio scenico, o la parte di esso occupata dal coro, si identificherebbe dunque con un interno (si tratta di una soluzione non frequente per il teatro greco, ma adottata probabilmente dallo stesso Eschilo nelle *Eumenidi*: in proposito cfr. Di Benedetto 1987). Ne conseguirebbe la necessità di ipotizzare un cambio di scena quando l'azione si sposta all'esterno, concentrandosi attorno al tumulo di Dario. Ma è anche possibile che il coro si limiti a esprimere l'intenzione di entrare nell'edificio, senza poi metterla in atto a causa dell'arrivo della regina: lo στέγος ἀρχαίων rappresenterebbe in questo caso un semplice fondale contro il quale il dramma viene recitato, e nell'allestimento scenico potrebbe coesistere, senza ingenerare confusione, con il tumulo di Dario situato nell'orchestra (cfr. Di Benedetto 1989, pp. 85-87).

⁵ Per l'uso del termine *eisodos* in luogo del più comune *parodos*, a indicare i due passaggi laterali attraverso cui attori e coro entravano e uscivano di scena, cfr. Taplin 1977, p. 449.

nell'uso dello spazio scenico un'intenzione simbolica. Il reinsediamento al potere del re sconfitto non può avvenire in modo indolore, ma deve essere mediato da un'indagine volta a chiarire le ragioni della disfatta; e attraverso il procedimento già descritto, che porta in primo piano, verso la metà della tragedia, la tomba di Dario, lo spazio dell'orchestra viene appunto a configurarsi come il luogo del giudizio sull'operato di Serse e della sua umiliazione, nel confronto penalizzante con i successi del predecessore. Solo al termine di questo processo Eschilo fa finalmente entrare in scena il *reduce*: la sua apparizione, che costituisce l'evento culminante dei *Persiani*, è preparata da una serie di menzioni *in absentia*, disseminate lungo l'intero corso della tragedia e incentrate tanto sul problema della sua salvezza fisica, quanto su quello delle sue responsabilità nella catastrofe.

2. LA LOCALIZZAZIONE DI SERSE NELLO SPAZIO EXTRASCENICO

Fin dai primi versi della tragedia, il motivo dell'assenza di Serse e l'attesa del suo ritorno si delineano come un tema portante, attraverso le parole ansiose del coro (vv. 8-11): del re partito alla testa della sua armata non si hanno più notizie, e i coreuti sono indotti da questa situazione di impotente ignoranza a presagire le ipotesi più funeste. Ad aggravare l'angoscia arriva la regina, che riferisce un sogno fatto nel corso della notte (nel quale Serse figura come protagonista) e una prodigiosa apparizione di uccelli cui ha assistito al risveglio. Il carattere nefasto delle due visioni, pur nell'incertezza sul loro preciso significato, risulta evidente a lei stessa e al coro.

Ma di Serse non si hanno notizie sicure fino al momento in cui il messo, annunciata la disfatta persiana, precisa che il re è vivo (v. 299). Lo *status* del personaggio muta così da 'disperso' a 'reduce', senza che per il momento vengano forniti ulteriori dettagli a proposito della sua attuale localizzazione. L'urgenza del dolore trascina il messo a diffondersi su un primo e sommario catalogo di condottieri morti (vv. 303-330), poi sul racconto della battaglia di Salamina e sugli altri episodi cruciali del massacro: l'imboscata suicida di Psittalia, le mille insidie della ritirata in territorio nemico, il guado dello Strimone. Solo alla fine del suo discorso annuncia che i pochi sopravvissuti hanno concluso l'attraversamento della Tracia e sono giunti ai focolari aviti (vv. 510-511).

Fra questi superstiti, sulla base del v. 299, va implicitamente incluso anche Serse: si può dunque considerare questo passo il segnale dell'ingresso del personaggio in un settore di spazio extrascenico vicino. Mentre si placa l'angoscia per la sorte del sovrano, ormai in salvo in territorio amico, si intensifica l'attesa per il suo arrivo in scena, previsto adesso come un

evento imminente. Ma Serse non arriva, e si assiste invece all'evocazione dell'ombra di Dario.

Nel corso del dialogo fra l'antico monarca e la sua sposa si ha un singolare sviluppo. Inizialmente è la regina a ragguagliare Dario sugli ultimi avvenimenti, e a dargli tanto la notizia del disastro di Salamina, quanto le informazioni sull'avventuroso ritorno del figlio: i vv. 734-738 rappresentano un ampliamento e una drammatizzazione di quanto aveva riferito il messo ai vv. 299 e 510-511, con una più decisa focalizzazione su Serse. Ma nella prosecuzione del dialogo Dario si configura man mano come il depositario di una sapienza superiore e arcana, connaturata tanto alla sua maestà regale quanto al 'privilegio' di essere morto. Egli allude ad alcuni oracoli divini che lasciavano presagire la sconfitta, anche se questa si è avverata prima del previsto (v. 739 ss.); enuncia un sistema di norme etiche e di verità metafisiche che dimostrano l'inevitabilità e la giustizia di quanto è accaduto (v. 742 ss.); profetizza la triste fine che attende il contingente persiano rimasto a svernare in Beozia (v. 796 ss.). Insomma «as the scene progresses Darius' ignorance is replaced by a virtual omniscience, factual and moral, about both the past and the future»: perciò, quando l'ombra si congeda dalla regina invitandola ad andare incontro a Serse con un manto nuovo, questo vale come un sicuro segnale che il re si trova ormai negli immediati paraggi⁶.

Il suo ingresso sulla scena avverrà, senza ulteriore preparazione, al v. 908, prima che la regina abbia potuto mettere in atto il suo proposito, e sostituire gli stracci di cui il re è vestito con un abito più consono alla sua maestà.



⁶ *Ivi*, p. 126.



2.2. *La progressione delle notizie su Agamennone e l'emergere delle tensioni fra i personaggi in scena*

Nel momento in cui si apre la tragedia, il condottiero argivo è lontano da casa, impegnato ormai da dieci anni nella guerra di Troia (cfr. v. 40 ss.); in questo tempo – su cui informano varie analessi disseminate nel dramma – si sono sparse sul suo conto molte voci funeste, che davano Agamennone per ferito o morto in battaglia (cfr. vv. 863-873).

Ma già a metà del prologo l'apparizione della fiaccola pone fine all'incertezza sulla sua sorte (v. 22). Il segnale della vittoria, che egli stesso ha fatto trasmettere dalla città conquistata (cfr. vv. 315-316), indica un deciso cambiamento nello *status* del personaggio, che è sì sempre lontano, ma non corre più il rischio di morire in guerra e sta per fare ritorno in patria.

L'ingresso dell'araldo, in apertura del secondo episodio (v. 503), segna un ulteriore progresso nell'informazione, confermando la presa di Troia e aggiungendovi il resoconto dei fatti più recenti. Il re è arrivato nella sua terra (il concetto è illustrato dalla ripetizione di ἦκει, in posizione di rilievo, all'inizio dei vv. 522 e 531), lasciandosi alle spalle i rischi del viaggio di ritorno, evocati in precedenza da Clitemestra (vv. 343-344). Si apre dunque, in corrispondenza di questo annuncio, una nuova fase della 'presenza assente' di Agamennone, che si trova ormai al sicuro nello spazio extrascenico vicino.

Nessun ostacolo si frappone più alla comparsa in scena dell'eroe stesso, che avviene infatti all'inizio del terzo episodio (v. 782). Le modalità dell'apparizione, connesse all'esito della guerra, sono opposte a quelle di Serse⁷, ma l'itinerario dei due personaggi, dall'iniziale condizione di pericolo e di

⁷ Mentre il re persiano giunge a piedi, da solo e con le vesti stracciate, Agamennone incede regalmente su un carro (cfr. v. 906 ἀπῆνης τῆσδε), come si addice a un vincitore.

lontananza all'apparizione sulla scena parecchie centinaia di versi dopo, è in gran parte il medesimo – se non per il fatto che nell'*Agamennone* è articolato in quattro fasi anziché in tre: l'ingresso del messaggero, che nei *Persiani* rappresenta l'unica tappa intermedia, è qui preceduto dalla ricezione del segnale luminoso.

Lungi dal rappresentare un dettaglio insignificante, questa modifica rientra invece in una strategia che mira a complicare e problematizzare il progresso dell'informazione sul personaggio assente, togliendogli la linearità e l'oggettività che ha nei *Persiani*. Infatti, mentre la regina e i dignitari di Serse condividono l'iniziale ignoranza della sorte del sovrano e poi apprendono insieme ciò che gli è accaduto, a Clitemestra e ai vecchi argivi sono attribuiti, in merito al ritorno di Agamennone, livelli di conoscenza diversi, e valutazioni diverse delle notizie che giungono.

Poiché l'avvistamento della fiaccola è collocato nel prologo, il coro, ancora assente, non ne viene informato, mentre Clitemestra ne è avvertita immediatamente; i vecchi argivi partono così da una posizione di svantaggio conoscitivo. Quando entrano in scena, hanno solo un vago sentore che possa essere successo qualcosa, a causa dei sacrifici che la regina sta facendo celebrare in città (vv. 83-96). La situazione di incertezza si prolunga fino all'uscita di Clitemestra dal palazzo (v. 257)⁸: è la regina stessa, nel corso del dialogo che segue, a comunicare la notizia ai suoi interlocutori (v. 264 ss.).

Il fatto che il coro apprenda soltanto nel corso del primo episodio ciò che gli spettatori sanno da quasi duecentocinquanta versi non è privo di conseguenze: ne risente la tonalità generale della parodo, che, invece di essere incentrata sulla gioiosa celebrazione del sovrano vittorioso, ospita una perplessa rievocazione delle fasi preliminari della guerra. Vengono così recuperati, retrospettivamente, gli inquietanti eventi accaduti in Aulide; e l'operato di Agamennone in quell'occasione è sottoposto a una dura critica (vv. 218-227).

Questo corale ha il potere di orientare stabilmente la *Stimmung* dell'intero dramma verso la dimensione dell'angoscia, suscitando l'attesa sgomenta di un male imprecisato, al punto che nemmeno dopo aver appreso della vittoria i vecchi coreuti si abbandonano all'euforia. Essi sono diffidenti, non vogliono credere ai loro orecchi: e interrogano a fondo Clitemestra per vagliare l'attendibilità della sua fonte d'informazione (v. 272 ss.). La regina racconta dettagliatamente l'itinerario percorso dal segnale di fuoco

⁸ Benché il coro le rivolga un'allocuzione in seconda persona già ai vv. 83-103, Clitemestra con ogni probabilità non è presente sulla scena, ma resta all'interno del palazzo fino alla fine della parodo: cfr. Taplin 1977, pp. 280-285; vd. anche Medda 1995, p. 200 nota 15.

attraverso una serie di stazioni intermedie, corrispondenti ai principali punti di riferimento della navigazione nell'Egeo (vv. 281-316), destando l'incanto e la meraviglia del coro, che vorrebbe persino ascoltare la storia una seconda volta (vv. 317-319). Ma dopo che la donna è rientrata in casa, nel corso del primo stasimo la perplessità e l'ansia riprendono il sopravvento, tanto che i coreuti revocano in dubbio la credibilità della notizia: aver fatto troppo affidamento sull'annuncio della fiaccola appare adesso un atto sconsiderato, tipico dell'avventatezza femminile di Clitemestra (vv. 475-487). Assieme alla certezza della fine della guerra, anche la posizione di Agamennone viene implicitamente rimessa in discussione: il sovrano è veramente sulla via del ritorno?

Il dubbio del coro rientra nella strategia con cui l'autore ravviva la tensione, impedendo che prevalga un ottimismo fiducioso. Ciò che interessa a Eschilo non è però mantenere la *suspense* sull'esito del conflitto, che lo spettatore non ignora e che l'arrivo dell'araldo ben presto chiarisce definitivamente⁹. Neppure gli preme sviluppare la riflessione sull'attendibilità delle fonti del sapere e sui limiti della conoscenza umana, che invece Sofocle approfondirà sulla base di premesse analoghe¹⁰: il drammaturgo mira piuttosto a costruire un clima di diffidenza tra Clitemestra e il coro.

Lo scetticismo espresso dai vecchi argivi, per quanto superato dalle notizie portate dall'araldo, non resta infatti senza conseguenze. Clitemestra, che forse ha sentito dall'interno della reggia le parole del coro (o forse, al di là di ogni spiegazione razionalistica, ne è a conoscenza per una sorta di demoniaca onniscienza, che del resto si confà bene al suo personaggio), non rinuncia a prendersi la sua rivalse: a farne le spese è, indirettamente, l'emisario di Agamennone, che la regina tratta con affettata indifferenza.

La donna, probabilmente, non si trova neppure in scena nel momento in cui l'araldo arriva¹¹; quando finalmente appare, si dichiara del tutto disinteressata alle sue rivelazioni, e rientra in casa prima di aver ascoltato

⁹ La metafora cui il servo ricorre per annunciare il ritorno di Agamennone – equiparato allo splendore di una luce nelle tenebre (vv. 522-523) – sembra, fra l'altro, scelta apposta per smentire il coro, che aveva negato un valore probante al segnale luminoso avvistato dalla scolta.

¹⁰ Questo tema diventerà il fulcro stesso delle *Trachinie*, una tragedia costruita in larga misura proprio sulla trasformazione del modello dell'*Agamennone*: cfr. *infra*, III 3.3.

¹¹ Il testo dei mss. assegna a Clitemestra la battuta (vv. 489-500) che apre il secondo episodio e annuncia l'ingresso dell'araldo; ma appare strano che la regina esca dalla reggia soltanto per introdurre questo personaggio secondario, che poi fino al v. 586 dialoga esclusivamente con il coro, non dando segno di essersi accorto della presenza della donna, cui pure dovrebbe essere in primo luogo indirizzata la sua ambasceria. Meglio dunque assegnare al coro i versi suddetti, e supporre che Clitemestra non esca dalla reggia che al v. 587, quando interviene nella conversazione rivolgendosi all'araldo: cfr. Taplin 1977, pp. 294-297.

da lui una sola parola (v. 614). A suo dire, Clitemestra non ha nulla da apprendere dal messaggero: che Agamennone fosse in arrivo, lei l'aveva già capito dal segnale di fuoco, nonostante l'incredulità di «qualcuno» che le dava dell'esaltata¹². La regina non vuole nemmeno interrogare l'araldo per avere un resoconto più dettagliato dei fatti: preferisce aspettare l'arrivo di Agamennone, onde apprenderli direttamente dalla sua bocca (vv. 598-599).

Col suo comportamento, Clitemestra sembra negare ogni scopo alla venuta dell'araldo, che invece è determinante per il progresso dell'azione¹³. La regina contesta ingiustamente l'utilità dell'ambasciata, così come il coro aveva avuto torto a sospettare dell'indicazione portata dal segnale luminoso. Ma tali riserve, apparentemente infondate, acquistano il proprio senso nella connessione reciproca: testimoniano infatti della tensione che alligna tra Clitemestra e il coro. Si tratta di una tensione preesistente, che affonda le sue radici nel malcontento dei vecchi argivi verso la regina¹⁴; ma solo ora essa viene alla luce, e diventa una delle linee di forza della tragedia, per sfociare infine nel grande contrasto dell'esodo, di fronte al cadavere di Agamennone (vv. 1372-1576).

Rispetto ai *Persiani* si delinea così una differenza fondamentale nell'atteggiamento dei personaggi in scena: pur nella comune situazione d'attesa, non c'è solidarietà e unità d'intenti, ma malanimo e diffidenza reciproca fra la regina e il coro. Questo dà un'idea dell'ambiente che Agamennone troverà al suo ritorno: un ambiente non pacificato, ma percorso da pericolose tensioni, di cui egli stesso – che fin d'ora ne è il catalizzatore – è destinato a fare le spese.



¹² È qui il peccato riferimento al coro: il pronome indefinito τις del v. 590 non esprime certo una reale ignoranza dell'identità dei contestatori, ma minaccioso disprezzo.

