

**UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI NAPOLI**

**“FEDERICO II”**

**FACOLTA' DI LETTERE E FILOSOFIA**



**DOTTORATO DI RICERCA IN FILOLOGIA CLASSICA,  
CRISTIANA E MEDIOEVALE-UMANISTICA,  
GRECA E LATINA  
XX CICLO**

**TESI DI DOTTORATO  
IN  
LETTERATURA GRECA**

**STUDI SULL'*ECUBA* DI EURIPIDE**

**Coordinatore**

Ch.mo Prof.  
Giuseppe Germano

**Candidata**

Maria Finizia Felaco

**Tutor**

Ch.mo Prof.  
Ugo M. Criscuolo

Anno Accademico 2006/2007

- 1.1. Introduzione
- 1.2. Riferimenti mitico-letterari
  - 1.2.1. Ecuba
  - 1.2.2. Polissena e Polidoro
- 1.3. Cronologia dell'*Ecuba*
- 1.4. Lo spazio immaginato
- 1.5. Lo spazio scenico
2. Prologo
3. La monodia di Ecuba
4. Parodo
5. Tra parodo ed episodio: le monodie
6. Odisseo, o la χάρις
7. Primo stasimo
8. Il discorso di assenso
9. Il discorso di Polissena
10. Taltibio
11. Il sacrificio narrato
12. Secondo stasimo
13. La scoperta del cadavere
14. Terzo stasimo
15. Agamennone e Polimestore

#### Appendice

- I. Agamennone nell'*Iliade*
- II. Agamennone nell'*Odissea*
- III. L'*Agamennone* di Eschilo
- IV. Agamennone nel *Telefo*
- V. Agamennone nella trilogia del 415
- VI. Agamennone nell'*Ifigenia in Aulide*

#### Bibliografia

## 1.1 Introduzione.

Il dramma porta sulla scena gli esiti dolorosi della guerra di Troia: la sconfitta esiziale dei priamidi, le sofferenze immani delle donne, che nel conflitto perdono ogni cosa, patria, famiglia, casa, in definitiva la loro stessa identità. Euripide con l'*Ecuba* affronta il tema della guerra da un punto di vista inconsueto; non è più l'ideale di eroe vittorioso in primo piano, bensì il destino degli sconfitti, il dolore e la sofferenza generate dalla guerra, specie nelle donne, che sono private del loro *status*, per divenire schiave senza patria, che vedono i figli morire, senza possibilità di salvarli, che vedono il fumo esalare dalle rovine della loro antica città, ridotta a un cumulo di macerie, e che, nel bene o nel male, reagiscono a tale sciagura. Tale prospettiva accomuna l'*Ecuba* con le *Troiane*; in entrambi i drammi alla base c'è il venir meno di un certo tono "trionfalistico", cui si sostituisce invece la prospettiva dei vinti; comincia l'associazione fra guerra e sofferenza, binomio inscindibile, in cui le donne hanno un ruolo maggiore, perché vivono con intensità ineffabile la morte di un figlio. E quest'intensità si trova appunto nell'*Ecuba*, e prosegue poi nelle *Troiane*, forse in forma ancor più marcata, in termini di pateticità e dolore.

L'*Ecuba* presenta il dramma della regina, la madre sventurata, la cui unica consolazione, i figli superstiti, le ancore che le restano per sopravvivere a tale rovina, le saranno spietatamente strappati. Le sofferenze patite a causa della guerra, il dolore nuovo per la perdita di Polissena e Polidoro, sciagura su sciagura, la spingeranno alla cieca vendetta, violenta e feroce (una differenza importante rispetto alle *Troiane*), che le sconvolgerà la mente<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Come nota Murray, *Euripides and His Age*, Oxford 1965 (rist.), p. 94, è l'oppressione che genera vendetta, che a sua volta diviene più violenta dell'oppressione originaria. Non si propone una soluzione; ciò che rimane è solo un profondo senso di amarezza. I primi veri tentativi di "risolvere", di spezzare la catena che lega vendetta e oppressione, si trovano nell'*Elettra* e nell'*Oreste*. DI BENEDETTO, p. 144, commenta queste affermazioni, affermando che l'*Ecuba* "si svolge in un'atmosfera cupa e senza aperture"

## 1.2. Riferimenti mitico-letterari.

### 1.2.1. Ecuba.

Ecuba compare dapprima nel libro VI dell'*Iliade*, vv. 251-285, allorché Ettore la incarica di compiere sacrifici ad Atena. Ecuba è qui definita ἠπιόδορος, “dai miti doni”, mite e tenera come ogni madre. E come farebbe una qualunque madre, alla vista del figlio spossato dalla battaglia, lo invita a ristorarsi, a bere del vino. Ma Ettore rifiuta, perché non è lecito libare a Zeus con le mani contaminate dal sangue dei morti, né tanto meno bere vino, che potrebbe sottrargli le forze necessarie. Ancora troviamo un richiamo ad Ecuba nel libro XVI, dove la si indica come figlia del frigio Dimante: nella tragedia, è invece definita Cisseide, ossia figlia di Cisseo, che nell'epica omerica si identifica in Teanò, moglie di Antenore, sacerdotessa che Ecuba incontra in occasione dell'offerta del peplo ad Atena<sup>2</sup>.

Nei libri XXII e XXIV Ecuba inizia ad assumere i tratti della *mater dolorosa* comuni alla tragedia. All'inizio del libro XXII Ecuba implora il figlio di non scontrarsi con Achille. Dopo la vana preghiera di Priamo, Ecuba compie un gesto straordinariamente evocativo: si scopre il seno, e si rivolge ad Ettore, pregandolo di non scendere in battaglia (vv. 79-89). Il gesto ha un significato fortissimo, poiché riconduce l'eroe all'infanzia, allo strettissimo legame con la madre, da cui assumeva il nutrimento fondamentale; è un gesto di umanità, nel senso che si fonda su ciò che è comune a tutto il genere umano, la maternità, l'affetto filiale, ma è anche un gesto di

---

<sup>2</sup> Justina Gregory, «Genealogy and Intertextuality in *Hecuba*», in *American Journal of Philology*, CXVI, 1995, p. 395, parla di una vera e propria sovrapposizione, che tuttavia è “sepolta” nel profondo del testo e non ha funzione di allusione chiaramente interpretabile dal pubblico. L'autrice nota inoltre che la presenza negli scolii della variante τῆς Κισσίας, che potrebbe indicare la provenienza di Ecuba da un villaggio o una famiglia, non la paternità *tot court*, non ha trovato grande fortuna fra i commentatori, ma è comunque interessante. SCHUBERT, pp. 88-92, sostiene invece che la sovrapposizione dei due personaggi è motivata: esiste un reticolo di allusioni e sovrapposizioni che coinvolge Ecuba, Teanò, ed Elena. La coppia formata da Teanò e Antenore richiama la “riconciliazione” con i Greci: Antenore, infatti, si è sempre espresso per una pacifica conciliazione dei Greci, e da questi è risparmiato: emigrati a Cirene (secondo una versione riportata da Pindaro, *Pyth.* V, vv. 82-88), avrebbero portato con sé anche Elena. Anche l'episodio ricordato da Ecuba, sulla venuta a Troia di Ulisse, sotto le spoglie di mendicante, richiamerebbe il carattere conciliante di Antenore, che avrebbe preferito evitare lo scontro fra Greci e Troiani.