¹³ Oltre allo sbarco di Agamennone in territorio argivo, egli comunica la scomparsa di Menelao nel corso del viaggio di ritorno, un evento di grande importanza nell'economia della tragedia (vv. 617-680); traccia un quadro della guerra in cui prevalgono gli aspetti angosciosi e negativi, ben diverso da quello che ne darà il suo padrone (vv. 551-582); e permette alla stessa Clitemestra di far pervenire allo sposo un ambiguo e minaccioso messaggio (vv. 604-614).

¹⁴ Il coro è al corrente della tresca di Clitemestra con Egisto e dei pericoli che questo stato di cose comporta: cfr. *infra*, II 2.3.



4. IL MOTIVO DELLA PAURA E DEL DESIDERIO FRUSTRATO

Il senso di angoscia che domina le tragedie imperniate sull'«attesa del reduce» non si dissolve quando giunge notizia della salvezza e dell'imminente ritorno dell'eroe: altre cause di inquietudine e sofferenza, aggiungendosi o sostituendosi a quella iniziale, impediscono che la tensione drammatica

³⁷ Di Benedetto 1983, p. 157.

cali. Nelle *Trachinie* a porre le premesse perché l'apprensione resti viva anche dopo l'annuncio della vittoria e del prossimo arrivo di Eracle sono da un lato il motivo degli oracoli, dall'altro la caratterizzazione di Deianira, che insiste fin dall'inizio su due elementi: la paura, trasformata da fatto contingente in tratto psicologico permanente e costitutivo del personaggio, e il desiderio amoroso³⁸, che le rende penosa la solitudine e intollerabile il pensiero di restare priva del marito.

Inscindibili e complementari, paura ed eros in Deianira si rafforzano e si alimentano a vicenda; e poiché l'attesa di Eracle è filtrata, per gran parte del dramma, attraverso l'ottica della moglie, l'intreccio e l'evoluzione dei due motivi – oltre a determinare la successione degli eventi – condizionano fortemente la *Stimmung* dei riferimenti all'eroe e alla sua 'presenza assente'.

La tragedia si apre con la citazione della massima proverbiale (v. 1 λόγος ... ἀρχαῖος) in base alla quale non è possibile conoscere se la vita di un uomo è felice o infelice prima che egli sia morto. La *gnome*, improntata a un pessimistico riconoscimento della fragilità della condizione umana, viene modificata in senso ulteriormente negativo da Deianira, che dice di essere certa, già prima di morire, della negatività del proprio destino. Fin da questo esordio, in cui la donna rivendica una speciale consapevolezza della propria sventura, l'angoscia appare un dato strutturale del personaggio – insieme a una lucidità introspettiva che non ha il potere di placare il timore, ma, semmai, quello di acuirlo.

La paura di Deianira ha radici lontane, che affondano nella sua storia passata. Ella ricorda ancora con orrore il tempo in cui l'Acheloo, divinità fluviale dall'aspetto cangiante, aspirava alla sua mano: la prospettiva delle nozze con un essere mostruoso atterrava la giovane figlia di Eneo (cfr. vv. 7-8 ὄκνον³⁹ / ἄλγιστον ἔσχον) fino a farle desiderare la morte (v. 16 δούστηνος αἰεὶ καθανεῖν ἐπευχόμεν). A salvarla fu l'intervento di Eracle, che sconfisse il rivale in duello e ottenne così la fanciulla come sua legittima sposa (vv. 18-21).

³⁸ La forte passione che lega la protagonista al suo sposo è un fattore nuovo, il cui innesto nel tessuto drammaturgico comporta un'originale modifica dei modelli eschilei: è infatti assente nei *Persiani* (dove al legame erotico si sostituisce la sollecitudine materna della regina nei confronti del figlio Serse) e presente soltanto in forma rovesciata nell'*Agamennone* (dove Clitemestra tradisce il marito con Egisto, e dove il movente erotico non è comunque l'unica ragione dell'assassinio di Agamennone).

³⁹ Alcuni editori preferiscono la *lectio difficilior* ὄτλον, antica variante testimoniata da uno scolio, che ricorre altrove solo in Aesch. *Sept.* 18 col significato di «peso», «onere» (Hesych. ὄτλον = μόχθον): ma come argomentano Jebb 1892, p. 7, Kamerbeek 1959, p. 32, ed Easterling 1982, p. 73, ὄκνον si addice maggiormente al contesto, introducendo il *Leitmotiv* dell'angoscia in significativo rapporto con la prima menzione del matrimonio.

È questa la prima menzione dell'eroe nel testo delle *Trachinie*: egli compare già nell'esercizio delle sue prerogative di liberatore dell'umanità dai mostri (cfr. v. 21 ἐκλύεται). Ma proprio lo svolgimento di questa missione, attraverso il ciclo delle fatiche imposte da Euristeo, è stata poi la causa dell'apprensione e dell'infelicità di Deianira negli anni successivi alle nozze. L'eco fra ἐκπεπληγμένη φόβῳ (v. 24) e αἰεί τιν' ἐκ φόβου φόβον τρέφω (v. 28) sottolinea la continuità nel destino della protagonista: mentre assisteva al combattimento che doveva decidere del suo destino, Deianira era fuori di sé per il terrore; una volta divenuta la sposa di Eracle, ha continuato a tormentarsi, temendo per la vita del marito (cfr. v. 29 κείνου προκηραίνουσα) sottoposta a pericoli sempre nuovi.

Neppure la fine della lotta di Eracle contro i mostri ha liberato Deianira dalle angosce per la sorte del marito; anzi ha paradossalmente aggravato le sue paure (cfr. v. 37 ἐνταῦθα δὴ μάλιστα ταρβήσασ' ἔχω). Preoccupata per una nuova, lunga assenza del marito, la donna accenna alla tavoletta che egli le ha lasciato partendo: è questo il primo dei riferimenti all'oracolo di Dodona analizzati in precedenza, la cui valenza inquietante e sinistra (cfr. v. 43 τι πῆμ', v. 46 δεινὸν πῆμα, vv. 47-48 τὴν ἐγὼ θαμὰ / θεοῖς ἀρῶμαι πημονῆς ἄτερ λαβεῖν) si approfondisce quando Deianira, combinando le notizie riferite da Illo con la profezia, comprende che il frangente decisivo della vita di Eracle è ormai arrivato. La rivelazione trasforma, come si è detto, il senso stesso dell'attesa dell'eroe: e la battuta con cui Illo acconsente a mettersi subito alla sua ricerca permette di rimarcarlo esplicitamente, proprio attraverso la ripresa del lessico della paura. Se, prima di sapere della profezia, il ragazzo non vedeva nella lontananza del padre un motivo di particolare preoccupazione, ora è consapevole della necessità di trovarlo e mettersi al suo fianco in una congiuntura così delicata e cruciale per la sua sorte:

ἀλλ' εἶμι, μήτηρ· εἰ δὲ θεσφάτων ἐγὼ
 βάξιν κατήδη τῶνδε, κὰν πάλαι παρῆ-
 νῦν δ' ὁ ξυνήθης πότμος οὐκ εἶα πατρὸς
 ἡμᾶς προταρβεῖν οὐδὲ δειμαίνειν ἄγαν.
 νῦν δ' ὡς ξυνίημι, οὐδὲν ἐλλείψω τὸ μὴ
 πᾶσαν πυθέσθαι τῶνδ' ἀλήθειαν πέρι. (vv. 86-91)

Andrò certamente, madre: se fossi stato a conoscenza del contenuto di questi oracoli, sarei con lui già da tempo. Finora, invece, il destino consueto di mio padre non ci dava troppi motivi di apprensione e timore: ma ora che so come stanno le cose, non tralascierò nulla per appurare tutta la verità al riguardo.

L'ingresso del coro consente di sviluppare ulteriormente il motivo della paura per le sorti di Eracle e lo arricchisce di una valenza nuova, rimasta

finora implicita. Le giovani trachinie mettono in connessione l'angoscia della protagonista con il suo desiderio (πόθος) dello sposo e nominano per la prima volta il letto nuziale, deserto per l'assenza di Eracle: un oggetto destinato ad assumere grande rilievo simbolico nel corso della tragedia. Nell'attesa di Deianira c'è dunque una componente erotica che soltanto ora emerge in tutto il suo spessore ⁴⁰:

ποθουμένα γὰρ φρενὶ πυνθάνομαι
 τὸν ἀμφινεικῆ Δηϊάνειραν αἰεί,
 οἷά τιν' ἄθλιον ὄρνιν,
 οὐποτ' εὐνάξειν ἀδακρύ-
 των βλεφάρων πόθον, ἀλλ' εὐ-
 μναστον ἀνδρὸς δεῖμα τρέφουσιν ⁴¹ ὁδοῦ
 ἐνθυμίσις εὐναίς ἀνανδρώτοισι τρύχεσθα κακὰν
 δύστανον ἐλπίζουσιν αἴσαν. (vv. 103-111)

Sento dire che la tanto contesa Deianira, pari a un dolente usignolo, per la passione che ha sempre nell'animo non sopisce mai l'affanno d'amore dei suoi occhi senza più lacrime; ma, nutrendo un memore timore per lo sposo lontano, si consuma nel letto deserto, oggetto delle sue angosce, nell'attesa sgomenta di un atroce destino.

Dopo questo accenno alla situazione personale dell'interlocutrice, il tentativo di consolazione del coro fa leva soprattutto su un argomento di carattere generale (l'alternarsi di gioia e dolore nella vita degli uomini); e nella sua risposta Deianira, pur ribadendo con forza il dato della propria sofferenza (v. 142 πάθημα τοῦμόν ... ἐγὼ θυμοφθορῶ), si mantiene inizialmente su un piano altrettanto generico. La protagonista sottolinea l'infelicità della condizione di *ogni* donna sposata e mette sullo stesso livello l'ansia per il marito e quella per i figli (v. 150 ἤτοι πρὸς ἀνδρὸς ἢ τέκνων φοβουμένη): un tormento che non può essere pienamente compreso da chi – come le fanciulle del coro – è giovane e ancora ignara di nozze. La tendenza di Deianira a paragonare la propria condizione a quella delle altre donne testimonia la sua natura di personaggio raziocinante, portato a trarre dalle proprie esperienze conclusioni universalmente valide; ma l'allusione alle pene *notturne* (cfr. v. 149 λάβη τ' ἐν νυκτὶ φροντίδων μέρος) di questa moglie

⁴⁰ Nel prologo, l'unico accenno al desiderio di Deianira per Eracle si coglie nell'inciso ἀσμένη δέ μοι del v. 18, dove però, in virtù del contesto, il «piacere» con cui Deianira accoglie Eracle come suo sposo può sembrare dovuto unicamente al sollievo per aver evitato le nozze con l'Aceloo: bisogna attendere fino alla parodo per scoprire che nell'espressione c'è qualcosa di più.

⁴¹ τρέφουσιν è congettura di Casaubon in luogo di φέρουσιν dei mss.: la lezione tradita non sembra indifendibile, ma il nesso di τρέφουσιν con δεῖμα riecheggia, come nota Easterling 1982, p. 88, αἰεί τιν' ἐκ φόβου φόβον τρέφω del prologo (v. 28).

‘qualunque’ tradisce, anche in virtù dell’ambigua costruzione della frase ⁴², la frustrazione erotica di chi parla, dovuta all’assenza di Eracle.

Per Deianira, il riconoscimento dell’infelicità implicita nella condizione di moglie non è, in effetti, che la premessa per focalizzare nuovamente l’attenzione sulla propria particolare sventura (cfr. vv. 151-152), e per introdurre l’argomento che, più specificamente, la angoscia nel momento presente: la profezia sul destino di Eracle. Disponendosi a confidare alle amiche quanto già rivelato al figlio, la donna rimarca in termini espliciti che l’oracolo è motivo per lei, pur abituata alle lacrime, di una sofferenza senza precedenti (vv. 153-154 *πάθη μὲν οὖν διὰ πολλὰ ἔγωγ’ ἐκλαυσάμην / ἐν δ’, οἶον οὐπω πρόσθεν, ἀντίκ’ ἔξερω*): come le parole di Illo ai vv. 86-91, questa frase sottolinea l’incidenza della profezia nel meccanismo drammaturgico delle *Trachinie*, e il suo ruolo decisivo nella costruzione della *suspense*.

Il racconto di Deianira è più lungo e articolato rispetto al semplice accenno del prologo: lo spettatore viene così messo a conoscenza di nuovi particolari, come il comportamento di Eracle al momento della partenza, che lasciava trasparire la consapevolezza di andare incontro alla morte (vv. 158-163). Al termine, Deianira professa ancora una volta la propria paura, in relazione all’imminente avverarsi della profezia: le capita di svegliarsi di soprassalto nel cuore della notte, atterrita al pensiero di restare priva del marito (vv. 173-177). Il motivo è ripreso dall’*Agamennone* (vv. 891-894), e l’imitazione serve a segnalare il sottile gioco di corrispondenze fra le due tragedie. A differenza di Clitemestra, che ostentava la propria apprensione nel contesto di un discorso basato sulla menzogna e sul rovesciamento della situazione reale ⁴³, Deianira è del tutto sincera; ma la conclusione delle due vicende coniugali sarà paradossalmente la stessa – dopo essersi salvato dai pericoli esterni, l’eroe tanto atteso cadrà per mano della sua sposa.

L’insistenza sul dato dell’angoscia (v. 176 *φόβῳ ... ταραβοῦσαν*) non solo fa sì che il discorso di Deianira si concluda sullo stesso tono su cui era iniziato (cfr. v. 142), ma rimanda anche all’*incipit* della tragedia, dove la protagonista lamentava la propria vita sventurata e penosa (v. 5). La doppia *Ringkomposition* suggerisce simbolicamente la prima sezione della tragedia, tutta caratterizzata da un clima di ansia impotente e di oscuro timore; subito dopo, l’arrivo del messaggero, che porta la notizia della

⁴² *ἐν νυκτί* può stare con *φροντίδων*, nel senso di *nocturnarum curarum* (come spiegava Hermann 1827, *ad loc.*, e come preferisce intendere Longo 1968, p. 80), o indicare la prima notte di nozze e quindi, metonimicamente, il matrimonio (come riteneva Campbell 1880-1881, *ad loc.*). L’impressione è che l’ambiguità sia voluta: Sofocle stabilisce intenzionalmente un corto circuito fra i due valori della notte, tempo dell’angoscia ma anche dell’unione sessuale.

⁴³ Cfr. *supra*, II 2.3.

vittoria e del prossimo ritorno di Eracle, inaugura l'aprirsi di una nuova fase, dominata invece da un senso di sollievo e di gioia.

Il cambiamento di *Stimmung* è annunciato, in modo quasi programmatico, già dalla prima battuta del vecchio trachinio (v. 181 ὄκνου σε λύσω). Il termine ὄκνος, che designa una sospensione angosciosa e priva di sbocchi nell'agire, connotava già nell'*incipit* della tragedia la situazione di Deianira, di fronte alla prospettiva delle nozze con l'Aceloo (v. 7); l'intervento 'liberatorio' del vecchio trachinio è dunque equiparato, in qualche misura, al salvataggio della fanciulla operato da Eracle quando sconfisse il mostro (cfr. v. 21 ἐκλύεται). L'accostamento, certo assai nobilitante per l'umile messaggero, segnala però anche il carattere effimero della 'liberazione' di Deianira: come il matrimonio con Eracle, per quanto gradito, aveva presto dato adito a nuove preoccupazioni (26-30), così anche la notizia della salvezza dell'eroe implica un rilascio illusorio e soltanto temporaneo della tensione ⁴⁴.

È indubbio, tuttavia, che per il tempo di un centinaio di versi l'atmosfera psicologica cambi completamente. L'euforia che prende il sopravvento in questa sezione trova espressione soprattutto nell'intermezzo lirico dei vv. 205-224, quando il coro si lancia in una sfrenata danza dionisiaca; ma anche nelle situazioni dialogiche il lessico della paura lascia il posto al lessico della gioia, come dimostrano il ringraziamento di Deianira a Zeus dopo le ultime parole del messaggero (cfr. v. 201 χαράν) e il gioco etimologico nella battuta con cui la donna accoglie Lica al suo arrivo (vv. 227-228 χαίρειν ... χαρτόν).