supplica, poiché evoca il rispetto che si deve portare ad ogni madre, e che è proprio di ogni uomo. È lo stesso gesto che fa Clitemestra nelle *Coefore* di Eschilo, rivolto ad Oreste:

vv. 896-899:

Κλ. ἐπίσχες, ὦ παῖ, τόνδε δ' αἶδεσαι, τέκνον  
μαστόν, πρὸς ᾧ σὺ πολλὰ δὴ βρίζων ἄμα  
οὔλοισιν ἐξήμελξας εὐτραφὲς γάλα.  
Ορ. Πυλάδη, τί δράσω; μητέρ' αἶδεσθῶ κτανεῖν;

Cl.: “Fermati, o figlio, e rispetta, o creatura mia, questo seno sul quale tante volte ti sei addormentato, succhiando fra le gengive il dolce latte che ti nutriva”. Or.: Che fare, Pilade? La venerazione mi tratterrà dall’uccidere mia madre?”<sup>3</sup>.

Analogamente alle *Coefore*, anche nell’*Ecuba* è evocato il gesto di scoprire il seno come supplica, come ad esempio accade ai vv. 142 e 424; in un certo senso, a questi esempi si può associare, sempre nell’*Ecuba*, il gesto che Polissena fa all’atto del sacrificio. Ella si scioglie la veste scoprendo il petto, e Taltibio, che riferisce l’episodio, racconta la sorpresa dell’esercito greco di fronte al gesto, che ha in ogni modo un effetto straniante, ma un significato diverso: Polissena è una ragazza, non sposata, quindi non è madre, e il suo atto di scoprire il seno non evoca la reverenza che si deve alla maternità. Il gesto è stato variamente interpretato, soprattutto come evocazione di una sessualità repressa, ma ciò che qui preme sottolineare è che ha la funzione di rappresentare ancora l’umanità, la corporeità di Polissena, laddove il suo comportamento evoca un eroismo idealizzato.

Con la morte di Ettore, Ecuba si mostra in tutto il suo dolore cieco, intonando il lamento alla vista dell’amato figlio ucciso da Achille (*Il.*, XXII vv. 430-436), il motivo di vanto strappatole a forza dal destino: “ Figlio, oh me disgraziata! Come vivrò con tanto dolore, ora che tu sei morto? Ohimè, notte e giorno tu eri il mio vanto in città [...]. Ora t’hanno raggiunto la Moira e la morte”<sup>4</sup>.

Questo dolore accompagna Ecuba in ogni sua apparizione successiva, nel libro

---

<sup>3</sup> La traduzione è di R. Cantarella.

XXIV, consuma il suo animo e la esaspera, tanto che, quando Priamo, dopo aver conosciuto la volontà favorevole degli dèi, mostra l'intenzione di recarsi da Achille per riscattare il cadavere di Ettore, Ecuba lo apostrofa come dissennato, e ha parole di rabbia inaudita verso il Pelide, vv. 209-213: "... Così la Moira crudele per Ettore filò lo stame quando nasceva, quand'io l'ho partorito, che saziasse le rapide cagne, lontano dai suoi genitori, presso un uomo feroce: ma potessi il suo fegato mordere e divorarlo: sarebbe vendetta pel figlio (τοῦ ἐγὼ μέσον ἦπαρ ἔχοιμι ἐσθέμεναι προσφῦσα: τότ' ἄν τιτὰ ἔργα γένοιτο παιδὸς ἐμοῦ)"<sup>5</sup>.

Questa rabbia violentissima, che matura in conseguenza del dolore del lutto, doveva costituire un antecedente poi sviluppato da Euripide per la figura dell'Ecuba tragica: è significativo che in questo passaggio al gesto di rabbia furiosa e violenta, di "mangiare il fegato", si associa la vendetta, che è considerata una compensazione regolare della morte di Ettore. Come nell'*Ecuba*, la giustizia compensativa si ottiene in modo violento, ma risulta agli occhi di tutti legittima.

Questo forte sentimento di sofferenza si manifesta ancora nel secondo γόος del libro XXIV, ai vv. 747-760, in cui la madre, incapace di rassegnarsi alla perdita del figlio, vede Ettore come se fosse ancora vivo, col corpo intatto. Quello di Ecuba è il secondo momento del canto luttuoso: per prima a intonare il γόος è Andromaca, poi Ecuba, in ultima Elena; ciò mostra la solidarietà fra donne che si manifesta nel momento di massima sofferenza, e richiama la *sympatheia* che lega Ecuba alle schiave Troiane nella tragedia.

---

<sup>4</sup> La traduzione, qui e in séguito, è di Rosa Calzecchi Onesti.

<sup>5</sup> W.V. Harris, *The Rage of Women*, in S. Braund – G. W. Most (edd.), *Ancient Anger. Perspectives from Homer to Galen*, Cambridge, 2003, pp. 121-143, sostiene la pericolosità di donne inclini alla rabbia, che non controllano le proprie emozioni. La rabbia è una prerogativa maschile, e il controllo sui sentimenti di rabbia è anche un controllo politico esercitato sulle donne. Ciononostante, le parole più vendicative nel mondo omerico sono proprio quelle di Ecuba rivolte ad Achille. In tragedia si nota l'evoluzione dal "demone" della vendetta rappresentato da Medea, all'atto di vendetta compiuto da Ecuba e le Troiane collettivamente, alla vendetta accettata, nonostante la sua violenza, dell'*Elettra*.

### 1.2.2. Polissena e Polidoro.

Nei poemi omerici non si fa menzione dell'episodio relativo a Polissena. Pausania I 22, 6, osserva, a proposito di una raffigurazione del sacrificio nei Propilei, che Omero non ne avrebbe parlato per il carattere cruento e sanguinario dell'episodio. Ovviamente tale episodio non poteva trovare spazio né nell'*Iliade*, poiché la narrazione sviluppa un quadro temporale precedente a quello della tragedia in questione, né nell'*Odissea*, per l'estraneità del fatto alla narrazione del poema epico. Riguardo a Polidoro, è ricordato da Omero come il più giovane e il più amato fra i figli di Priamo (*Il.*, XX 409-410 e XXII, 46-48); non è figlio di Ecuba, ma di Laotoe, come Licaone, e muore prematuramente durante uno scontro con i Greci per mano di Achille. Anche l'episodio euripideo di Polidoro, dunque, è estraneo al dettato omerico<sup>6</sup>.

Nei poemi del Ciclo l'episodio di Polissena sacrificata ad Achille è presente nell'*Ilioupersis* di Arctino di Mileto, probabilmente in maniera analoga a quanto è narrato da Euripide. La *Crestomazia* di Proclo, che riassume l'*Ilioupersis*, inserisce il sacrificio di Polissena sulla tomba di Achille dopo la distruzione di Troia:

Procl. *Chrest.*, 239 Sev., 22-23 = Bernabè, *Ilii Excidium*, Argumentum, pp. 88-89.

ἔπειτα ἐμπρήσαντες τὴν πόλιν Πολυξένην σφαγιάζουσιν ἐπὶ τὸν  
τοῦ Ἀχιλλέως τάφον

“Dopo che ebbero bruciato la città, sacrificano Polissena sulla tomba di Achille”.

Forse anche nella *Piccola Iliade* l'episodio del sacrificio trovava spazio<sup>7</sup>. Lievemente divergente la narrazione dei *Canti Ciprii*, che presenta Polissena ferita mortalmente da Ulisse e Diomede. La fanciulla è poi seppellita da Neottolemo, figlio

---

<sup>6</sup> Relativamente ai nomi dei due fratelli, si veda MOSSMAN, p. 30 e n. 20, e MITCHELL-BOYASK, p. 124, la quale sostiene che il prefisso *poly-* accomuna i due nomi costruiti con elementi che rimandano alla semantica del rapporto di ospitalità: *-doron*, il dono, e *-xenos*, l'ospite. Anche il nome di Polimestore ha una funzione specifica: rimanderebbe, secondo la studiosa, agli epiteti di Odisseo, come ad esempio *πολύμετις*, perché il re tracio rappresenterebbe una sorta di surrogato di Odisseo, su cui Ecuba esercita la sua vendetta in sostituzione dell'eroe.

<sup>7</sup> Stando a quanto dice Pausania, il pittore Polignoto aveva decorato la Leschè a Delfi con episodi della guerra di Troia, fra le cui fonti c'era appunto la *Piccola Iliade*. Tra queste illustrazioni c'era anche Polissena sacrificata sulla tomba di Achille.

di Achille; tale notizia è compresa nello scolio al v. 41 dell'*Ecuba*, che ci informa, seppur con pochi particolari, della tradizione letteraria precedente il dramma.

Schol. in Eur. *Hec.*, 41

ὑπὸ Νεοπτολέμου φασὶν αὐτὴν σφαγιασθῆναι Εὐριπίδης καὶ Ἴβυκος· ὁ δὲ τὰ Κυπριακὰ ποιήσας φησὶν ὑπὸ Ὀδυσσέως καὶ Διομήδους ἐν τῇ τῆς πόλεως ἀλώσει τραυματισθεῖσαν ἀπολέσθαι. ταφῆναι δὲ ὑπὸ Νεοπτολέμου, ὡς Γλαῦχος γράφει.

“Euripide e Ibico dicono che quella (*scil.* Polissena) fu sacrificata da Neottolemo. I poeta dei Canti Ciprii dice che fu mortalmente ferita da Odisseo e Diomede durante la presa della città. Fu seppellita da Neottolemo, come scrive Glauco”<sup>8</sup>

Nello scolio al verso 41, come si può notare, aggiunge interessanti informazioni relative ai lirici. Innanzi tutto, si ricorda che anche Stesicoro avrebbe raccontato di Polissena in un Inno intitolato *Iloipersis* che è alla base della cosiddetta Tabula Iliaca di Bovilles. Pausania, fra le varie raffigurazioni della Tabula, ricorda Polissena a torso nudo, riversa a terra, mentre Neottolemo la sacrifica, nei pressi di un tumulo, indicato da un cippo come tomba di Achille. Ibico, fr. 26 Page, avrebbe trattato la storia relativa a Polissena in termini analoghi ad Euripide, ma non si può aggiungere null'altro, poiché mancano notizie che aggiungano elementi a queste poche informazioni dello scolio. Queste stesse informazioni sono oggetto di qualche dubbio: cosa si intende con la perifrasi “ὁ δὲ τὰ Κυπριακὰ ποιήσας”? E ancora, chi è il Glauco, che scrisse riguardo al sacrificio di Polissena?

L'Anonimo del *Sublime* ricorda invece un componimento di Simonide che rappresentava in termini fortemente drammatici l'apparizione del fantasma di Achille, che probabilmente richiedeva ai Greci il sacrificio:

---

<sup>8</sup> Una spiegazione all'inserimento di Neottolemo è avanzata da JOUAN, p. 370 e n. 4, il quale, richiamando *Schol.* in Eur. *Hec.*, 41, e il presunto legame sentimentale fra Achille e Polissena, spiega l'ipotesi che la presenza di Neottolemo indichi appunto che il sacrificio era effettuato sulla tomba di Achille, presso la quale sarebbe stata seppellita poi Polissena, anche se la localizzazione non è specificata. Jouan però aggiunge che il motivo del fidanzamento “porta il segno dell'epoca ellenistica”, ed è ripreso anche da autori tardi, come Dictys Libanio, Malala. MÉRIDIER, p. 166, fa propria questa ipotesi, sostenendo che si tratta di un motivo antico, nonostante si ritrovi solo in epoca più tarda.

*de subl.* XV 7

ἄκρως δὲ καὶ ὁ Σοφοκλῆς ἐπὶ τοῦ θνήσκοντος Οἰδίπου καὶ ἑαυτὸν μετὰ  
διοσημίας τινὸς θάπτοντος πεφάντασται, καὶ κατὰ τὸν ἀπόπλουν τῶν  
Ἑλλήνων ἐπὶ τᾶχιλλέως προφαινομένου τοῖς ἀναγομένοι ὑπὲρ τοῦ τάφου,  
ἦν οὐκ οἶδ' εἴ τις ὄψιν ἐναργέστερον εἰδωλοποίησε Σιμωνίδου.

“In maniera sublime anche Sofocle ha rappresentato la morte di Edipo e lo ha mostrato sepolto grazie ad un segno divino e dopo la partenza dei Greci ha parlato di Achille apparso sulla tomba a coloro che salpavano e non so se qualcuno ha rappresentato quella apparizione in maniera più chiara di Simonide (fr. 557 Page) ”.

La notizia dell’Anonimo è molto interessante, poiché accosta al componimento simonideo, una tragedia perduta di Sofocle. Nel passo, infatti, è ricordata la *Polissena* sofoclea, di cui restano soltanto sette frammenti, alcuni più estesi, altri limitati a poche parole (fr. 522-528 Radt). In uno di questi, il fr. 523 Radt, l’anima di Achille appariva alla flotta greca in procinto di partire; ma, secondo un’altra plausibile interpretazione, il fantasma poteva anche apparire alla fine della tragedia, per lasciare una profezia agli eroi, come forse accadeva anche nei perduti *Nostoi*. Sappiamo inoltre che l’*Ecuba* mutua dalla *Polissena* sofoclea la prima parte dell’azione, come dice lo scolio: Schol. in Eur. *Hec.*, 1, τὰ περὶ τὴν Πολυξένην ἔστι καὶ παρὰ Σοφοκλεῖ εὐρεῖν, “Ciò che riguarda Polissena si può trovare anche in Sofocle”.