Al termine del resoconto di Lica, il coro invita la protagonista a rallegrarsi per l'arrivo dell'araldo e delle prigioniere e per le buone notizie ricevute; e Deianira risponde con una domanda retorica, manifestando la sua soddisfazione. Ma quest'esordio non è che la premessa di un ragionamento che prende, ben presto, una direzione completamente diversa. Alla vista delle straniere ridotte in schiavitù, Deianira si sente invadere dalla pietà; il loro caso la induce a meditare sulla fragilità delle umane sorti, e a formulare tristi pensieri sulla possibile rovina futura della sua stessa famiglia:

- Xo. ἄνασσα, νῦν σοι τέρψις ἐμφανῆς κυρεῖ,
τῶν μὲν παρόντων, τὰ δὲ πεπυσμένη λόγῳ.
- Δη. πῶς δ' οὐκ ἐγὼ χαίροιμ' ἄν, ἀνδρὸς εὐτυχῆ
κλύουσα πρᾶξιν τήνδε, πανδίκῳ φρενί;
πολλή 'στ' ἀνάγκη τῆδε τοῦτο συντρέχειν.
ὅμως δ' ἔνεστι τοῖσιν εὖ σκοπούμενοις
ταρβεῖν τὸν εὖ πράσσοντα μὴ σφαλῆ ποτε.

⁴⁴ Lawrence 1978, p. 292.

ἔμοι γὰρ οἶκτος δεινὸς εἰσέβη, φίλαι,
 ταύτας ὀρώσῃ δυσπότητους ἐπὶ ξένης
 χάρας ἀοίκους ἀπάτοράς τ' ἄλωμένας,
 αἱ πρὶν μὲν ἦσαν ἐξ ἐλευθέρων ἴσως
 ἀνδρῶν, τανῦν δὲ δοῦλον ἴσχουσιν βίον.
 ὦ Ζεῦ Τροπαίε, μή ποτ' εἰσίδοιμί σε
 πρὸς τοῦμὸν οὔτω σπέρμα χωρήσαντά ποι,
 μηδ', εἴ τι δράσεις, τῆσδέ γε ζώσης ἔτι
 οὔτως ἐγὼ δέδοικα τάσδ' ὀρωμένη.

(vv. 291-306)

- CORO Signora, ora puoi gioire apertamente, per ciò che hai sotto gli occhi e per le notizie che hai appreso.
- DEIANIRA E come non rallegrarmi di tutto cuore, sentendo il felice esito di quest'impresa di mio marito? Una cosa implica l'altra, e non può che essere così. Tuttavia, a ben guardare, una ragione di temere c'è: chi ha successo potrebbe un giorno cadere in disgrazia. Una tremenda pietà mi ha preso infatti, amiche, nel vedere queste sventurate, esuli in terra straniera, orfane, senza più casa, che prima probabilmente erano figlie di uomini liberi, ora invece conducono una vita da schiave. O Zeus che storni il nemico, che io non ti veda mai scagliarti così contro la mia prole: e se proprio devi farlo, almeno non finché io sia in vita! Tale è il timore che provo alla vista di queste donne.

In questa battuta di Deianira si passa così, nuovamente, dal linguaggio della gioia a quello della paura: il punto di svolta è rappresentato da ὅμως δ' e dalla successiva *gnome* (vv. 296-297), che rinvia, per la concezione 'soloniana' della mutevolezza delle fortune umane, al λόγος ἀρχαῖος enunciato all'inizio del dramma, segnalando l'aprirsi di una sezione in cui i toni pessimistici tornano a prevalere. Anche τοῖσιν εἶδ' σκοποῦμένοις è importante: Deianira si dice in grado di cogliere l'insegnamento insito nel destino delle prigioniere di Ecalia in virtù della propria capacità di ragionare correttamente e di interpretare la realtà nella sua complessità, non fermandosi al dato più appariscente (la notizia del successo di Eracle), che invoglierebbe a lasciarsi alle spalle tutte le preoccupazioni. Emerge qui nuovamente la natura raziocinante del personaggio, e al contempo trova conferma la sensazione che tale qualità svolga una funzione essenzialmente negativa, orientando costantemente verso l'angoscia i pensieri della protagonista, senza peraltro consentirle di afferrare pienamente il senso degli avvenimenti, come segnala l'ironia tragica sottesa all'intero brano ⁴⁵.



⁴⁵ Deianira aveva descritto come condizione 'istituzionale' della donna sposata quella di essere sempre in ansia per il marito o per i figli (cfr. v. 150). Quanto accade ora pare

IV

LE «SUPPLICI» DI ESCHILO

1. SPAZIO SCENICO E SPAZIO EXTRASCENICO

La scena delle *Supplici* è collocata in una località costiera del territorio di Argo (cfr. v. 15 Ἴργουος γαῖαν), un'area le cui caratteristiche geografiche sono descritte nella parodo: le coreute nominano la città poco lontana e le acque limpide dei fiumi che bagnano la regione (v. 23 ὦ πόλις, ὦ γῆ καὶ λευκὸν ὕδωρ), il terreno limaccioso della fascia litoranea (v. 31 χέρσῳ τῆδ' ἐν ἄσώδει), i campi erbosi (vv. 50-51 ποιονόμοις ... τόποις), le colline (vv. 117, 129 βοῦνιν). È uno scenario che si definisce, fin dalle primissime parole del coro, in relazione e in contrapposizione a un altro luogo lontano: l'Egitto, la patria che le Danaidi hanno lasciato per sfuggire al connubio dei loro cugini, cercando scampo nella terra d'origine della progenitrice Io.

Al di là delle due uscite laterali, lo spettatore deve immaginare in una direzione la distesa marina, dalla quale le fuggiasche sono arrivate (cfr. vv. 14-15) e dalla quale, come presto emerge (cfr. v. 29 ss.), temono l'arrivo dei loro inseguitori; dall'altra parte la città di Argo, il centro politico della regione, sede dell'autorità che sarà chiamata a decidere il destino delle profughe. Nei confronti degli Argivi, di cui si prefigurano la naturale ostilità (cfr. vv. 201, 496-499), Danao e le figlie possono far valere soltanto i diritti dei supplici e la memoria di un'origine comune.

Considerato nel suo rapporto con lo spazio extrascenico adiacente, il luogo in cui si sono insediate le donne esprime dunque tutta la precarietà della loro situazione: uno spazio anfibo che si apre su due potenziali minacce. Soltanto nel seguito della tragedia il successo della richiesta d'asilo fa sì che l'uscita verso Argo perda il suo carattere minaccioso e ne assuma uno positivo e tranquillizzante. Lo spazio scenico riceve così una più decisa polarizzazione, configurandosi ora come il crocevia fra due opposte

possibilità, fra due esiti antitetici della vicenda delle Danaidi: e quando nell'esodo, fallito il tentativo dell'araldo egiziano di trascinarle di peso verso il mare, le donne lasciano l'orchestra attraverso l'*eisodos* che porta verso la città, questo rappresenta *ipso facto* il compimento e la ratificazione della loro temporanea salvezza ¹.

Così come nei *Sette a Tebe*, sulla scena è presente un'area occupata da statue e altari degli dei (cfr. v. 222 πάντων δ' ἀνάκτων τῶνδε κοινοβομίαν), in relazione con la situazione d'emergenza delle protagoniste e la loro richiesta di aiuto. Ma la novità delle *Supplici* sta nella sopraelevazione di questa zona sacra, che si immagina collocata su un poggio (cfr. v. 189 πάγον) ², mentre il piano dell'orchestra corrisponde a un'area pianeggiante, occupata da un boschetto, connotato come spazio non sacrale (cfr. v. 509 βέβηλον ἄλσος).

Lo spazio scenico si articola, in tal modo, in due livelli ben differenziati. Le *Supplici* segnano in effetti un importante progresso nella valorizzazione drammatica dello spazio teatrale: gli attori si spostano non solo sul consueto asse orizzontale, ma anche verticalmente, tra il piano dell'orchestra e il πάγος che ospita le statue degli dei. Questi movimenti riguardano in particolare il coro e sono carichi di un forte rilievo semantico: le due ascensioni verso lo spazio sacro (nel primo episodio e nell'esodo ³) corrispondono ai momenti in cui la tensione si fa più acuta, in relazione all'avvicinarsi di un pericolo esterno ⁴; quando invece Pelasgo invita le coreute a scenderne (v. 508 ss.) questo significa che la loro richiesta d'asilo è stata accolta, e che – pur se manca ancora l'avallo della cittadinanza di Argo – le Danaidi sono ormai ammesse a «calcare liberamente il suolo argivo, anche al di fuori dell'extra-territorialità connessa al rialzo sacro» ⁵.

¹ Taplin 1977, p. 239.

² Indubbiamente questa sopraelevazione dello spazio sacro trovava un suo corrispettivo nell'allestimento scenico: probabilmente ci si servì di una struttura rialzata, di estensione sufficientemente ampia da ospitare l'intero coro, montata per l'occasione in prossimità del margine posteriore dell'orchestra (cfr. Di Benedetto - Medda 1997, p. 84).

³ Alcuni studiosi ritengono che la seconda salita delle Danaidi avvenga già nel corso del terzo episodio, subito dopo le parole di Danao, che invita le figlie a non dimenticarsi della protezione offerta loro dagli altari (vv. 730-731). Ma le coreute eseguono lo stasimo successivo stando ancora sul piano dell'orchestra, e non salgono sul rialzo fino all'effettivo materializzarsi del pericolo, che coincide con l'ingresso dell'araldo egiziano: non si spiegherebbe altrimenti l'invito che le donne si rivolgono l'un l'altra al v. 832 (βαῖνε φρυγᾶ πρὸς ἀλκάν).

⁴ In entrambi i casi il pericolo è segnalato da Danao che si serve del rialzo sacro come luogo di vedetta: un notevole esempio della capacità di Eschilo di conferire al πάγος una valenza tecnico-teatrale che va al di là della sua specifica funzione religiosa (Di Benedetto - Medda 1997, p. 84).

⁵ Ferrari 1987, p. 26.

Il rialzo è anche l'elemento scenografico che consente di evidenziare la *bybris* degli Egizi, che si manifesta nella violazione dell'area sacra da parte dell'araldo: incurante degli dei greci (vv. 893-894), egli tenta di usare violenza alle supplici per condurle alle navi; le asserzioni del coro sulla tracotanza dei pretendenti, più volte reiterate nel corso del dramma, trovano così un'evidente conferma nel comportamento sulla scena del loro emissario.

2. L'ATTESA DEL PERSECUTORE COME SITUAZIONE TRAGICA

Le *Supplici* di Eschilo sono la più antica, fra le tragedie sopravvissute, a mettere in scena una situazione che sarà poi al centro di altri numerosi drammi: la ricerca d'aiuto e di protezione da parte di un personaggio o di un gruppo di personaggi esuli in terra straniera e costretti a guardarsi dalle insidie di un persecutore. Rispetto alle altre tragedie in cui ricorre la medesima situazione – le *Eumenidi*, l'*Edipo a Colono*, gli *Eraclidi* e le *Supplici* euripidee – la singolarità della tragedia eschilea riguarda anzitutto l'ambientazione. Gli altri quattro drammi collocano la scena in località del territorio attico: un dato funzionale alla celebrazione dell'ospitalità che gli Ateniesi si vantavano di accordare ai profughi e agli oppressi di ogni provenienza. Invece le *Supplici* si svolgono sul suolo argivo, così come voleva il mito delle Danaidi; anche se è facile riconoscere un tratto 'ateniese' nell'anacronistica descrizione del sistema di governo della città, in cui il parere del *basileus* è sottoposto al vaglio di un'assemblea popolare (cfr. vv. 366-369, 397-401).

Ma la principale peculiarità delle *Supplici* risiede al livello dell'articolazione drammaturgica. Un esame comparato delle cinque tragedie mette in luce ruoli e situazioni ricorrenti, che si ripropongono dall'una all'altra: ma la disposizione dei singoli elementi cambia da tragedia a tragedia. Nel caso delle *Supplici* la trama si può schematizzare in questi termini:

- a) ingresso dei fuggitivi;
- b) ingresso del re locale, che accorda la sua protezione ai profughi;
- c) uscita del protettore;
- d) ingresso del persecutore e tentativo di violenza;
- e) ritorno del protettore e salvataggio;
- f) uscita finale verso la salvezza.

Collocare l'arrivo del persecutore in una fase avanzata dell'intreccio permette a Eschilo di preparare a lungo questo evento, facendo lievitare la tensione in funzione di esso e trasformandolo nel punto focale del dramma: una tecnica che non è applicata con pari rigore e chiarezza nelle altre quattro tragedie.





4. IL RIBALTAMENTO DI UNA 'SUPPLIANT TRAGEDY'

Un esame comparato del *plot* delle *Supplici* di Eschilo e della parte iniziale degli *Eraclidi* permette di stabilire che Euripide concentra nei primi trecentocinquanta versi del dramma una serie di azioni e di avvenimenti simile a quella che innerva l'intera tragedia eschilea³⁴. Nella sezione compresa fra il prologo e il primo episodio degli *Eraclidi* si ritrovano infatti tutti gli snodi fondamentali della trama delle *Supplici*: l'arrivo di un gruppo di profughi, inseguiti da un persecutore, in un territorio straniero e la ricerca di asilo in un luogo sacro (rappresentato sulla scena); l'incontro dei profughi col re locale, che accorda loro la protezione richiesta; l'ingresso di un araldo, emissario e rappresentante del persecutore, che tenta di usare violenza ai profughi e si scontra col re; l'uscita dell'araldo, accompagnata da parole che equivalgono a una dichiarazione di guerra e aprono l'attesa dell'esercito nemico.

Rispetto alle *Supplici*, Euripide introduce però due modifiche sostanziali, una nel sistema dei personaggi, l'altra nella concatenazione degli eventi. Il poeta sostituisce al coro eschileo, formato dalle fuggiasche stesse, un coro di cittadini locali, lasciando che a rappresentare i supplici siano delle comparse mute; e anticipa l'ingresso dell'araldo, che in Eschilo avviene nell'esodo, collocandolo nelle primissime fasi dell'azione.

L'effetto di queste variazioni è duplice. Da un lato il ritmo dell'azione risulta sensibilmente accelerato: il diverso ordine d'entrata dei personaggi consente infatti di fondere in un'unica scena fatti che in Eschilo si svolgono in episodi separati (come la supplica dei profughi al re e il confronto di

³⁴ Il confronto è stabilito da Burian 1977, pp. 4-7, alla cui analisi mi rifaccio in questa sezione.

entrambi con l'araldo). Dall'altro lato, le innovazioni non solo smorzano notevolmente il *pathos* e l'afflato lirico del modello (l'atmosfera di emozione e di sacralità rituale evocata dai canti delle Danaidi è infatti rimpiazzata dal tono piano e prosaico dei discorsi di Iolao, unico portavoce dei profughi), ma sopprimono o smussano proprio gli aspetti più problematici della tragedia eschilea. Sarebbe vano cercare nella parte iniziale degli *Eraclidi* la traccia dei dilemmi etici, religiosi, politici e giuridici dibattuti nelle *Supplici*, dove Pelasgo è chiamato a compiere un'angosciosa scelta di campo *prima* dell'arrivo degli Egizi. Nel dramma di Euripide, la decisione di Demofonte è facilitata (e resa in un certo senso inevitabile) dalla presenza e dal comportamento sulla scena dell'araldo: il re può verificare di persona la *hybris* dell'emissario di Euristeo³⁵ e schierarsi a favore di Iolao dopo aver ascoltato le contrapposte ragioni dei due contendenti.

Fino all'allontanamento dell'araldo, dunque, gli *Eraclidi* si presentano come una versione scorciata e semplificata delle *Supplici*: un fatto piuttosto sorprendente, perché in contrasto con la prassi di Euripide, che in genere, quando riprende Eschilo, tende piuttosto – come dimostra ad esempio un confronto fra le *Coefore* e l'*Elettra* – a espandere il modello con la creazione di nuovi episodi, e a rimettere in discussione, anche sul piano concettuale, le soluzioni del predecessore, sollevando interrogativi capaci di scuotere le coscienze dei concittadini. Ma questa sorta di 'compendio' delle *Supplici* collocato in apertura non è che il preludio di un'operazione assai complessa, che Euripide intende eseguire nella parte restante del dramma: dopo aver impostato, attraverso il riferimento all'archetipo eschileo, la più classica e tradizionale delle *suppliant tragedies*, egli la smonterà pezzo per pezzo, fino al completo rovesciamento della situazione iniziale.