In realtà, come si può facilmente constatare, la notizia è piuttosto vaga, e non dice cosa specificamente la *Polissena* di Euripide avesse in comune con il personaggio della tragedia sofoclea; soprattutto, se in Sofocle il sacrificio fosse rappresentato come un gesto volontario. Le notizie che si possono raccogliere a riguardo sono veramente scarse; altrettanto difficile è tentare di ricostruire lo svolgimento del dramma; tuttavia è importante notare alcune cose. Innanzi tutto, se, nell’ammirazione degli antichi, il culmine della tragedia era rappresentato dall’apparizione del fantasma, che probabilmente occorreva due volte, l’elemento del sacrificio doveva avere un ruolo secondario. In secondo luogo, non c’è alcuna traccia, neppure minima, della presenza di Ecuba fra i personaggi del dramma: nei frammenti, oltre ad Achille,

si parla di una lite fra Agamennone e Menelao, e di un resoconto del sacrificio fatto da un messaggero, ma nessun accenno è fatto ad Ecuba. Ciò implica che la costruzione drammatica degli eventi, soprattutto l'associazione dei singoli episodi, di Polissena e di Polidoro, collegati per fungere da catalizzatore della vicenda evolutiva di Ecuba, doveva essere probabilmente il tratto originale immaginato da Euripide.

Si può inoltre notare che l'apparizione di Achille, che, verosimilmente, nella *Polissena* avveniva nel prologo, è solo evocata, non rappresentata, poiché è un dato tradizionale che gli spettatori dell'*Ecuba* euripidea dovevano conoscere bene proprio da Sofocle<sup>9</sup>.

Nei lirici, al contrario del caso di Polissena, non è fatta menzione di Polidoro, che, come abbiamo visto, è citato da Omero in modi molto differenti dalla storia euripidea. Per trovare una traccia simile si deve arrivare fino a Virgilio. Il racconto di *Eneide*, III 41 ssg. è assai simile a quello di Euripide, se non per il fatto che il cadavere di Polidoro è seppellito, non gettato in mare<sup>10</sup>. Méridier<sup>11</sup> connette il racconto virgiliano con il ricordo di un *nekyomanteion* di Enea nel Chersoneso, laddove Enea, nel dettato virgiliano, giunge, e vi apprende la triste storia del giovane. Da un antico culto locale, si può ipotizzare la nascita di una leggenda, giunta fino ad Euripide per il tramite delle colonie ateniesi nel Chersoneso tracio; forse per lo stesso tramite, giunse probabilmente anche la notizia della tomba di Ecuba, il *κυνὸς σῆμα* che ricordava Ecuba trasformata in cagna (come si dice al v. 1273). Nella *Polissena* di Sofocle l'episodio di Polidoro doveva essere assente, e questa è una delle poche indicazioni

---

<sup>9</sup> È piuttosto difficile stabilire una datazione per i pochi frammenti sofoclei. O. F. Gruppe, *Ariadne: Die tragische Kunst der Griechen in ihrer Entwicklung und ihrem Zusammenang mit der Volkspoesie*, Berlin, 1834, e Förster, «Achilleus und Polyxena: Zwei unedierte Deklamationen des Choricus», in *Hermes*, vol. 17 (1882), pp. 193-238, affermano che l'*Ecuba* precederebbe la *Polissena*; il primo sostiene che Sofocle si porrebbe addirittura in polemica con il trattamento del mito mostrato da Euripide. In questo modo, però, Euripide non avrebbe potuto considerare come acquisiti dal suo pubblico dati fondamentali del mito, come la modalità di apparizione del fantasma di Achille, e le sue richieste. Tale assunto va dunque nella direzione della receniorità dell'*Ecuba* rispetto alla *Polissena*. In proposito vd. WEBSTER, p. 121, e MOSSMAN, pp. 44-45.

<sup>10</sup> Sul rapporto fra Euripide e Virgilio, cfr. Francesco Della Corte, «Il Polidoro euripideo», in *Dioniso*, XXXVI, 1962, pp. 5-14.

<sup>11</sup> Cfr. MÉRIDIER, pp. 171-175.

incontrovertibili dello scolio, ma, se è vero, come sembra che la tragedia di Euripide venga dopo quella di Sofocle, l'apparizione nel prologo non del fantasma di Achille, ma di quello di Polidoro ha una funzione importante, perché oppone l'apparizione dell'eroe Achille, all'entrata in scena dell'umile Polidoro, che non chiede per sé un'offerta di sangue, ma solo una sepoltura. Il trionfo del male che la guerra porta con sé si oppone in maniera drastica alle conseguenti sofferenze degli sconfitti.

### 1.3 Cronologia dell'*Ecuba*.

La datazione che appare più probabile è il 424. Questa è sostenuta dalla quasi totalità degli studiosi con oscillazioni minime nell'ordine dei due anni. Alla base di questa datazione due termini cronologici: il *terminus ante quem* è offerto dal confronto di alcuni passi dell'*Ecuba* con la parodia aristofanea nelle *Nuvole*, del 423.

*Nub.* 717-722

{Στ. } καὶ πῶς; ὅτε μου  
φροῦδα τὰ χρήματα, φρούδη χροιά,  
φρούδη ψυχή, φρούδη δ' ἐμβάς,  
καὶ πρὸς τούτοις ἔτι τοῖσι κακοῖς  
φρουρᾶς ἄδων

*Hec.* 160-161

Ποία δὲ πόλις; φροῦδος πρέσβυς,  
φροῦδοι παῖδες.

*Nub.* 1165-1166

{Στ. } ὦ τέκνον, ὦ παῖ, ἔξελθ' οἴκων,  
ἄϊε σοῦ πατρὸς

*Hec.* 171-174

...ὦ παῖ παῖ ἔξελθ  
ἔξελθ οἴκων· δυστανοτάτας  
ματέρος ἄϊε ματέρος αὐδάν<sup>12</sup>

Le *Nuvole* subirono una duplice redazione; la prima risale al 423, mentre la seconda si colloca, forse, al 421, e con tutta probabilità non fu mai portata sulle scene. Ma si può aggiungere che la parodia di un brano tragico ha senso solo se viene rappresentata sulla scena: è difficile ammettere che il poeta comico avesse revisionato una sezione di parodia per un'opera che poi non sarebbe poi stata portata sulla scena<sup>13</sup>.

Il *terminus post quem* è, invece, nell'allusione al ripristino delle Delie, festività quinquennali, che, dopo la purificazione dell'isola di Delo, furono nuovamente celebrate. Come riporta Tucidide, III 104, l'isola fu purificata nel 406/405, pertanto a quest'evento si riferirebbero i vv. 458-461<sup>14</sup>. Entrambi i *termini* così indicati sono passibili di obiezioni: l'allusione all'*Ecuba* delle *Nuvole* potrebbe essere stata aggiunta nella seconda redazione; parallelamente, il riferimento alle Delie non è determinante, poiché nell'*Ecuba* si parla dei cori, che, come dice chiaramente Tucidide, non furono mai soppressi.

---

<sup>12</sup> Il testo riprodotto qui e in séguito è quello di DAITZ<sup>2</sup>; l'edizione MURRAY, differisce in alcuni punti, ma in sostanza mantiene le ripetizioni enfatiche che furono parodiate da Aristofane.

<sup>13</sup> Cfr. U. Crisuolo, « Edipo nelle *Rane* di Aristofane », in Cerasuolo (ed.), *Studi in Memoria di Marcello Gigante*, (Pubblicazioni del Dipartimento di Filologia Classica "Francesco Araldi"), Napoli 2004, pp. 77-85.

<sup>14</sup> COLLARD<sup>3</sup> ipotizza che i termini cronologici non siano così certi, poiché sia la parodia aristofanea, che il dato storico in Tucidide non sono privi di dubbio, tuttavia il contesto storico da una parte, e i dati tecnico-strutturali collocano la tragedia nella seconda metà del decennio 430-420, probabilmente prima del 423, vd. pp. 34-35. GREGORY<sup>2</sup>, pur negando valore ai due termini cronologici, attribuisce la tragedia ad un determinato momento storico, ricostruito apportando alcune testimonianze. Nonostante non diano valore a questi termini cronologici, i tre concordano con l'anno. Entrambi concordano con lo spunto di Graham Ley, «The Date of the *Hecuba*», in *Eranos*, LXXXV, 1987, pp. 136-137. Secondo lo studioso, infatti, la parodia dell'*Ecuba* nelle *Nuvole*, è contenuta proprio nella sezione interessata dalla seconda redazione del dramma, quindi la parodia non può essere certamente datata. Tuttavia, i dati storici rintracciabili nella tragedia euripidea la riconducono inevitabilmente nel periodo successivo alla sconfitta spartana a Sfacteria e non prima della sconfitta al Delio. WEBSTER, pp. 116-117, attribuisce la tragedia ad un secondo gruppo, che comprende l'*Andromaca* (precedente al 424, ma non oltre il 425), le *Supplici* (molto vicine all'*Ecuba*, tanto che lo studioso propone di collocarle nella stessa trilogia), e l'*Eretteo*, l'unico dramma sicuramente databile al 422, che segue certamente l'*Ecuba*. Non mancano le voci che accettano i dati cronologici forniti dai due termini, quello della parodia di Aristofane, e quello delle festività Delie: MURRAY afferma che il dramma sia stato rappresentato intorno al 425-424, WEIL e MÉRIDIER datano l'opera sicuramente al 424.



δέδια δὲ μὴ πρὶν πόνοις  
 ὑπερβάλῃ με γῆρας,  
 πρὶν σὰν προσιδεῖν χαρίεσσαν ὄραν  
 καὶ καλλιχόρους ἀοιδὰς  
 φιλοστεφάνους τε κόμους.  
 ἴθι μοι, πότνια, πόλιν.  
 τὰν δ' ἐχθρὰν Στάσιν εἴργ' ἀπ' οἴ- { ἀντ. }  
 κων τὰν μαινομένην τ' Ἔριν  
 θηκτῶ τερπομένην σιδάρω

Ch.: “ Pace, profondamente ricca, la più bella delle divinità fortunate, io ti desidero ardentemente, poiché tu tardi. Io temo che la vecchiaia mi prenda con le sue pene, prima di aver visto la tua graziosa bellezza, i tuoi cori dalle belle danze, i tuoi corteggi amanti delle corone. Vieni, signora, nella mia città. Allontana dalle nostre case l’odiosa rivolta e la folle discordia, che ama aguzzare il ferro”.

Una conferma viene anche dagli *Acarnesi* di Aristofane, rappresentati ancora nel 425. Al v. 652 si dice:

διὰ ταῦθ' ὑμᾶς Λακεδαιμόνιοι τὴν εἰρήνην προκαλοῦνται  
 καὶ τὴν Αἴγινα ἀπαιτοῦσιν·

“Ecco perché i Lacedemoni vi offrono proposte di pace e vi chiedono la restituzione di Egina”<sup>15</sup>

I *Cavalieri*, invece, che sono successivi ai fatti del 425, rafforzano ancor di più il discorso pacifista, e affermano ancor più esplicitamente l’esigenza di porre fine alle ostilità con Sparta; si confrontino i vv. 794-796:

<sup>15</sup> Trad. Mastromarco.

Ἄρχεπτολέμου δὲ φέροντος  
τὴν εἰρήνην ἐξεσκέδασας, τὰς πρεσβείας τ' ἀπελαύνεις  
ἐκ τῆς πόλεως ῥαθαπυργίζων, αἱ τὰς σπονδὰς προκαλοῦνται

“E quando Archeptolemo fa offerte di pace, le disperdi al vento, e a calci, cacci dalla città gli ambasciatori che portano proposte di tregua”

In questi versi, che riecheggiano quelli degli *Acarnesi*, è molto evidente il motivo della colpevolezza degli Ateniesi, rei di aver respinto volontariamente la pace; tale motivo ritornerà ancor più esplicito nella *Pace* del 421, quando oramai saranno evidenti gli errori prodotti dalla scelta di non accettare le proposte delle ambascerie spartane. Secondo Tucidide, gli Ateniesi avevano rifiutato la pace proposta dagli Spartani poiché, spinti da Cleone, avevano confidato troppo nella costanza della loro buona sorte<sup>16</sup>. In questo quadro, Ecuba diventa un *monumentum*: la figura della regina è il paradigma tragico dell'incostanza della sorte, che rovescia anche i destini dei regni un tempo floridi, come testimoniano i vv. 282-283 e vv. 956-957.