L'azione degli *Eraclidi* inizia a diversificarsi da quella delle *Supplici* nelle ultime battute del primo episodio, quando Demofonte, cacciato l'araldo, invita i suoi protetti ad abbandonare il loro rifugio per una sistemazione meno precaria (*Hcl.* 340-343 ~ *Supp.* 954-965), ma Iolao e gli Eraclidi, a differenza delle Danaidi, decidono di rimanere sull'altare, quasi fossero presaghi di ciò che ancora deve accadere. Al ritorno in scena dopo lo stasimo, il re ha un'espressione corruciata (cfr. vv. 381-382), che Iolao

³⁵ Interpellando l'araldo, il re ateniese definisce la sua aggressione ai profughi come l'opera di un barbaro, per quanto egli sia vestito alla greca (vv. 130-131 *καὶ μὴν στολὴν γ' Ἑλληνα καὶ ῥυθμὸν πέπλων / ἔχει, τὰ δ' ἔργα βαρβάρου χερὸς τάδε*). È questo un chiaro riferimento al passo delle *Supplici* in cui Pelasgo rimprovera l'araldo egizio perché, lui barbaro, fa l'insolente con gente greca (v. 914 *κάρβανος ὄν Ἑλλησιν ἐγγλίεις ἄγαν*): ma Pelasgo, quando pronuncia simili parole, ha già deciso da che parte stare, mentre Demofonte deve ancora ascoltare le ragioni dei due contendenti. L'eco eschilea vale dunque come un segnale premonitore, che lascia intendere fin da ora quale sarà la decisione finale del sovrano.

attribuisce dapprima alla preoccupazione per l'avanzata di Euristeo, ma che si rivela presto legata a una complicazione impreveduta: ad Atene egli ha appreso dell'oracolo che gli ingiunge di immolare una vergine, figlia di nobile padre, per garantire la salvezza della città. Se schierarsi con gli Eraclidi contro la prepotenza argiva non aveva comportato per Demofonte alcun dilemma, ora l'imposizione divina lo mette di fronte a una grave questione di coscienza: versare il sangue di una fanciulla ateniese o ritirare l'ospitalità già accordata ai supplici?

Il problema è, potenzialmente, altrettanto angoscioso e privo di sbocchi rispetto a quello di Pelasgo (o di Agamennone, cui sembra rinviare l'accenno del re al sacrificio della propria figlia, al v. 411): ma Demofonte fa capire che per lui conta più di tutto non inimicarsi i concittadini con una decisione impopolare (vv. 410-424). Seppur non annunciata in termini espliciti, la sua scelta in realtà è già fatta, come Iolao intende perfettamente (cfr. vv. 494-497): gli Eraclidi saranno abbandonati al loro destino.

Viene così capovolto lo schema delle *Supplici*, in cui Pelasgo inizialmente esita, e cerca di restare fuori dalla contesa fra Danaidi ed Egizi (cfr. *Supp.* 452), quindi si lascia convincere a sposare la causa delle donne, e da allora in poi le appoggia con decisione irremovibile: Demofonte, invece, dapprima concede senza riserve la sua protezione ai profughi, poi lascia intendere di volerla revocare. I principi cristallini su cui si basava la decisione originaria del re (la sacralità dei supplici di cui è garante Zeus, la solidarietà del γένος, la χάρις dovuta ai discendenti di Eracle) si rivelano avulsi dalla realtà e difficili da tradurre in pratica³⁶, mentre le ragioni 'politiche' suggerite dall'araldo (e in particolare l'esigenza di tutelare la pace sociale: cfr. vv. 162-168), che Demofonte aveva respinto con sdegno, si riaffacciano ora nelle parole con cui egli giustifica il suo ripensamento (vv. 415-424). Anche una ricorrenza testuale segnala l'ideale rivale dell'emissario di Euristeo: nella *vox populi*, sia pure non unanime, che taccia il sovrano di follia, per aver preso le parti degli Eraclidi (cfr. vv. 417-418 μωρίαν ἐμοῦ / κατηγορούντων), risuona beffarda l'eco delle parole dell'araldo, secondo cui i profughi, nel cercare rifugio presso Demofonte, facevano affidamento proprio sulla sua follia (vv. 147-148 τιν' ἐς σὲ μωρίαν ἐσκεμμένοι / δεῦρ' ἦλθον). Quella che pareva una volgare provocazione si dimostra *a posteriori* una diagnosi di notevole lungimiranza.

La reazione di Iolao alla brutta notizia è molto diversa da quella delle Danaidi, che per vincere le resistenze di Pelasgo avevano minacciato un

³⁶ Sulla crisi dei valori ideali (divinità, *nomos*, χάρις) cui si richiamano i personaggi 'positivi' del dramma, che si rivelano sterili e insufficienti a orientare la prassi, cfr. Guerrini 1972, pp. 64-66.

suicidio collettivo sugli altari degli dei indigeti (*Supp.* 455 ss.): con atteggiamento magnanimo, il capo degli Eraclidi accetta le ragioni di Demofonte, al quale ribadisce comunque la sua gratitudine (vv. 435-438). Iolao paragona se stesso e gli Eraclidi a marinai ricacciati in mare dai venti, dopo essere scampati alla tempesta e aver avuto la terra a portata di mano (vv. 427-432): anche la similitudine nautica segnala l'infrangersi del parallelismo col modello eschileo, dove il viaggio per mare delle Danaidi era coronato da un approdo propizio. Da questo momento in poi comincia una nuova vicenda, che con le *Supplici* non ha più a che fare: gli Eraclidi si risolleivano *con le loro forze* dallo smarrimento e dalla disperazione, e diventano i veri artefici della propria salvezza.

Le scene che seguono sono disposte in una coerente progressione: mentre prosegue la registrazione dell'avvicinamento di Euristeo nello spazio extrascenico, il ruolo dei parenti di Eracle nell'opposizione all'invasore diventa sempre più attivo e determinante. Il sacrificio di Macaria esaudisce la condizione perché gli Ateniesi possano rinnovare il loro impegno a difendere i profughi ed estingue, per così dire, il debito morale dei supplici verso i salvatori³⁷; l'arrivo di Illo con un contingente di armati garantisce un concreto e valido supporto all'esercito di Demofonte, e la sua sfida ad Euristeo è tesa a risparmiare agli ospiti degli Eraclidi ogni spargimento di sangue³⁸ (ma non viene raccolta dal tiranno); la decisione di Iolao di prendere parte alla battaglia, coronata dal miracoloso ringiovanimento che gli restituisce la forza perduta, porta alla cattura di Euristeo, che rende la vittoria completa e definitiva. In modo speculare alla 'resurrezione' degli Eraclidi, capaci di assumere su di sé la responsabilità del proprio destino, diminuisce la funzione dei loro alleati, che hanno una parte sempre più defilata nel progresso dell'azione. Demofonte, il rappresentante ufficiale dello stato ateniese, esce definitivamente di scena poco oltre la metà del dramma (v. 601), e il ruolo degli Ateniesi nella battaglia ha poco rilievo nel resoconto del messo, che si limita a riportare le parole con cui il re incita i suoi a combattere (vv. 824-827, 839-840)³⁹. L'esito paradossale, ma coerente, di questo percorso è il ribaltamento per cui, nel finale, gli

³⁷ «Her sacrifice is the fulfilment of the obligation that rests upon the suppliant» (Zuntz 1955, p. 32): cfr. in part. i vv. 503-506, dove Macaria sottolinea il dovere di ricambiare l'aiuto ateniese.

³⁸ Cfr. v. 805 (τί τήνδε γαῖαν οὐκ εἰάσαμεν;). Non credo necessario postulare, con Heath, l'esistenza di una lacuna dopo questo verso; in ogni caso l'intento di Illo è chiaro: «il suo scopo è quello di impedire lo scontro generale dei due eserciti e salvare così da inutile strage sia gli Ateniesi – che in fondo sono estranei alla rivalità tra gli Eraclidi ed Euristeo – sia gli Argivi, che sono pur sempre i compatrioti di Illo e dei suoi fratelli» (Guerrini 1973, p. 51).

³⁹ Cfr. Guerrini 1972, pp. 59-60.

Ateniesi divengono i tutori dei diritti del nemico catturato, opponendosi ad Alcmena e al servo di Illo, che considerano Euristeo un *proprio* prigioniero e rivendicano il diritto ad applicare contro di lui la legge del taglione.

Il rovesciamento che, nel giro di qualche centinaio di versi, porta gli Eraclidi, inizialmente vittime indifese della persecuzione di Euristeo, in una posizione di forza, e l'opposta parabola del tiranno, che precipita dal culmine della potenza alla prigionia e alla morte per mano dei suoi nemici, non è soltanto l'invenzione strutturale su cui si regge la tragedia, ma contiene anche la chiave del suo significato profondo. Lo confermano da un lato l'insistenza di Euripide su una coppia di termini antitetici, εὐτυχία/δυστυχία (ed εὐτυχής/δυστυχής, εὐτυχέω/δυστυχέω ecc.), le cui ricorrenze permettono di seguire in ogni sezione del dramma l'evoluzione speculare delle sorti degli antagonisti⁴⁰; dall'altro una serie di fatti e di

⁴⁰ All'inizio della tragedia gli Eraclidi, figli di tanto padre, si trovano immeritabilmente in disgrazia, come riconosce il coro (vv. 234-235 οἶδε γὰρ πατὴρ / ἐσθλοῦ γεγῶτες δυστυχουῶσ' ἀναξίως); e Demofonte, accogliendoli nella sua terra, si rammarica che il loro arrivo non sia dovuto a più felici circostanze (v. 247 ἄλλ' ὄφελος μὲν εὐτυχέστερος μολεῖν). L'ospitalità degli Ateniesi sembra segnare una svolta positiva nella situazione degli Eraclidi, tanto che Iolao indica nella nobiltà dei natali una valida difesa dalla malasorte (vv. 302-303 τὸ δυστυχὲς γὰρ ἠγύενοι' ἀμύνηται / τῆς δυσγενείας μάλλον); ma la notizia che un oracolo prescrive agli Ateniesi di versare il sangue di una fanciulla aristocratica, prima di affrontare in battaglia Euristeo, complica improvvisamente la situazione, che per il resto pareva risolta (cfr. v. 499 τἄλλα γ' εὐτυχῶς πεπραγότες). Solo il sacrificio di Macaria, che la discendenza da Eracle rende idonea a soddisfare la condizione richiesta dall'oracolo, permette la salvezza dei fratelli – avverando con crudele ironia le parole di Iolao, secondo cui il nobile lignaggio avrebbe tutelato i fanciulli dalla sventura. Dopo l'uscita di Macaria il coro, in uno stasimo 'profetico', canta la mutevolezza delle umane sorti (vv. 610-611 οὐδὲ τὸν αὐτὸν αἰεὶ ἴμβεβάναι δόμον / εὐτυχία); è il preludio alla vera risoluzione della crisi degli Eraclidi, che si compie all'inizio dell'episodio successivo, quando il servo, che reca la notizia dell'arrivo di Illo, annuncia a Iolao che la fortuna è ora dalla sua parte (v. 641 εὐτυχεῖς τὰ νῦν τάδε). L'ardore guerriero si impadronisce del vecchio, che si fa accompagnare al campo di battaglia immaginando di compiere gesta eroiche: il servitore gli augura di avere successo nei suoi propositi, non senza una certa perplessità (v. 737 βουλοίμην δ' ἂν εὐτυχοῦντά γε) che viene però smentita dalla splendida vittoria di Iolao sul nemico. Alcmena può così esortare il messaggero a raccontarle il felice esito della battaglia (vv. 797-798 ἄλλά σ' εὐτυχή φίλων / μάχης ἀγῶνα πρώτων ἀγγεῖλαι θέλω), e il coro celebra il trionfo degli Eraclidi con parole che sanciscono espressamente il ribaltamento della situazione iniziale, la loro μεταβολή dalla cattiva alla buona sorte (vv. 895-897 τερπνὸν δὲ τι καὶ φίλων / ἄρ' εὐτυχίαν ιδέσθαι / τῶν πάρος οὐ δοκούντων). La parabola di Euristeo ha uno sviluppo specularmente opposto. Nel corso della tragedia, Iolao si riferisce più volte alla «buona fortuna» del tiranno, che lo mette nella condizione di dare libero corso alla sua arroganza (cfr. vv. 21-22 πόλιν προτείμων Ἄργος οὐ σμικρὸν φίλην / ἐχθράν τε θέσθαι, χαυτὸν εὐτυχοῦνθ' ἅμα, vv. 385-387 ὁ γὰρ στρατηγὸς εὐτυχῆς τὰ πρὸς θεῶν / εἴσιν, σάφ' οἶδα, καὶ μάλ' οὐ σμικρὸν φρονῶν / ἐς τὰς Ἀθήνας), e gli frutta un'immeritata fama di valore guerriero, dato che gli uomini attribuiscono ogni capacità a chi ha successo (vv. 746-747 οἰόμεσθα γὰρ / τὸν εὐτυχοῦντα πάντ' ἐπίστασθαι καλῶς).

circostanze, che per gli spettatori degli *Eraclidi* dovevano risultare alquanto sconcertanti, e che indicano la volontà dell'autore di sottolineare il carattere inatteso e paradossale dell'andamento degli eventi. Fra apparizioni impreviste ⁴¹, infrazioni di convenzioni drammaturgiche consolidate ⁴², sviluppi non congruenti di informazioni date in precedenza ⁴³ e improvvisi scarti di registro ⁴⁴, la fase centrale degli *Eraclidi* è una continua sorpresa, quasi che Euripide voglia svelarne la natura artificiale, di creazione letteraria, facendo sentire a ogni istante la sua mano dietro la strana piega che la trama

Dopo la sconfitta del re di Argo il motivo della sua εὐτυχία si inverte di segno: il messo annuncia l'arrivo in catene del condottiero un tempo favorito dalla sorte (v. 863 τὸν ὄλβιον πάροιθε) e ne ricava una conferma della massima tradizionale secondo cui non bisogna invidiare chi sembra fortunato (v. 865 τὸν εὐτυχεῖν δοκοῦντα) prima di aver visto la fine della sua vita; introducendo il prigioniero, il servo di Illo commenta che veder passare un nemico dalla fortuna alla sventura è la gioia più grande (vv. 939-940 ἐκ γὰρ εὐτυχοῦς / ἥδιστον ἐχθρὸν ἄνδρα δυστυχοῦνθ' ὄραν).

⁴¹ Seppur preparata dalla menzione delle figlie femmine di Eracle, che si trovano con Alcmena nel tempio (vv. 41-44), e dall'insistenza con cui Demofonte sollecita dagli *Eraclidi* una soluzione alla crisi provocata dalla rivelazione dell'oracolo (vv. 420-422, 471-473), la comparsa di Macaria rappresentava un colpo di scena per gli spettatori della tragedia: l'episodio, con ogni probabilità, non era preventivamente noto, e la stessa esistenza del personaggio non è attestata in alcuna fonte mitologica anteriore ad Euripide (cfr. Wilkins 1993, p. XVI).

⁴² Il carattere imprevisto e sorprendente dell'apparizione di Macaria è sottolineato dalle modalità del suo ingresso in scena, che non è preceduto da alcun annuncio. In tragedia i casi di *unannounced entries* non sono rari, ma quasi sempre esse si collocano dopo un canto corale, non nel corso di un episodio (cfr. Halleran 1985, pp. 5-24): tale norma è rispettata, ad esempio, per l'ingresso – ugualmente inatteso e non annunciato – del servo di Illo, che avviene al termine del secondo stasimo (v. 630). Anche l'arrivo del servo presenta, peraltro, un tratto insolito e peculiare: il personaggio non viene riconosciuto né da Iolao (v. 638) né da Alcmena, che addirittura lo scambia per l'araldo argivo (vv. 647-648).