L'*Ecuba* quindi segna un momento cronologicamente successivo rispetto al *Cresfonte*: il desiderio di pace si rivela con forza maggiore, ed acquista spessore perché questo desiderio si lega alla esposizione dell'assoluta ed incontrovertibile negatività della guerra, che si concretizza nelle conseguenze che la guerra porta con sé, e non soltanto in un appello generico, per quanto accorato, come nel *Cresfonte*. È altrettanto chiaro che l'*Ecuba* può essere collocata solo in questo momento, che è propizio ad Atene, ma in modo evidentemente precario, effimero; la sorte, che ha concesso quella contingenza favorevole che ha permesso la vittoria della piccola flotta ateniese a Pilo, può da un momento all'altro girare le spalle ad Atene. Ora, dopo l'estate del 425, è la madre spartana a piangere i suoi morti presso le rive dell'Eurota, come si dice ai vv. 629 ssg., ma la sorte potrebbe far conoscere lo stesso destino anche alla madre ateniese. Tali versi si comprendono solo in questo periodo specifico, nel momento esatto in cui le spinte pacifiste stanno fallendo, e si è sul

---

<sup>16</sup> Si veda, ad esempio, Thuc., IV 3-40.

punto di continuare la guerra: Euripide rappresenta il dramma della troiana Ecuba, una barbara, ma anche quello della donna spartana, per ammonire gli Ateniesi che la loro fortuna non è destinata a durare, e che le funeste ed inevitabili conseguenze della guerra accomunano tutti, Greci e barbari, Ateniesi e Spartani, confondendo l'esile confine fra vincitori e vinti.

La presenza del tracio Polimestore non poteva che risultare familiare alle orecchie del pubblico. Nel corso di pochi anni, gli Ateniesi avevano più volte guardato alla lontana e "barbara" Tracia, che era stata motivo di interesse anche letterario da una parte, di preoccupazione dall'altra. Già nel passato letterario, la Tracia era stata evocata come territorio assai inospitale, popolato da abitanti rozzi, incolti, e anche violenti: ricordiamo l'odio che nutriva Archiloco per questa regione e per i suoi abitanti: Taso, l'isola di fronte alle coste tracie, era detta regione inospitale, sia per la conformazione geografica, sia per il carattere degli isolani (fr. 21 West). Si aggiunga poi che in Erodoto si può leggere un *excursus* sulle usanze della Tracia (V 3-8)<sup>17</sup>. La Tracia in tragedia è ricordata per le razze equine (come si legge in *Alceste*, *Ecuba*, *Reso*); la sua inospitalità climatica fu tale da divenire proverbiale (*Andr.* 215, *Hec.* 81 e 710, *Cycl.* 329); è un luogo oscuro, fonte di cattivi presagi (Aesch., *Ag.* 192, *Pers.* 495-497); è il luogo dell'estrema barbarie.

Ma la regione era anche al centro di interessi politici espansionistici. Già nel 432, Atene si era trovata impegnata in una spedizione militare contro Potidea, colonia corinzia situata sull'istmo che lega la Pallene alla Calcidica, che aveva versato fino a quel momento regolare tributo ad Atene. Potidea si era rifiutata di pagare il tributo poiché era turbata dalla politica espansionistica ateniese nell'area tracia, che era iniziata con la fondazione nel 437/436 della città di Anfipoli, sulle foci del fiume Strimone. Potidea, benché aiutata dalla madrepatria Corinto, soccomberà ad Atene

---

<sup>17</sup> È probabile che questo passo risentisse per l'interesse per questa lontana regione al centro di numerosi avvenimenti. Riguardo alla datazione dell'opera erodotea, essa è probabilmente collocabile agli anni 430-425. Sulla percezione della Tracia e dei suoi abitanti si veda C. Marcaccini, « Il ruolo dei Traci nell'immaginario greco di V-IV sec. a. C. Tra storiografia e iconografia », in *Rivista storica*

nel 429. Il dominio ateniese in Tracia si attesta dunque in questi anni centrali della fase archidamica della guerra, e suscita anche la preoccupazione del regno macedone di Perdicca II. Contro Perdicca, Atene si serve dell'alleanza con Sitalce, re dei Traci Odrisi, che è un personaggio quanto mai ambiguo, della cui fedeltà sono in molti a dubitare. La sua morte improvvisa, ufficialmente avvenuta in battaglia, fu ben accolta da parte degli Ateniesi. Stando a quanto dice Demostene (ep. a Filippo, XII 9) fu ucciso a tradimento forse proprio dal suo successore, non meno ambiguo, Seute. Questa sequenza di avvenimenti non poteva che esercitare su Atene una certa influenza relativamente alla percezione della Tracia e al giudizio creatosi su di essa e sui suoi abitanti. Polimestore nell'*Ecuba* non rappresenta certo uno dei re traci di cui si è detto, ma piuttosto è lo specchio di caratteristiche che facilmente ad Atene si attribuivano ai Traci in seguito a questi fatti.

Un altro dato spesso preso in considerazione per orientare cronologicamente l'*Ecuba* è l'associazione di alcuni personaggi storici con i personaggi del dramma. Un esempio interessante è l'accostamento fra il personaggio di Odisseo con Cleone, colui che assunse il ruolo di Pericle alla sua morte, e che viene rappresentato da Tucidide in termini assai negativi, come strenuo sostenitore della guerra, incline a servirsi di inganni e macchinazioni pur di conseguire i suoi scopi<sup>18</sup>. Odisseo, definito nell'*Ecuba* come colui che conosce l'arte di conciliare il favore delle masse popolari (vd soprattutto i vv. 130-140), sarebbe l'*alter ego* tragico di Cleone. Ma Euripide non "propone un commento criptato dell'attualità ateniese"<sup>19</sup>; al contrario la sua produzione tragica risente del clima politico, ma catalizzando le opinioni correnti, e infondendole nel dramma. Non si può dire che Cleone è Odisseo, ma che la fazione

---

dell'antichità, XXV, 1995, pp. 7-53; sulla regione tracia si veda anche CHALKIA, pp. 194-200, e relativa bibliografia.

<sup>18</sup> Cfr. Thuc., III 36, 6; IV 21, 3; si veda inoltre la trattazione dell'argomento in De Romilly, *Thucydide et l'imperialisme athenien*, pp. 137-167.

<sup>19</sup> SCHUBERT, p. 95. Si veda anche Edith Hall, *Inventing the Barbarian: Greek Self-Definition through Tragedy*, Oxford, 1989, pp. 108-109, che, senza negare i riferimenti, ben individuabili nel dramma, alla percezione della Tracia nell'Atene contemporanea all'*Ecuba*, rifiuta decisamente un'interpretazione storicizzante.

politica ateniese favorevole alla prosecuzione della guerra utilizzasse mezzi che Euripide rappresenta nel personaggio di Odisseo.

Questo quadro storico concorda con la cronologia relativa che si può ricavare esaminando i dati dell'analisi delle caratteristiche interne della tragedia. L'analisi del numero dei trimetri senza soluzioni, del numero delle soluzioni, e del rapporto percentuale fra questi, permette di osservare distintamente un'evoluzione nel corso della produzione letteraria di Euripide, che consente, con una relativa certezza, di costruire una scala cronologica, che va da una minore libertà nelle sostituzioni del trimetro (tipica dei drammi più antichi), ad una maggior presenza di soluzioni, indice di una volontà di allontanarsi dalla più rigida struttura del trimetro<sup>20</sup>. Si può pertanto osservare come l'*Ecuba* occupi una posizione intermedia nella produzione drammatica, analoga ad esempio all'*Andromaca* e alle *Supplici*, come si può notare dallo schema seguente, che associa i vari studi relativi alla frequenza delle soluzioni nel trimetro giambico dei drammi appartenenti grosso modo allo stesso periodo:

Z = Zielinski (1925); D = Descroix (1931); C = Ceadel (1941); CF = Cropp/ Fick (1985)<sup>21</sup>.