⁴³ La notizia, portata dal servo, che Illo è accorso in difesa degli Eraclidi con un esercito di alleati (v. 664) rappresenta uno sviluppo inatteso dell'accenno del prologo (vv. 45-47) secondo cui egli era andato a cercare un'altra terra disposta a ospitare gli Eraclidi, in previsione di un possibile rifiuto di Atene. Nella discrepanza fra le due indicazioni è evidente l'intenzione di Euripide di *non* creare, in apertura di tragedia, l'attesa di un intervento salvifico di Illo. Il figlio maggiore di Eracle, che nella versione più comune del mito era la guida e il difensore dei fratelli, viene lasciato da Euripide ai margini del dramma: non solo non appare mai sulla scena, ma non può neppure essere considerato una 'presenza assente' nella fase che precede il suo arrivo a Maratona – in quanto, dopo la notizia del prologo, egli non viene più ricordato.

⁴⁴ La scena della partenza di Iolao per la guerra è stata giustamente definita «perhaps the most overtly comic in extant tragedy» (Burian 1977, p. 11): l'insolenza del servo è un tratto tipico della commedia, e lo stesso Iolao si comporta da *miles gloriosus* quando fantastica delle imprese che compirà sul campo di battaglia. Anche l'equivoco in cui cade Alcmena, che avendo frainteso il grido di Iolao prende il servo di Illo per un aggressore, e minaccia di venire alle mani con lui, provoca un effetto ironico che stride violentemente con la tensione del contesto drammatico.

sta prendendo. E una battuta come quella di Alcmena, che si chiede per quale ragione Iolao abbia deciso di risparmiare la vita ad Euristeo (vv. 879-880), ha uno scoperto carattere metatestuale: nella versione tradizionale del mito, il tiranno moriva in battaglia⁴⁵, sicché la domanda della madre di Eracle invita a chiedersi quale fosse lo scopo *di Euripide* nell'introdurre una simile innovazione.

La specularità fra la situazione iniziale e la scena finale, in cui Euristeo prigioniero viene condotto al cospetto degli Eraclidi, non lascia dubbi sul fatto che l'intento del drammaturgo fosse quello di concludere la tragedia col simmetrico rovesciamento delle posizioni su cui essa si era aperta. Vittime e persecutore si sono scambiati le parti: Alcmena ha fatto sua la feroce determinazione a uccidere il nemico, che un tempo animava Euristeo; ridotto all'impotenza, il tiranno può contare soltanto sulla generosità degli Ateniesi e sulla loro osservanza delle norme religiose, che vietano l'uccisione dei prigionieri di guerra.

Ma la simmetria è resa imperfetta dall'assenza di Demofonte. Con la sua mancanza, carica di un forte rilievo scenico e simbolico, viene meno l'autorità preposta a imporre il rispetto delle leggi; e i coreuti si lasciano facilmente convincere da Alcmena ad accettare un compromesso, che consenta alla madre di Eracle di ottenere vendetta, e allo stato ateniese di riscuotere i vantaggi derivanti dalla morte di Euristeo, senza macchiarsi del suo sangue⁴⁶. Le parti in causa, che nell'agone del primo episodio erano perfettamente delineate, si confondono: l'accusatrice Alcmena si arroga anche le funzioni di giudice (vv. 975-980) e di carnefice (v. 973); la vittima, conscia che il suo destino è già segnato, si rifiuta di impetrare clemenza, e di formalizzare il proprio *status* di supplice (vv. 983-985, 1026); i difensori, che inizialmente si erano opposti con decisione (vv. 961-974), solidarizzano con l'accusatrice (vv. 981-982), accordandosi con reciproca soddisfazione sulla sentenza (vv. 1021, 1053-1055). Quella che si realizza nell'ultima scena degli *Eraclidi* non è semplicemente la replica 'in negativo' della *suppliant tragedy* iniziale, ma l'aberrante distorsione di una *suppliant*

⁴⁵ Cfr. Pind. *Pyth.* 9.78-83; Apollod. *Bibl.* II 8.1; Paus. I 44.10; Strab. VIII 6.19; Diod. IV 57. Isocrate, che riporta la versione dell'imprigionamento (*Paneg.* 59-60, *Panath.* 194), dipende da Euripide, come dimostrò U. von Wilamowitz 1935-1937, I, p. 80.

⁴⁶ Alcmena consegnerà Euristeo agli alleati, quando verranno a reclamarlo: ma prima lo ucciderà (vv. 1020-1025). Gli Ateniesi non avranno dunque che il *corpo* del prigioniero. È una soluzione palesemente immorale, che ricorda – a parti invertite – il cinico *escamotage* proposto dall'araldo argivo ai vv. 105-106: eppure il coro la accoglie dapprima con un silenzio che equivale a un assenso, e poi con un'esplicita approvazione (vv. 1053-1055; quand'anche si dovesse postulare l'esistenza di una lacuna prima di questi tre versi, essi non ammettono, a mio parere, una lettura diversa dall'espressione dell'acquiescenza del coro al progetto di Alcmena).

tragedy – e la condanna, *a priori* sacrosanta, del malvagio Euristeo si risolve nella macabra parodia di un atto di giustizia.

Qual è il senso di questo finale? Com'è noto, esso è stato sovente letto in rapporto all'attualità politica, e in particolare al dibattito sulla sorte dei prigionieri di guerra, che divideva l'opinione pubblica ateniese nei primi anni della guerra del Peloponneso. Il comportamento di Alcmena diventerebbe, in quest'ottica, la manifestazione paradigmatica della crudeltà degli Spartani e della loro indifferenza al *nomos*, che si traduceva nell'eccidio indiscriminato dei nemici catturati⁴⁷. Un'interpretazione di questo genere è in parte suggerita dallo stesso Euripide, che allude in modo scoperto agli eventi contemporanei attraverso la profezia di Euristeo (vv. 1032-1036): ma non può che risultare riduttiva, se non viene inquadrata in una prospettiva più ampia, che tenga conto dello sviluppo complessivo del dramma. Pur affondando le radici nel clima angoscioso dei primi anni di guerra, la tragedia, lungi dal proclamare un patriottismo acritico⁴⁸, comunica in realtà un significato assai più ampio e universale: la «vicenda spirituale che porta gli Eraclidi a divenire da vittime carnefici e gli Ateniesi da custodi della giustizia a taciti testimoni di un sopruso»⁴⁹ esprime lo sgomento di Euripide di fronte al contagio della violenza, che si perpetua nella spirale della vendetta, e alla dissoluzione delle stesse categorie morali, in un mondo in cui il giusto travalica nell'ingiusto, le motivazioni ideali cedono agli interessi

⁴⁷ Cfr. p. es. Thuc. II 67.4.

⁴⁸ Proprio l'incomprensione della struttura globale della tragedia, la cui trama perfettamente congegnata veniva ridotta a un incoerente canovaccio, in cui decifrare riferimenti più o meno velati alla situazione storica, sta all'origine della svalutazione critica degli *Eraclidi*, considerati per lungo tempo un'opera d'occasione e di propaganda, in cui il drammaturgo avrebbe sacrificato ogni intento propriamente artistico alla glorificazione dell'Atene periclea. La definizione degli *Eraclidi* come *Gelegenheits-Tragödie* (al pari delle *Supplici*) venne formulata ai primi dell'Ottocento da Schlegel (cfr. Amoretti 1923, p. 121), e influenzò a tal punto l'interpretazione del dramma che la si trova ancora riecheggiata da Delcourt 1930, p. 120 («L'oeuvre est faite uniquement pour rendre du courage à un peuple qui se defaillait»), Méridier 1947, p. 194 («Les *Héraclides* sont une pièce de circonstance, écrite pendant la guerre du Péloponnèse, et où se reflètent les préoccupations du moment») e Rivier 1975², p. 152 («[...] la légende joue le rôle d'un simple postulat; elle alimente un spectacle dont l'ambition est d'exciter un sentiment plus vif de la grandeur d'Athènes, un désir plus prononcé de combattre pour elle»). Ma a smentire questo giudizio è sufficiente un esame del comportamento ambiguo, tutt'altro che scevro da ripensamenti e compromessi, dei personaggi che rappresentano Atene (il coro e Demofonte): la tragedia non può essere definita un mero encomio della patria, ma denuncia semmai lo scarto fra il profilo ideale della città che si vanta di difendere i deboli (quale emerge nella prima parte della tragedia, e, in seguito, nel terzo e nel quarto stasimo) e il realismo senza scrupoli che ne caratterizza l'effettiva pratica politica (cfr. Guerrini 1972, pp. 60-62).

⁴⁹ *Ivi*, p. 62.

concreti e le leggi più sacre vengono ormai considerate come fastidiosi impedimenti, da rispettare sul piano puramente formale.

A permettere l'estrinsecazione di tale messaggio è, come nell'*Andromaca* e nell'*Eracle*, uno sviluppo originale del modulo della 'presenza assente', che porta al sovvertimento delle premesse iniziali nel corso della tragedia: a testimonianza che lo sperimentalismo per cui Euripide è noto non è un fenomeno limitato all'ultima fase della sua produzione – e che la ricerca di nuove soluzioni drammaturgiche si coniugava sempre, nella prospettiva dell'autore, all'urgente esigenza di esprimere un significato concettuale.



VI

L'«ANDROMACA» DI EURIPIDE

1. SPAZIO SCENICO, EXTRASCENICO E RETROSCENICO

Non è raro che sulla scena tragica greca, oltre alla facciata dell'edificio principale, siano raffigurati elementi accessori come un altare o una tomba; ma nel caso dell'*Andromaca* euripidea l'elemento 'secondario' assume una rilevanza architettonica del tutto eccezionale. Accanto al palazzo di Neottolemo, collocato nel territorio di Ftia in Tessaglia (cfr. vv. 16-17), si trova infatti il santuario di Teti, che dà il nome alla località geografica in cui il dramma si svolge (v. 20 Θετιδειον). Il recinto sacro (v. 253 τέμενος) comprende un tempio (v. 162 ναός; cfr. v. 130 δόμον τᾶς ποντίας θεοῦ, v. 161 δῶμα Νηρηίδος τόδε), un altare (cfr. v. 117 δάπεδον, v. 135 ἔδραν, v. 162 βωμός, vv. 260 e 411 βωμόν) e un simulacro della dea (v. 246 ἄγαλμα Θέτιδος). Il tempio è rappresentato sullo sfondo, a lato della casa (cfr. vv. 43-44 δόμων πάροικον Θετιδος εἰς ἀνάκτορον / ... τόδ'); l'altare e la statua sono collocati davanti a esso.

Diversamente dalla porta del palazzo, la soglia del tempio non è interessata da movimenti di entrata e di uscita dei personaggi; ma l'ara antistante costituisce il fulcro spaziale dell'intera prima parte del dramma. La tragedia si apre infatti (come gli *Eraclidi*, le *Supplici*, l'*Eracle* e l'*Elena*) con una scena di *Altarflucht*. Perseguitata dalla gelosia di Ermione, Andromaca ha trovato rifugio sui gradini dell'altare; da questa posizione, che occupa per oltre quattrocento versi, l'eroina dialoga con i personaggi che compaiono via via sulla scena.

Nel frattempo, il palazzo è nelle mani dei nemici di Andromaca. In assenza del marito Neottolemo, recatosi a Delfi, Ermione è libera di spadroneggiare; si trova in casa (v. 41 κατ' οἴκου) anche Menelao, giunto da Sparta per appoggiare la figlia. Per la donna troiana, protagonista di questa

sezione iniziale della tragedia, il palazzo rappresenta dunque il cuore stesso del pericolo: dalla porta della *skene* escono prima un'ancella (v. 56), che avverte Andromaca delle trame malvagie che si preparano all'interno, poi la stessa Ermione (v. 147), che ribadisce nell'*ἄγων λόγων* del primo episodio la sua intenzione di uccidere la rivale.

Si crea così, nella prima parte dell'*Andromaca*, una tensione polare fra i due spazi della casa e del santuario, che esprime la profonda lacerazione in atto all'interno della famiglia di Neottolemo¹. L'unica speranza di salvezza per Andromaca si trova all'esterno dello spazio scenico. Dall'*eisodos* che conduce fuori città l'eroina attende il ritorno di Neottolemo, che saprebbe dirimere secondo giustizia la sua contesa con Ermione; da quella che immette al centro abitato aspetta l'intervento del vecchio Peleo, invano invocato più volte – in un tempo anteriore a quello drammatico – per mezzo di messaggeri rivelatisi poco affidabili, e nuovamente sollecitato, nel prologo, tramite l'invio dell'ancella troiana, la sola che sia rimasta devota all'antica padrona (cfr. vv. 79-90).

Da questo secondo ingresso, invece dei soccorsi, arriva però, all'inizio del secondo episodio, Menelao (v. 309), impadronitosi del figlioletto di Andromaca e Neottolemo, che la madre aveva inutilmente cercato di nascondere in un'altra casa (cfr. v. 48 ἄλλους ἐς οἴκους). Tale avvenimento fa precipitare la già precaria situazione di Andromaca: costretta a immolare la propria vita nella speranza di salvare quella del bambino, l'eroina abbandona la protezione dell'altare (cfr. v. 411 ἰδοῦ, προλείπω βωμόν), consegnandosi nelle mani dei suoi persecutori. Il santuario di Teti esaurisce così, almeno per il momento, la sua funzione scenica, mentre si accentua la connotazione sinistra del palazzo, il cui spazio interno, già carico di una valenza minacciosa, viene ora esplicitamente designato come luogo di morte. Menelao, infatti, invita bruscamente Andromaca a entrare in casa (v. 433 ἀλλ' ἔρπ' ἐς οἴκους τοῦσδ'), dove Ermione si pronuncerà sulla sorte del bambino; e all'inizio dell'episodio successivo, dopo la scontata sentenza di condanna, il coro compiangere la donna e il figlioletto, che si trovano davanti alla casa (v. 495 πρὸ δόμων), ormai pronti a essere uccisi.

A salvare *in extremis* i due prigionieri è l'arrivo di Peleo, il cui ingresso ribalta i rapporti di forza tra i personaggi, determinando anche una riorganizzazione delle funzioni connesse allo spazio scenico. Con l'autorità

¹ L'altare di Teti «per la specifica divinità a cui risulta dedicato, rappresenta la sacralità della stirpe, il centro religioso della casa di Neottolemo. L'attacco di Ermione contro colei che si è rifugiata sull'altare sacro a quella famiglia che ora è anche la sua, nonché il suo disprezzo per la santità dell'*asylon* (cfr. vv. 161-162, 257), costituisce un'offesa all'unità della famiglia; l'altare diviene allora simbolo di un conflitto familiare in atto, di un οἶκος intimamente scisso nella sua sfera umana e religiosa» (Ferrari 1971, pp. 213-214).

che gli deriva dalla sua dignità regale, il vecchio padre di Achille riafferma vigorosamente il proprio dominio sul palazzo (cfr. v. 581 τὸν ἄμὸν οἶκον), ponendo fine alle pretese di Menelao di far da padrone in casa altrui e costringendolo ad allontanarsi (v. 746).

Dopo la partenza dello Spartano, anche Peleo, Andromaca e il bambino abbandonano l'orchestra (v. 765). L'uscita dell'eroina troiana avviene così, anziché per la porta della *skene*, attraverso l'*eisodos* che conduce allo spazio extrascenico vicino: un cambiamento di direzione che sancisce per lei l'insperata salvezza. Nel palazzo rimane la sola Ermione: e lo spazio retroscenico, finora simbolo del suo arrogante potere, diventa il luogo della sua disperazione. Cosciente dei propri torti, la figlia di Menelao si aspetta di essere duramente punita al ritorno di Neottolemo, e manifesta propositi suicidi, tanto che la nutrice, al principio del quarto episodio, invita il coro a entrare nell'abitazione per salvarle la vita (vv. 817-818). Con un'inversione della situazione iniziale (quando Andromaca attendeva dall'esterno la salvezza), Ermione aspetta ora con timore l'arrivo dello sposo dallo spazio extrascenico: ma avviene a questo punto un altro colpo di scena. Invece di Neottolemo, dalla strada che porta fuori città compare Oreste (v. 881): la sua presenza a Ftia, che sulle prime appare casuale, si rivela progressivamente legata a una perfida macchinazione contro il figlio di Achille. Per Ermione, abbandonata dal padre, si apre così una via di fuga tanto inattesa quanto gradita: come nel caso di Andromaca, la sua uscita verso lo spazio extrascenico in compagnia del nuovo arrivato (v. 1008) ha il significato di una liberazione.