	Numero dei trimetri				Numero soluzioni		
	Z	D	C	CF	D	C	CF
<i>Andr.</i>	952	952	936	932	149	150	148
<i>Hec.</i>	932	934	920	919	181	181	182
<i>Supp.</i>	929	923	915	912			
	Percentuale soluzioni						

<sup>20</sup> Questo tipo di studio nasce da una affermazione di Hermann, *Opuscula*, i, 1827, p. 136, che notava una crescente trascuratezza nei trimetri, che aumentava nei drammi più tardi. ZIELINSKI attribuiva la tragedia al periodo detto dello stile semisevero, che va dal 427 al 412; Hermann notava una certa trascuratezza nei trimetri; per Mueller la tragedia va collocata dopo l'*Ippolito*; per Bernardy non oltre l'olimpiade 88, ossia 428-424.

<sup>21</sup> Lo schema è un'elaborazione di quello presentato in M. Cropp and G. Fick, *Resolution and Chronology in Euripides Fragmentary Tragedies*, Bulletin supplement, 43, 1985, p. 5. Va tuttavia segnalato che le percentuali di Cropp e Fick considerano nel novero dei trimetri con soluzione anche quelle dei nomi propri, al contrario di Zielinski, le cui percentuali non sono pertanto incluse nello

	D	C	CF
<i>Andr.</i>	15,7	16,0	15,9
<i>Hec.</i>	19,4	19,7	19,8
<i>Supp.</i>	17,6	17,2	17,3

Ciò comporta che dal punto di vista strutturale, queste tragedie debbano essere state scritte in un arco di tempo circoscritto: sono perciò piuttosto vicine cronologicamente, e nonostante manchino sicuri riferimenti cronologici, il periodo cui si associano è coerente con quello delineato in precedenza per l'*Ecuba* a partire dai dati storici.

Dal punto di vista strutturale si può aggiungere quanto osservava Garzya<sup>22</sup> a proposito della partizione interna al dramma: nel corso del decennio 430-420 Euripide sembra prediligere drammi formati da un accostamenti di episodi conclusi e distinti, legati da un principio unitario, come ad esempio gli *Eraclidi* (430-427); l'*Ecuba*, l'*Andromaca* (422). Dopo i drammi che ruotavano intorno ad un solo grande personaggio, come ad esempio la *Medea*, Euripide sceglie di sperimentare questa nuova tipologia strutturale, che, aggiunge il dotto, sembra anche associare ad un argomento già trattato, un episodio nuovo: ad esempio, l'*Andromaca* nella seconda parte riprenderebbe la perdita *Ermione* Sofocle; sappiamo che la prima parte dell'*Ecuba* deve molto alla *Polissena*; più difficile è chiarire se gli *Eraclidi* abbiano o meno un rapporto diretto con l'omonimo dramma di Eschilo, di cui poco si può dire, data la scarsità di frammenti a disposizione.

#### 1.4. Lo spazio immaginato.

La tragedia è ambientata nel campo greco che l'esercito ha stabilito nel Chersoneso tracio, un campo provvisorio, una tappa intermedia fra Troia e la patria. Il fantasma di Achille è apparso alcuni giorni prima per chiedere il sacrificio di una fanciulla, come

---

schema. Come nota Ceadel, pp. 73-75, i nomi propri costituiscono una scelta obbligata per il drammaturgo, quindi non andrebbero considerati in questo tipo di statistica.

<sup>22</sup> Garzya, *Studi su Euripide e Menandro*, Napoli, 1961, pp. 48-51.

ultimo γέρας alla sua tomba. La tomba di Achille era tradizionalmente localizzata al Sigeo in Troade, (come ad esempio si dice in *Od.*, XXIV 82). Che questo dato fosse noto agli spettatori ateniesi, è indubitabile: oltre ai riferimenti nei poemi omerici, si deve ricordare che sia la Troade che il Chersoneso tracio erano sotto l'influenza di Atene, cui versavano tributi. Quindi Euripide avrebbe modificato una notizia comunemente nota al pubblico, per piegarla alle necessità sceniche.

Uno spostamento così clamoroso era, in effetti, inevitabile se si volevano connettere la storia di Polissena sacrificata sulla tomba di Achille, e quella di Polidoro, il cui cadavere, gettato in acqua, non poteva che essere ritrovato sulle coste della Tracia.

Schol. in Eur. *Hec.* v. 521:

αἴτημα σκενικόν. πῶς γὰρ τοῦ Ἀχιλλέως ἐν τῇ Τροίᾳ  
θανόντος τοὺς Ἑλληνας φησι πρὸ τοῦ τύμβου αὐτοῦ θύειν ἐν  
Χερρονήσῳ ὄντα;

“Motivazione scenica. Come infatti si direbbe che i Greci avrebbero sacrificato sulla tomba di Achille morto a Troia, stando nel Chersoneso?”

Le indicazioni di Euripide sulla localizzazione della tomba di Achille sono in verità scarsissime; non si dà una specifica collocazione alla tomba, né il fantasma dell'eroe compare effettivamente sulla scena, poiché le richieste di Achille sono riferite da Polidoro, dal Coro o dalla stessa Ecuba con accenni sommari e sparsi nel corso dell'azione. Più che la presenza di questo fantasma sulla scena, è la sua assenza ad essere significativa ai fini della localizzazione geografica della scena: Euripide lascia tutta la questione volutamente nel vago, omette consapevolmente i particolari più precisi, per evitare di affrontare la soluzione di una aporia altrimenti irresolubile<sup>23</sup>. Come Alessandro Magno, Euripide taglia il nodo di Gordio con la spada, e ciò gli è permesso sia perché la *Polissena* sofoclea assumeva per il pubblico il ruolo di

---

<sup>23</sup> Si veda in proposito FANTUZZI, p. 17 n. 25. Interessante è anche la trattazione di MICHELAKIS, pp. 68-70: “In *Hecuba*, the transposition of Achilles’ tomb across the Hellespont is never explained”, ma ugualmente arbitrario e contrario agli usi correnti è localizzare la tomba di Achille lontano da una città, come era usuale secondo la pratica dei culti eroici. Collocare la tomba di Achille vicino al campo

precedente “tradizionale” per l’apparizione di Achille, sia perché con quest’allusività che sfuma i contorni dell’ambientazione del dramma, si arricchisce il testo poetico. Si può pensare che qui Euripide abbia seguito una versione alternativa del mito, per cui esisteva una tomba di Achille anche in Tracia; si può pensare paradossalmente che la tomba di Achille fosse stata traslata nei pressi del campo greco, ma il punto della questione non è questo: ai fini della costruzione del dramma interessa di legare due luoghi lontani e inconciliabili, e, per ottenere questo, Euripide aggira l’ostacolo tacendo.