L'allusione di Oreste alla trama ordita contro Neottolemo determina un nuovo spostamento del centro d'interesse spaziale: l'attenzione dello spettatore è ora convogliata verso Delfi, dove si trova l'eroe, inconsapevole del pericolo. La notizia della partenza di Ermione giunge a Peleo, che rientra sulla scena per interrogare il coro: non appena viene a sapere dell'agguato ai danni del nipote, il vecchio dispone l'invio di un messaggero al santuario pitico (vv. 1066-1069). Ma è troppo tardi: l'ordine di Peleo è seguito dall'ingresso di un servitore che proviene proprio da Delfi, e porta l'annuncio della morte di Neottolemo.

Nel racconto del messaggero (vv. 1085-1165) l'area del santuario di Apollo, teatro del vile linciaggio dell'eroe ad opera di una folla sobillata dalle calunnie di Oreste, è descritta con una certa ampiezza e con una dovizia di particolari caratteristica di Euripide: la precisione dei dettagli, peraltro, è solo apparente, dal momento che all'autore preme evocare un luogo noto agli spettatori ateniesi attraverso la menzione di alcuni elementi ben riconoscibili, più che situare l'azione narrata in uno spazio coerentemente strutturato².

² Cfr. le difficoltà in cui si imbatte Winnington-Ingram 1976, pp. 487-490, nel tentativo di determinare se l'uccisione di Neottolemo avvenga all'interno o all'esterno del tempio

Al termine del discorso del messaggero arriva da Delfi il cadavere di Neottolema; nello spazio antistante il palazzo avviene il compianto funebre sull'eroe. La casa deserta, sullo sfondo, rappresenta ormai il nudo simbolo della rovina della famiglia: e in questo senso è menzionata più volte da Peleo nel suo lamento³. Nella disperazione, il vecchio si rivolge anche al simulacro della sua antica sposa (vv. 1224-1225); e annunciata da alcuni versi anapestici del coro, che descrivono il suo passaggio attraverso il cielo limpido (vv. 1226-1230), Teti appare in alto, sopra il tetto del santuario. La dea consola Peleo, tracciando anche per lui una via di fuga dall'angoscia presente. Le sue parole indicano mete lontane da Ftia: ancora Delfi, dove il corpo di Neottolema dovrà essere riportato e sepolto, a perpetua vergogna dei suoi assassini (vv. 1239-1242); la Molossia, dove Andromaca si trasferirà col figlio, fondando una nuova stirpe regale (vv. 1243-1252); il promontorio Sepiade, che sarà l'ultima tappa della vita terrena di Peleo. Nella grotta marina alle pendici del Pelio, dove un tempo aveva ceduto all'amore dell'eroe, Teti tornerà a prendere lo sposo affinché, tramutato in divinità marina, egli viva con lei per l'eternità: insieme si recheranno a visitare il figlio Achille, nella sua ultima dimora presso l'isola dei Beati (vv. 1253-1269). Su questo quadro rasserenato di una famiglia che si ricompone nell'aldilà termina il dramma, che è il più antico, fra quelli a noi pervenuti, a concludersi con l'intervento di un *deus ex machina*: alla realtà di dolore e solitudine visibile sulla scena si contrappone il mondo meraviglioso evocato dalle parole di Teti, in cui Euripide espresse, con accenti insoliti per la tragedia attica e per l'intera letteratura greca, il sogno di una soluzione metafisica alle lacerazioni dell'esistenza.



di Apollo Pitico, e di confrontare la descrizione euripidea con la realtà archeologica del sito delfico.

³ Cfr. vv. 1173-1174, 1177-1178, 1186-1187, 1205.

4. Ἀρετή e φιλία: LE DUE ANIME DELL'ERACLE EURIPIDEO

Rispetto al complesso rapporto di rancore e fiducia che nell'*Andromaca* lega l'eroina troiana a Neottolema³⁸, il legame fra Eracle e i familiari, che si delinea nella fase della sua 'presenza assente', è assai più lineare e univoco: Anfitrione, Megara e i figli nutrono un trepido amore per il loro congiunto, che li ricambia con uguale tenerezza.

L'accentuazione del sentimento che lega Eracle ai familiari è il frutto di un'originale elaborazione di Euripide; lo dimostra il confronto con le *Trachinie* di Sofocle, dove Eracle non si dimostra certo un marito devoto e un genitore premuroso. Nell'*Eracle*, l'eroe appare invece un irreprensibile padre di famiglia, devoto ai suoi cari; e l'esaltazione dei valori affettivi può essere a buon diritto considerata uno dei principali nuclei semantici della tragedia.

A mettere in rilievo questo aspetto dell'*Eracle* fu Anthos Ardizzoni, in polemica con l'interpretazione che Wilamowitz aveva dato del dramma nel suo monumentale commento.

Secondo il filologo tedesco, la figura di Eracle, nella prima metà della tragedia, riprodurrebbe fedelmente l'icona del grande eroe dorico del mito e della devozione popolare: quest'immagine verrebbe poi demolita nella seconda parte, in cui il protagonista precipita dallo splendore della sua *areta* nella miseria e nel dolore che sono propri della condizione umana³⁹. Ardizzoni sottolinea invece, già nella fase iniziale dell'azione, il prevalere degli aspetti affettivi e antieroiici: l'umanizzazione di Eracle non sarebbe una conseguenza della catastrofe che si abbatte sull'eroe, ma il risultato di una strategia applicata fin dal prologo – e non esisterebbe alcuna antitesi fra le due parti del dramma, unite invece da una sostanziale continuità di tono e di sentimento⁴⁰.

La tesi di Ardizzoni è avvalorata da una serie di passi direttamente connessi al tema dell'attesa di Eracle, che illustrano il tenero rapporto fra l'eroe e i familiari e rivelano l'atteggiamento con cui questi guardano al loro salvatore: nelle loro parole non si percepisce la fede nella potenza vittoriosa del semidio, ma piuttosto la disperazione di una famiglia comune, privata del sostegno del suo naturale difensore.

Ai vv. 73-79, già analizzati, Megara descrive le ingenue speranze dei figlioletti, che, ansiosi di veder ricomparire Eracle, tempestano la madre di domande e sobbalzano a ogni cigolio della porta, pronti a gettarsi alle ginocchia del genitore. Euripide impiega qui una tecnica che gli è peculiare,

³⁸ Cfr. *supra*, VI 5.1.

³⁹ Cfr. U. von Wilamowitz 1895², I, p. 127.

⁴⁰ Ardizzoni 1976.

servendosi di un particolare quotidiano e realistico (la porta che cigola) per 'visualizzare' il vuoto prodotto dall'assenza di una persona cara: anche nell'*Alceste* lo sgomento di Admeto per la morte della moglie si esprime nella descrizione delle conseguenze concrete e banali della sua assenza (il letto deserto, la sedia vuota, il pavimento sporco, i figli e la servitù in lacrime)⁴¹. In entrambi i casi, sostituendo all'espressione di un concetto un dettaglio di icastica evidenza, Euripide riesce a moltiplicarne l'efficacia e la portata emotiva, per meglio restituire l'intensità del sentimento che i personaggi in scena provano nei confronti del congiunto assente.

Una forte vibrazione affettiva si coglie anche nelle parole con cui Anfitrione, rispondendo alla nuora, cerca di ravvivare la speranza del ritorno di Eracle (v. 97 ἔλθοι τ' ἔτ' ἄν παῖς οὐμός, εὐνήτωρ δὲ σός). Come scrive Ardizzoni, «qui Eracle non è neppur nominato: il nome glorioso dell'*alexikakos*, che è tutto un simbolo di sovrumana potenza, non viene a illuminare l'oscura angoscia dei miseri: la salvezza si attende non già dall'epico debellatore di mostri, ma dal figlio, ma dallo sposo, in quell'ora funesta. Che non si possa del tutto obliare il bagaglio della tradizione, e che – dietro a quella immagine di amore – si indovini il profilo possente dell'invitto semidio, può esser cosa ragionevole, ma, in ogni caso, estranea a questo momento poetico»⁴².

È chiara, insomma, la volontà di Euripide di presentare Eracle, in questo esordio, come un dolce e premuroso padre di famiglia, sottolineando gli aspetti affettivi assai più che quelli eroici. In tale contesto, persino la menzione di un attributo come lo «sguardo di Gorgone» che egli ha trasmesso ai figli (vv. 130-132 γοργῶπες αἶδε ... / ὀμμάτων ἀνγαί) serve soprattutto a rimarcare la somiglianza fisica, la continuità biologica tra il genitore e le sue creature (ἴδετε πατέρος ὡς ... / ... προσφερεῖς): l'accento batte, ancora una volta, sull'intensità del legame familiare più che sull'eccezionalità della prerogativa eroica.

A questo passo può essere accostato un brano del secondo episodio, nel quale Megara ricorda il marito intento a scherzare con i figli: nella distesa atmosfera di pace domestica evocata dalla donna, persino le armi, i formidabili attributi di Eracle, perdono il loro carattere terribile e minaccioso, diventando gli strumenti di un gioco innocente fra un padre affettuoso e le sue adorate creature (vv. 460-475). La successiva invocazione di Megara al

⁴¹ Cfr. Eur. *Alc.* 944-949. Il passo si colloca in un momento cruciale della tragedia, quello in cui Admeto prende definitivamente coscienza della propria situazione: il re pronuncia un discorso, rivolto al coro ma caratterizzato da toni quasi monologici (vv. 935-961), affermando l'intollerabilità del privilegio (a lui toccato per grazia di Apollo) di sopravvivere alle persone care.

⁴² Ardizzoni 1976, p. 129.

marito, che essa crede ormai morto, è altrettanto significativa: questi versi, che pure presuppongono una considerazione eroica di Eracle nella richiesta di una sua apparizione miracolosa (vv. 494-496), vibrano degli accenti del «più disperato e anti-eroico dolore»⁴³, e chiamano in causa l'assente, ancora una volta, non come invitto semidio, bensì come amato padre di famiglia (cfr. v. 490 φίλτατ') e protettore degli affetti istituzionali, senza il quale l'*oikos* va incontro al completo sfacelo (v. 492 θνήσκει πατήρ σὸς καὶ τέκν', ὄλλυμαι δ' ἐγώ).

Coerentemente con queste premesse, anche la scena dell'arrivo di Eracle è contrassegnata dall'enfasi posta sui dati affettivi⁴⁴. Avvistando l'eroe, Megara lo chiama τὰμὰ φίλτατ' (v. 514), riprendendo l'aggettivo usato poco prima (ma stavolta l'aggiunta del possessivo e l'impiego del neutro plurale moltiplicano l'efficacia dell'espressione: «quanto vi è per me di più caro»); ed esorta i figli ad aggrapparsi alle vesti del nuovo arrivato, in un gesto di supplica che esprime, al contempo, l'intensità del sentimento (vv. 520-522). Anche le prime parole di Eracle, che ritrova la propria dimora, sono pervase di commozione e tenerezza⁴⁵:

ὦ χαίρε μέλαθρον πρόπυλά θ' ἐστίας ἐμῆς,
ὡς ἄσμενός σ' ἐσεῖδον ἐς φάος μολών. (vv. 523-524)

Salve, tetto e ingresso del mio focolare! Con che gioia ti rivedo, ora che sono tornato alla luce!

Dall'insieme dei passi citati emerge effettivamente un'immagine radicalmente nuova di Eracle, umana e antieroaica. Ma l'interpretazione di Ardizzoni, secondo cui l'intento di Euripide starebbe tutto nella costruzione di quest'immagine⁴⁶, non spiega adeguatamente un fatto singolare. Anziché essere uniformemente distribuiti lungo l'intera fase dell'attesa di Eracle, i brani discussi si concentrano nel prologo, nella parodo e nel secondo episodio, mentre mancano del tutto nel primo episodio e nel primo stasimo.

⁴³ *Ivi*, p. 134.

⁴⁴ L'amore che lega l'eroe ai familiari acquista risalto dall'atmosfera di φιλία che avvolge *tutti* i personaggi in scena, spinti dal frangente disperato a manifestare senza più remore le proprie emozioni: si vedano il commosso congedo di Anfitrione dal coro (vv. 512-513), subito prima dell'ingresso di Eracle, e la tenerezza paterna con cui egli si rivolge alla nuora (cfr. v. 515 θύγατερ).

⁴⁵ Significativa la differenza d'intonazione coi passi omologhi dell'*Agamennone* citati *supra*, VII 2., nota 19: l'araldo rivolge il suo saluto al suolo patrio, Agamennone alla città di Argo e agli dei indigeti; Eracle saluta invece la propria *casa*, riassaporando la dolce intimità del focolare domestico.

⁴⁶ Ardizzoni 1976, p. 151: «Cercare al di fuori di questa sofferente 'umanità' l'intimo significato del dramma ci sembra vano e ozioso».

L'ingresso di Lico al v. 140 determina, in effetti, un brusco cambiamento di registro rispetto a prologo e parodo, dominate dai toni affettivi e dall'immagine paterna di Eracle. Il tiranno sottopone l'eroismo del suo nemico a una radicale confutazione, negando la sua discendenza da Zeus e il valore delle sue imprese, e infangando la sua memoria – giacché egli crede che Eracle sia ormai morto – con infamanti accuse di viltà (vv. 140-169). Le ingiurie di Lico suscitano la reazione di Anfitrione, che ribatte alle principali affermazioni dell'avversario in un lungo discorso, in cui lo sdegno non pregiudica il puntiglioso razionalismo dell'argomentazione (vv. 170-235); più avanti arriva anche la replica del coro, che in uno stasimo di eccezionale ampiezza rievoca le molte vittorie che hanno costellato la carriera eroica di Eracle (vv. 348-441).

In questa parte, lunga oltre trecento versi, il tema della *φιλία* – che tanto rilievo aveva nell'esordio, e tanto torna ad averne in seguito – viene completamente accantonato, in favore di un dibattito sull'*ἀρετή* di Eracle; e appare poco convincente, stavolta, il tentativo di Ardizzoni di dimostrare che l'obiettivo di Euripide sarebbe pur sempre la *demolizione* dell'aura mitica che circonda il protagonista, attraverso un sottile gioco di straniamento che dovrebbe indurre il pubblico a prendere le distanze dalle affermazioni dei personaggi che lo difendono. Secondo il critico, che ritiene artisticamente inerti la tirata di Anfitrione e il catalogo di gesta enumerate dal coro, la «stanchezza» che si coglierebbe nelle loro parole e il tono «grigio e borghese» della loro difesa d'ufficio rivelerebbero il carattere ormai non più credibile delle leggendarie imprese dell'eroe, inducendo lo spettatore a solidarizzare con il razionalismo di Lico⁴⁷. Lo stesso carattere scialbo e didascalico dell'enunciazione sarebbe, in questa prospettiva, finalizzato a comunicare un senso di freddezza e distanza, per avvolgere l'immagine mitica di Eracle *alexikakos* di un'aura di decadenza e di morte.

Sembra più corretto, tuttavia, leggere nelle parole di Anfitrione e del coro un sincero trasporto; ed è verosimile che la riaffermazione della grandezza eroica di Eracle suscitasse anche l'adesione emotiva del pubblico – senza che per questo risulti smentita o indebolita quell'immagine di umanità che, come si è visto, rappresenta l'attributo distintivo del protagonista di questa tragedia. L'Eracle di Euripide, in effetti, è *al contempo* il grande eroe della tradizione e un uomo dai sentimenti e dalle aspirazioni comuni, che mette la cura dei figli al primo posto nella propria scala di valori. L'intento che l'autore si propose fu appunto quello di sovrapporre queste prerogative antitetiche in un'unica figura, così da fare del conflitto profondo fra le due 'anime' di Eracle il vero nucleo tragico del dramma.

⁴⁷ *Ivi*, p. 131 ss.

Nei primi versi del prologo l'amore dei familiari e il destino eroico di Eracle non appaiono in contrasto, e sembrano addirittura operare l'uno in funzione dell'altro. Anfitrione, infatti, spiega che il figlio si è sobbarcato l'intero ciclo delle fatiche per il bene dei suoi cari: è per ottenere il rientro ad Argo dei familiari (e in particolare del padre, cacciato dalla patria per aver ucciso Elettrione) che egli si è messo al servizio di Euristeo, offrendosi di purificare la terra dai mostri in cambio della revoca dell'esilio:

συμφορὰς δὲ τὰς ἐμὰς
 ἐξευμαρίζων καὶ πάτραν οἰκεῖν⁴⁸ θέλων
 καθόδου δίδωσι μισθὸν Εὐρύσθει μέγαν,
 ἐξημερῶσαι γαῖαν, εἴθ' Ἔρας ὑπο
 κέντροις δαμασθεῖς εἴτε τοῦ χρεῶν μέτα. (vv. 17-21)

Per alleviare le mie sventure, e desiderando vivere in patria, offre a Euristeo un alto prezzo per il nostro ritorno: liberare la terra dai mostri. Forse a spronarlo è il pungolo di Era; forse non fa che assecondare il destino.

Le motivazioni di ordine soprannaturale aggiunte al termine del periodo, che ricalcano la versione tradizionale del mito, non inficiano la novità della motivazione umana, di originale invenzione euripidea: l'obiettivo che Eracle stesso si prefigge nell'intraprendere il ciclo delle fatiche non è tanto la gloria personale, quanto il bene della famiglia; egli mette la sua ἀρετή al servizio dei propri cari, intendendo la propria missione come espressione del suo amore per loro.

Ma in un simile progetto è implicita una contraddizione, che le successive parole di Anfitrione – e la stessa situazione scenica – mettono crudamente in evidenza: mentre Eracle è lontano, nell'illusione di provvedere all'interesse dei suoi, essi sono rimasti privi di difesa, e rischiano di morire per mano di Lico. Impulso eroico e amore per i parenti sono dunque fin dall'inizio, a dispetto delle intenzioni di Eracle stesso, due istanze in conflitto.

Quest'incompatibilità di fondo è ribadita, nella lunga fase dell'attesa dell'eroe, dalla stessa strategia compositiva di Euripide. La rigida separazione fra la sezione che illustra la prodezza di Eracle (vv. 140-424) e quelle che testimoniano il forte legame affettivo coi suoi cari (vv. 1-137, 451-522)

⁴⁸ Al v. 18 l'emendamento <μ'> οἰκεῖν di Herwerden farebbe di Anfitrione il soggetto del verbo, accentuando ancor più il significato altruistico della scelta di Eracle. Si tratta tuttavia di una correzione non necessaria e forse nemmeno opportuna. Come osserva Bond 1981, p. 67, «it is not unduly selfish for Heracles to think of himself as well as his father»: è naturale che l'eroe includa anche se stesso nel nucleo familiare per il quale progetta la sistemazione più desiderabile.

trova ora la sua spiegazione, rivelandosi funzionale a indicare l'impossibilità di una piena e coerente sintesi dei due aspetti. Il senso di sterilità e di artificio che l'agone e il primo stasimo hanno comunicato ad alcuni critici dipende, probabilmente, proprio dal fatto che l'orgogliosa rivendicazione della grandezza di Eracle da parte di Anfitrione e del coro risulta del tutto priva di sbocchi concreti, e quasi avulsa dalla situazione scenica. Ridare lustro alla fama dell'eroe, insozzata dalle calunnie di Lico, non porta ai supplici alcun vantaggio: infatti Megara, rispondendo ad Anfitrione, gli fa notare l'insensatezza della discussione col tiranno (vv. 298-301) – e il coro, dal canto suo, conclude il suo 'inno' in onore di Eracle tornando col pensiero alla morte ormai ineluttabile dei figli, diretta conseguenza del suo mancato ritorno dall'Ade (vv. 425-435).

Ciò che viene sconfessato in questo modo non è però – giova ripeterlo – l'immagine eroica di Eracle in se stessa, ma il progetto, enunciato nei primi versi della tragedia, di un ἄρετή subordinata alla φιλία, di un Eracle debellatore di mostri per il bene della famiglia. La gloria che Eracle ha acquistato compiendo il ciclo delle fatiche è autentica e meritata, ma egli ha realizzato l'obiettivo contrario a quello che si era prefisso: invece di ottenere un vantaggio per i suoi cari, li ha esposti al rischio della rovina. La tutela degli affetti familiari e la carriera eroica si sono rivelate, contro la volontà del protagonista, due mansioni inconciliabili: e l'impossibilità di coniugarle si riflette nell'organizzazione del testo, che giustappone lo straziante rimpianto dei supplici per il loro congiunto alla sterile illustrazione della sua eccellenza.

Il conflitto fra le due nature di Eracle, impostato con tanta chiarezza nella fase della sua 'presenza assente', giunge a maturazione nella seconda parte della tragedia, producendo conseguenze fatali. La scena dell'arrivo dell'eroe segna il momento cruciale in cui egli prende coscienza della contraddizione che sta al fondo della sua vita, ed è messo di fronte alla necessità di una scelta definitiva.

Eracle resta sorpreso e sgomento per le notizie che apprende dai familiari, come testimoniano le ripetute professioni d'incredulità (v. 533 ~ v. 546 τί φής; v. 540 πῶς φής;), l'invocazione ad Apollo (v. 538 Ἄπολλον) e l'esclamazione di autocommiserazione (v. 550 ὦ τλήμων ἐγώ) che contrappongono le sue ansiose richieste di chiarimenti. Dallo stupore che il reduce manifesta per l'impudenza di Lico e per l'ingratitude dei Tebani (vv. 554-561) emerge lo scarto fra il suo codice etico, conforme all'ideale eroico e fondato sul senso dell'onore, e la meschina realtà dei rapporti e dei comportamenti umani – una realtà di cui solo ora egli sembra fare esperienza.

La scoperta che, mentre egli era impegnato nelle sue celebri imprese, i suoi familiari, abbandonati da tutti i presunti amici, stavano per cadere

vittime di un tiranno senza scrupoli sconvolge profondamente Eracle, inducendolo a rimettere in dubbio il significato della sua stessa carriera. La gloria acquisita con le fatiche gli appare inutile e vacua, alla luce del pericoloso corso dai suoi congiunti; Eracle si rende conto che il suo dovere primario è quello di provvedere alla difesa degli affetti più cari, e decide che sarà proprio questo il suo prossimo compito:

τῷ γάρ μ' ἀμύνειν μάλλον ἢ δάμαρτι χρῆ
καὶ παισὶ καὶ γέροντι; χαϊρόντων πόνοι·
μάτην γὰρ αὐτοὺς τῶνδε μάλλον ἦνυσα.
καὶ δεῖ μ' ὑπὲρ τῶνδ', εἴπερ οἶδ' ὑπὲρ πατρός,
θνήσκειν ἀμύνοντ' ἢ τί φήσομεν καλὸν
ὔδρα μὲν ἐλθεῖν ἐς μάχην λέοντι τε
Εὐρυσθέως πομπάσι, τῶν δ' ἐμῶν τέκνων
οὐκ ἐκπονήσω θάνατον; οὐκ ἄρ' Ἑρακλῆς
ὁ καλλίνικος ὡς πάροιθε λέξομαι. (vv. 574-582)

Chi infatti ho il dovere di proteggere più che la mia sposa, e i miei figli, e il mio vecchio? Addio, fatiche! Vane le imprese che ho compiuto, rispetto a questa! Devo essere pronto a morire per difenderli, come loro hanno rischiato la morte per me. Potrò forse gloriarmi di essermi battuto con l'idra e il leone per ordine di Euristeo, e non salvare dalla morte i miei figli? Certo non verrò più chiamato, come prima, Eracle il campione!

Permane tuttavia un contrasto fra il significato profondo della scelta di Eracle, tesa a privilegiare la famiglia, e le forme in cui il suo proposito si manifesta, che sono, inequivocabilmente, quelle di una vendetta eroica, di immani proporzioni. Egli annuncia di voler distruggere la casa di Lico, decapitare l'usurpatore, gettarne il cadavere in pasto ai cani e punire poi con una sanguinosa rappresaglia tutti i Tebani colpevoli di averlo tradito (vv. 565-573).

Wilamowitz interpretava questi versi come la prova della megalomania di Eracle, e vi coglieva i segni dell'incipiente follia⁴⁹. In realtà, come oggi si riconosce comunemente, il principio di una vendetta esemplare non ha nulla di improprio rispetto ai canoni eroici, ed è dunque perfettamente intonato alla personalità sovrumana di Eracle⁵⁰.

⁴⁹ U. von Wilamowitz 1895², II, pp. 127-132. Questa interpretazione, che faceva della follia un dato psicologico intrinseco, e inizialmente latente, del personaggio di Eracle, fu in seguito sconsigliata dallo stesso Wilamowitz (1935-1937, I, p. 466).

⁵⁰ Il progetto ha, in effetti, un'evidente matrice epica: il modello ispiratore è lo sterminio dei Proci ad opera di Odisseo, narrato in *Od.* XXII; inoltre, nella fantasia di riempire di cadaveri il corso dell'Ismeno, e di tingere di sangue le acque della fonte di Dirce, si può cogliere un'eco della strage dei Troiani lungo lo Scamandro, che Achille compie in *Il.* XXI.

Ma questi versi, pur non autorizzando l'ipotesi di uno stato di alterazione psichica, restano comunque rivelatori di un errore di prospettiva compiuto da Eracle, o quanto meno della sua difficoltà a calarsi nei panni di un comune padre di famiglia. L'assunzione del sacro dovere di proteggere i suoi cari non viene vissuta come un abbandono delle prerogative eroiche: egli concepisce anzi la nuova missione come un'estensione del ciclo delle fatiche. Eracle ha preso coscienza del dissidio fra le due dimensioni della sua vita, ma si illude ancora di poterlo conciliare senza sacrificare né l'una né l'altra, mettendo semplicemente il suo braccio al diretto servizio dei familiari. Un'aporia nel discorso testimonia però che la mentalità eroica non si applica facilmente alla difesa della famiglia: Eracle si dice pronto a «morire» per i suoi figli (vv. 577-578), senza rendersi conto che questa è l'ultima cosa di cui essi hanno bisogno – proprio la sua presunta morte, infatti, stava per essere loro fatale.

È Anfitrione che si adopera per ridurre il figlio a più miti consigli. Il suo intervento si apre, significativamente, con un accenno alla natura di Eracle, che gli impone di essere amico agli amici e di odiare i nemici (vv. 585-586 πρὸς σοῦ μέν, ὦ παῖ, τοῖς φίλοις <τ'> εἶναι φίλον / τὰ τ' ἐχθρὰ μισεῖν): proprio qui sta il cuore del problema, perché il principio aristocratico che impone di vendicare il male col male (moltiplicandone, se possibile, l'entità) rischia di entrare in conflitto, in questo caso, con i doveri paterni di Eracle, e con la necessità di provvedere anzitutto alla salvezza dei suoi φίλοι. Descritta al figlio la situazione politica di Tebe, e gli alleati su cui Lico può contare (vv. 588-594), Anfitrione gli consiglia di attendere il tiranno in casa, senza mettere a repentaglio la propria vita – e, di riflesso, quelle dei suoi congiunti – in uno scontro frontale coi nemici. Soltanto dopo la morte dell'usurpatore verrà il momento della resa dei conti con i concittadini (vv. 599-605).

Chiamato così, per la prima volta, a *scegliere* se attenersi ai dettami dell'eroismo o a quelli della φιλία, due aspetti che egli finora non aveva mai voluto disgiungere, Eracle si piega senza esitazioni al volere di Anfitrione (v. 606 δράσω τάδ'· εὖ γὰρ εἶπας· εἴμ' ἔσω δόμων), dimostrando ubbidienza e devozione filiale. Il grande eroe accetta, per il bene dei suoi cari, di adottare l'alternativa più prudente, e di tendere un agguato a Lico, acconsentendo a riportare sul tiranno una vittoria indegna della sua fama ⁵¹.

⁵¹ Un segnale testuale sottolinea la modalità antieroaica dell'uccisione di Lico. Anfitrione commenta l'ingresso del tiranno nel palazzo, dove lo attende Eracle in agguato, con una metafora venatoria, affermando che il tiranno sta per finire nei «lacci irti di spade di una rete» (vv. 729-730 βρόχοισι δ' ἄρκύων ... / ξιφηφόροισι): l'espressione riprende l'immagine dei «lacci» (cfr. v. 153 βρόχοις) di cui Eracle, a detta dello stesso Lico, si sarebbe servito per catturare il leone di Nemea. La corrispondenza a distanza fra i due passi ha,

Il comportamento di Eracle nella scena che segue è coerente con la sua opzione. Disponendosi a entrare in casa, egli si commuove alla vista del terrore che ancora domina i familiari, promette di non allontanarsi più da loro e riflette sull'amore che tutti gli uomini provano per i propri figli: Eracle appare qui una figura ormai ridotta a una dimensione 'borghese', dimentica della propria statura eroica e votata, senza più ambiguità, al ruolo di padre amorevole delle sue creature (vv. 622-636).

La scena dell'arrivo di Eracle sembra dunque portare a una soluzione dell'intimo conflitto delineato nella fase della sua 'presenza assente'. Ma si tratta di una soluzione illusoria, e non definitiva. La contraddizione che alberga nella doppia natura di Eracle non può essere risolta in modo indolore: ed Euripide la fa esplodere nella follia che colpisce l'eroe dopo l'uccisione di Lico. Sotto l'effetto del pungolo di Lissa, Eracle concepisce l'idea di uccidere Euristeo; e al termine di un viaggio immaginario verso Micene, rivolge le sue armi contro i propri familiari, scambiandoli per i parenti del re nemico.

Ardizzoni, anche in questo caso, attribuisce al comportamento del personaggio motivazioni esclusivamente antieristiche: Eracle – rileva – crede di vendicarsi delle sofferenze inflitte a lui e ai suoi cari, colpendo negli affetti familiari colui che gli aveva imposto il ciclo delle fatiche e l'aveva in tal modo separato dai suoi congiunti. La strage è dunque una paradossale conseguenza del suo amore paterno, esacerbato dal dolore, ed equivale alla definitiva abiura di quella missione eroica, di cui egli ha ormai compreso la vuota insensatezza⁵².

L'osservazione è certamente fondata; d'altro canto, però, le forme in cui si esplica la follia di Eracle consentono di vedere nelle sue azioni forsennate l'estrema manifestazione della sua ἀρετή, come se l'impulso eroico, invano represso per amore verso i familiari, riemergesse prepotentemente dai recessi della sua personalità. L'ossessione di una vendetta completa e definitiva, il progetto di recarsi a casa di Euristeo per ucciderlo, la feroce fantasia della sua decapitazione (vv. 936-946) riecheggiano la punizione che Eracle avrebbe voluto infliggere a Lico: eliminato il tiranno, Eracle proietta contro un nuovo antagonista la sua esigenza di rivalsa, ancora non pienamente soddisfatta. Proprio di un'etica eroica è anche l'ideale della gloria agonale, che domina la mente del folle nella sequenza della sua im-

indubbiamente, un valore ironico nei confronti di Lico (l'espedito che aveva falsamente attribuito a Eracle nella lotta con la fiera viene invece usato contro di lui); ma rappresenta anche, se si vuole, una paradossale conferma delle sue accuse. Per eliminare Lico, Eracle accetta in effetti di rinnegare la sua virtù eroica, privilegiando l'astuzia e mirando alla sicurezza del risultato.

⁵² Ardizzoni 1976, p. 141.

maginaria partecipazione ai giochi istmici (vv. 957-962): ed è significativo che al termine delle gare che crede di disputare Eracle si proclami da solo il «campione» (v. 961 *καλλίνικος*), lo stesso titolo con cui egli (come risulta dalle sue parole al v. 582, e da molti altri passi)⁵³ veniva celebrato per l'insieme della sua carriera. Persino l'uccisione dei figli, infine, ha qualcosa di eroico, in quanto viene attuata con le armi caratteristiche di Eracle, che l'hanno accompagnato in tutte le sue celebri spedizioni, e in particolare con l'arco, i cui pregi erano stati lungamente decantati da Anfitrione: cosicché essa può essere considerata l'autentico coronamento della sua leggendaria carriera (cfr. vv. 1279-1280), la definitiva dimostrazione – e insieme una tragica parodia – dell'infallibilità del suo braccio.

La follia di Eracle è dunque l'estrema manifestazione della contraddizione implicita nel suo essere: la sintesi fra il solitario combattente del mito e l'affettuoso padre di famiglia si rivela impossibile, e l'eroe finisce col distruggere proprio ciò che intendeva difendere. Benché la caratterizzazione del personaggio sia profondamente diversa rispetto alle *Trachinie*, l'amore che lega Eracle ai suoi congiunti ha un esito funesto, proprio come nella tragedia sofoclea. Lo schema delle *Trachinie* trova nell'*Eracle* un'applicazione speculare: la follia dell'*Eracle* euripideo, che uccide i propri cari nella convinzione di vendicare le sofferenze inferte loro da Euristeo, è il *pendant* del tragico errore di Deianira, che cerca di riconquistare l'amore del marito e invece ne causa la morte.

Euripide sceglie però per la sua tragedia un finale diverso dalla completa rovina che chiude il dramma sofocleo. Anche Eracle, acquisita la consapevolezza del suo errore, vorrebbe suicidarsi come fa Deianira; dopo aver espresso tale intenzione in un monologo (vv. 1146-1152), egli ribadisce la sua determinazione di fronte a Teseo (v. 1247 ss.). Ma poi l'amicizia del re ateniese (non le sue argomentazioni, che Eracle rigetta: cfr. vv. 1340-1346)⁵⁴ e una mutata considerazione dei concetti di coraggio e viltà (vv. 1347-1350) lo convincono ad abbracciare un destino diverso: egli si recherà ad Atene, accettando l'ospitalità offertagli, dopo aver salutato per l'ultima volta i corpi dei figli e della moglie, e il vecchio Anfitrione.

Così, la tragedia si chiude su un finale certamente doloroso e straziante, e tuttavia rischiarato da una piccola luce. Dalla rovina di Eracle, schiantato dal conflitto fra le due componenti del suo io (*ἀρετή* e *φιλία*), emergono due valori positivi, che il poeta indica al suo pubblico come gli unici conforti di un'esistenza infelice. Si tratta di una forma più universale di *φιλία*, e

⁵³ Cfr. vv. 49, 180, 570, 681, 789, 1046.

⁵⁴ Al v. 1347 *ἔσκεψάμην δέ* segnala l'inizio di una nuova sezione: le motivazioni per cui Eracle cambia idea non hanno nulla a che vedere con quelle suggerite da Teseo, che Eracle ha confutato nei versi precedenti.

di un nuovo modello di ἀρετή: la solidarietà che lega l'uomo all'uomo e la capacità di resistere alla vita anche dopo aver fatto esperienza dei suoi aspetti più crudeli.



VIII

L'«ELETTRA» DI SOFOCLE

1. SPAZIO SCENICO, EXTRASCENICO E RETROSCENICO

A differenza di Euripide, la cui *Elettra* si caratterizza per l'innovativa ambientazione presso una povera abitazione di montagna, Sofocle rispetta il modello delle *Coefore* nel collocare la scena davanti alla reggia degli Atridi, di cui peraltro corregge la localizzazione geografica spostando il palazzo da Argo alla vicina Micene (cfr. vv. 8-10). Non è però riproposto il dato che rappresentava la novità specifica delle *Coefore* rispetto all'*Agamennone*: la collocazione sulla scena della tomba del re defunto. Sofocle confina invece il sepolcro nello spazio extrascenico: e non si tratta di una variazione di poco conto, se si pensa che la tomba costituisce il fulcro dell'intera prima metà delle *Coefore*, articolata sulla successione di tre grandi scene che si svolgono in prossimità del tumulo¹. La modifica ha, in effetti, conseguenze profonde sul piano della drammaturgia, ed è anche il segnale di una diversa prospettiva concettuale: la necessità religiosa della vendetta di Oreste (di cui la tomba rappresenta, sulla scena eschilea, la muta ipostasi) perde di peso rispetto alla sottolineatura della sofferenza soggettiva di Elettra, che nella versione sofoclea diventa – come indica il titolo stesso della tragedia – la vera protagonista².

¹ Nell'ordine: l'offerta delle libagioni al morto (vv. 10-163), il riconoscimento fra Oreste ed Elettra (vv. 164-305) e il *kommos* rituale in cui i fratelli invocano congiuntamente la protezione del padre (vv. 306-509).

² L'assenza dalla scena della tomba di Agamennone non comporta, peraltro, la cancellazione di ogni segno che alluda alla missione di Oreste e alla sua origine divina. Davanti alla facciata della casa si trovano infatti alcune statue degli dei (cfr. vv. 1374-1375) e in particolare un simulacro di Apollo, il dio ispiratore della vendetta, al quale

La casa, di cui Sofocle accentua il ruolo dominante nello spazio teatrale, è in effetti la sede della quotidiana umiliazione di Elettra, costretta dalla *hybris* di Clitemestra ed Egisto a vivere nella reggia del padre come una serva (cfr. vv. 189-192, 1192-1196): la principessa è addirittura segregata in una condizione di semiprigionia, tanto da potersi spingere all'esterno soltanto durante l'assenza di Egisto (cfr. vv. 310-313, 517-518, 911-912). La stessa presenza in scena di Elettra è motivata dalla volontà di sfogare il suo dolore (cfr. la monodia trenodica dei vv. 86-120, con cui ella esordisce), poiché all'interno della casa le è negata persino tale consolazione (cfr. vv. 285-286).

Nel corso della tragedia questa situazione muta: il ritorno di Oreste e l'esecuzione della vendetta coincidono con una riappropriazione dello spazio interno, cui prende parte anche Elettra; nel momento chiave di tale processo – il matricidio – ella si trova significativamente sulla soglia, da dove risponde alle grida di morte di Clitemestra (vv. 1404-1016). Ma la tragedia si interrompe prima che i due fratelli si siano definitivamente impadroniti della casa: resta ancora da compiere l'uccisione di Egisto, e la domanda che il tiranno pone a Oreste prima di essere condotto a morire, «È dunque una necessità suprema che questo tetto veda i mali presenti e futuri dei Pelopidi?» (vv. 1497-1498 ἢ πᾶς ἀνάγκη τήνδε τὴν στέγην ἰδεῖν / τὰ τ' ὄντα καὶ μέλλοντα Πελοπιδῶν κακά;), rimane in sospeso anche oltre la conclusione del dramma. Fino all'ultimo verso la reggia non perde la sua valenza sinistra: lo spazio retroscenico continua a essere, sia pure a ruoli invertiti rispetto all'inizio, il luogo della violenza e della sopraffazione³.

Alla definizione dello spazio extrascenico adiacente sono dedicati i primi versi della tragedia (vv. 1-8), che contengono una rapida ma dettagliata descrizione dei luoghi che si aprono alla vista del reduce Oreste e dei suoi due compagni di viaggio dall'altura di Micene. Si tratta di un'applicazione del modulo secondo cui gli attori in scena sono convenzionalmente accreditati di una visuale più ampia rispetto a quella degli spettatori: Sofocle si serve di questa tecnica per delineare preventivamente lo scenario della vicenda tragica, come anche nel prologo dell'*Edipo a Colono*. Qui, però, la descrizione si carica di un particolare valore emotivo, poiché segna la riappropriazione, da parte di Oreste, dei luoghi della sua infanzia, dopo un lungo distacco, vissuto con amara nostalgia (cfr. v. 3 ὦν πρόθυμος ἦσθ' αἰεὶ e v. 4 οὐπόθεις)⁴.

prima l'inconsapevole Clitemestra (vv. 637-659) e poi Elettra (vv. 1376-1383) rivolgono le proprie preghiere.

³ Cfr. Segal 1966, pp. 527 e 529.

⁴ Di Benedetto - Medda 1997, p. 45.

Gli edifici e i monumenti nominati in questo brano non svolgono peraltro alcuna funzione nel seguito della tragedia: si tratta unicamente di una descrizione ‘panoramica’, senza contatti con lo spazio della rappresentazione. I luoghi extrascenici integrati nel meccanismo del dramma sono invece quelli cui si immagina diano accesso le due *eisodoi*. La prima, da cui Oreste, Pilade e il pedagogo entrano all’inizio della tragedia, mette in comunicazione con lo spazio extracittadino. I tre viandanti provengono dalla Focide (la regione in cui Oreste è cresciuto, ospite nella casa di Strofio) e più precisamente da Delfi, dove l’eroe ha ricevuto dall’oracolo di Apollo l’ordine di dar corso alla vendetta (vv. 32-37): il santuario diventa invece, nella simulazione messa in atto con l’aiuto del pedagogo, il luogo della sua presunta morte, attribuita a un incidente sportivo nel corso di una gara dei giochi pitici.

Al di là di questa *eisodos* sono situati anche i campi fuori città in cui si trova Egisto per gran parte della tragedia (cfr. v. 313 *vῶν δ’ ἀγροῦσι τυγχάνει*): quando egli rientra alla fine dalla zona suburbana (cfr. vv. 1431-1432 *ἐκ προοστίου / χωρεῖ*) si serve perciò, con fatale ritardo, dello stesso ingresso dal quale è arrivato Oreste.

La seconda uscita porta invece alla tomba di Agamennone, che si trova all’interno dello spazio cittadino, ma a una certa distanza dalla reggia: lo si può arguire dall’intervallo piuttosto lungo fra le uscite dei personaggi diretti verso il sepolcro e il loro ritorno sulla scena. Oreste e Pilade, usciti in questa direzione al v. 85, non rientrano che al v. 1098; Crisotemi, uscita al v. 471, rientra al v. 871, e la minore durata della sua assenza si spiega col fatto che ella ha fatto la strada di corsa (cfr. v. 872 *σὺν τάχει*), per riferire alla sorella ciò che ha trovato sulla tomba.

La rimozione dall’orchestra della sepoltura di Agamennone e il suo ‘allontanamento’ nello spazio extrascenico consentono dunque a Sofocle di lasciare Oreste fuori scena per oltre mille versi dopo il suo arrivo a Micene: una soluzione funzionale alla scelta di riservare la ribalta a Elettra, personaggio sacrificato da Eschilo nella seconda metà delle *Coefore* (dove usciva definitivamente di scena al v. 584) e invece presente sulla scena di questo dramma in modo pressoché ininterrotto⁵. Ma Oreste è sempre al centro dei pensieri della sorella, ed è il principale soggetto dei suoi colloqui col coro e con gli altri personaggi; la sua assenza fisica è dunque la condizione per l’applicazione del modulo della ‘presenza assente’.



⁵ Elettra non è in scena solo nella prima parte del prologo (vv. 1-85) e nel brevissimo terzo stasimo (vv. 1384-1397).

CONSIDERAZIONI CONCLUSIVE

La distinzione tracciata preliminarmente fra le tre tipologie di 'presenza assente' ha trovato conferma nell'esame dei drammi, al termine del quale è possibile non solo riconoscere l'esistenza di un'affinità di fondo fra le tragedie raggruppate in una stessa categoria, ma anche definire con una certa precisione le caratteristiche che identificano ciascun gruppo.

Le tre tipologie differiscono sia per alcuni aspetti generali (collocazione della scena, sistema dei personaggi, evoluzione della trama, esito della vicenda), sia per i tratti più specificamente connessi al tema della 'presenza assente': la caratterizzazione dell'eroe lontano, la preparazione del suo ingresso in scena, il nesso fra ciò che si è detto di lui in sua assenza e gli eventi che seguono la sua comparsa.

Nei drammi dell'«attesa del reduce», il ruolo principale è svolto da una donna, moglie o madre del personaggio lontano, che aspetta il suo ritorno con impaziente trepidazione; anche il coro guarda con forte coinvolgimento emotivo alle sorti dell'eroe. Il rapporto fra la protagonista e il coro acquista particolare rilievo e si carica di valenze diverse in ogni tragedia, oscillando fra i due poli della solidarietà e dell'avversione reciproca.

L'andamento dell'azione è contrassegnato da un costante progresso delle informazioni che concernono l'assente: i personaggi in scena, inizialmente all'oscuro di tutto, vengono gradualmente portati a conoscenza delle sue vicende. Tale processo, che prelude alla comparsa dell'eroe in persona, ha il suo momento fondamentale nell'entrata di un messaggero o di un araldo, che annuncia la salvezza e il prossimo arrivo del suo signore ¹.

¹ Già nei *Persiani* questa scena rappresenta uno snodo obbligato della trama; nell'*Agamennone* e nelle *Trachinie* i drammaturchi ricavano importanti effetti dallo sdoppiamento

Comune a questi drammi è anche il progressivo delinarsi di una responsabilità del personaggio assente: nel tempo della sua lontananza da casa, egli si è macchiato di un misfatto, sul quale viene fatta luce nel corso della tragedia. In Eschilo la colpa commessa dall'eroe determina, in virtù di una legge metafisica, la sua rovina; e l'ingresso in scena del colpevole, a conclusione di un'indagine etico-religiosa condotta soprattutto dal coro, coincide col momento della catastrofe (nei *Persiani*) o ne costituisce l'immediato preludio (nell'*Agamennone*). Nelle *Trachinie* questo motivo viene riproposto, ma parzialmente svuotato di significato: la colpa di Eracle si riduce a una banale infedeltà coniugale, verso la quale la stessa moglie Deianira si mostra comprensiva. Tuttavia, la scoperta del tradimento mette in moto una catena di eventi che conduce – anche in questo caso – alla rovina dell'eroe: in Sofocle, dunque, il tema della colpa perde il rilievo concettuale che aveva in Eschilo, ma approda a esiti altrettanto fatali.

Anche nelle tragedie dell'«attesa del salvatore» un ruolo di primo piano è svolto da un personaggio femminile, che aspetta davanti alla propria casa l'arrivo di un familiare lontano; la variazione è data però dalla presenza di un nemico che tiene la donna in suo potere, mettendone in pericolo la stessa vita. L'eroina può essere sola o in compagnia di altri familiari, come lei deboli e impossibilitati a difendersi; il coro è solidale coi personaggi perseguitati, ma non può aiutarli, e si limita a compatirne le sofferenze.

Qui, contrariamente a quanto avviene nelle tragedie del «reduce», le informazioni che i personaggi in scena hanno sul personaggio assente non progrediscono nel corso della tragedia²; ciò determina un'attesa statica, scandita soltanto dal graduale aggravarsi del pericolo che incombe sui familiari dell'eroe. L'ingresso del salvatore si verifica *ex abrupto* nel momento in cui la situazione dei suoi cari si è fatta ormai insostenibile, ed essi sono prossimi alla morte; rappresenta cioè un colpo di scena improvviso, che risolve positivamente la sorte dei familiari, indirizzando però solo in apparenza la tragedia verso un lieto fine³.



del momento (e della fonte) dell'informazione, premettendo all'ingresso dell'araldo gli interventi di altri personaggi, che anticipano le notizie da lui portate (cfr. *supra*, II 2.2., III 2.).

² Fa parzialmente eccezione l'*Elettra*, dove però le notizie che giungono su Oreste sono contraddittorie (cfr. *supra*, VIII 4.).

³ La μεταβολή dalla cattiva alla buona sorte non è definitiva nell'*Eracle*, e nell'*Elettra* non elimina, ma fa risaltare ancor di più la dolorosa solitudine dell'eroina (cfr. *supra*, VIII 5.2.). Nell'*Andromaca*, con una variazione dello schema appena descritto, il salvatore (Peleo) non coincide con l'eroe atteso (Neottolemo): ciò prelude a un'ulteriore svolta verso una conclusione luttuosa.