Troia, invece, è un luogo mentale: è costantemente evocata nei pensieri e nelle parole degli attori; è lontana, ma s’intravede ancora il fumo denso che sale dalle sue rovine, è, contemporaneamente, perduta per sempre e per sempre viva.

D’altronde il campo Greco è un accampamento provvisorio, un alloggio temporaneo, che precede la destinazione definitiva, la Grecia. Le schiave e i loro signori si trovano quindi in un luogo intermedio fra quello che è stato, la perduta Troia, ormai ridotta a un cumulo di macerie, e ciò che sarà, la Grecia vincitrice, che si rivelerà un obiettivo non meno rovinoso della città ormai sconfitta, tra il passato di felicità perduta, e il futuro di disgrazia<sup>24</sup>.

Il campo greco, come si può intuire nel corso del dramma, si compone di tende, che ospitano i capi Greci, ognuno con le proprie schiave<sup>25</sup>; esiste una sorta di agorà in cui tenere le assemblee, ed anche un altare, cui Ecuba vorrebbe recarsi per allontanare l’infausto presagio che grava sui figli. La tomba di Achille (per darci una spiegazione, si può immaginare non la tomba vera e propria dell’eroe, ma un tumulo commemorativo, una specie di cenotafio), si trova nelle vicinanze, se Neottolema compie il sacrificio sotto lo sguardo dell’esercito al completo. Altri elementi

---

greco, dovunque esso sia, anche in Tracia, vuol dire rifunzionalizzare la tomba, affinché divenga un *monumentum* per l’esercito, che non può trascurarne le richieste dell’eroe ivi spolto.

<sup>24</sup> MOSSMAN, p. 23 parla di una sorta di “no man’s land between Asia and Greece”, una “terra di nessuno”, un luogo che non esiste, se non nella mente di chi vi ha vissuto, di chi la ha amata e persa. Si veda anche ZEITLIN, pp. 53-54, e CHALKIA, pp. 188-194.

<sup>25</sup> Non deve trarre in inganno l’affermazione mendace di Ecuba, che spiega a Polimestore che esistono tende private per le schiave, affinché questi la segua nella tenda. A riguardo, vd. *infra*.

ipotizzabili: una fonte, cui Ecuba invia l'ancella per attingere l'acqua per il funerale di Polissena.

#### 1.5. Lo spazio scenico.

Questi i dati spaziali riferiti dalle parole dei personaggi. Ma in che modo questi elementi erano materialmente rappresentati sulla scena?

La scena rappresenta il campo greco: le tende costituenti il campo potevano essere sia delle vere e proprie tende militari; oppure, più probabilmente, dalla *skéné* lignea, che rappresentava schematicamente un edificio semplicissimo, definito come tenda dalla parola poetica<sup>26</sup>. È possibile che sulla scena fosse collocata un'altra tenda, oltre alla principale attorno alla quale si svolge l'azione, come sembra di capire da quanto dice Ecuba al v. 171, dove indica con un dittico τάνδ' αὐλάν, la tenda da dove esce Polissena.

Anche in altre tragedie la scena è ambientata nel campo Greco: si pensi innanzi tutto all'*Aiace* di Sofocle, poi alle *Troiane*, all'*Ifigenia in Aulide*. Nell'*Aiace* e nell'*Ifigenia in Aulide*, Troia non è ancora caduta, anzi la tragedia di Euripide si svolge ben prima di salpare per la spedizione. Le *Troiane* e l'*Ecuba* si svolgono dopo la caduta di Troia, ma il primo si sviluppa ancora in Troade, il secondo nel Chersoneso, la prima tappa verso la Grecia<sup>27</sup>.

La tragedia cominciava probabilmente all'alba, poiché Ecuba invoca la luce di Zeus e la notte ai vv. 68-70. Una situazione analoga si verifica nell'*Antigone*, nelle *Trachinie*, e nell'*Elettra* di Sofocle, nel *Fetonte* e nello *Ione* di Euripide; iniziavano

---

<sup>26</sup> Il termine σκηναί non corrisponde alla realtà concreta, bensì la parola indica per convenzione che l'impalcatura lignea, che tradizionalmente rappresentava una reggia, o un edificio, qui va intesa come una tenda militare: “puisque le décor du théâtre, dont on sait qu'il ne comporte guère d'élément réaliste, ne peut pas le montrer”, come afferma giustamente LEBEAU, p. 171.

<sup>27</sup> A riguardo, si veda LEBEAU, pp. 167-178, che opera un interessante confronto fra l'organizzazione spaziale e sociale del campo greco in Omero e nelle varie tragedie che hanno la stessa ambientazione.

invece durante le ultime ore di buio prima del giorno l'*Agamennone* di Eschilo, l'*Elettra* e l'*Ifigenia in Aulide* di Euripide<sup>28</sup>.

Le *eisodoi*, cioè i due ingressi da cui entrano i vari personaggi e il Coro, rappresentano probabilmente l'una la via verso la costa, da cui presumibilmente entra l'ancella inviata ad attingere l'acqua, l'altra, la direzione rivolta al campo dei Greci, da dove entra Odisseo, che reca le prescrizioni assembleari, da dove lo stesso Odisseo esce con Polissena, da dove entra anche Taltibio<sup>29</sup>.

Il primo personaggio ad apparire al pubblico è il fantasma di Polidoro che recita il prologo. Si può pensare che il suo abbigliamento e la maschera richiamassero la sua natura spettrale; invece la questione relativa alle modalità realizzative del movimento scenico del fantasma è più complessa.

Il fantasma si riferisce a sé stesso dicendo di aleggiare; se questo movimento avvenisse o meno tramite l'impiego di macchinari come la *mechanè*, è una questione molto dibattuta. Da un lato c'è chi sostiene l'esistenza di questi strumenti scenici già nel teatro greco classico, e chi invece nega l'effettivo uso di questi espedienti in un teatro che, dato l'alto numero di spettacoli in un lasso di tempo relativamente breve, non poteva permettersi scene troppo ricche, difficili da sostituire tra uno spettacolo e l'altro; in definitiva, economicamente poco sostenibili. In questa seconda prospettiva, la "scenografia verbale" sostituiva quanto mancava effettivamente sulla scena, facendo leva sulle capacità immaginative del pubblico.

---

<sup>28</sup> Scrive FANTUZZI, p. 21: "Il pubblico che aveva sul proprio capo il sole doveva annullare la propria dimensione temporale, vedere il sole e immaginare la luna: non si trattava solo di interpretare o integrare ciò che la scena presentava in modo più o meno parziale e/o approssimativo (come avveniva per i luoghi), ma propriamente di negarlo". Quest'osservazione rientra in un più ampio insieme di considerazioni relative alla "scenografia verbale" e alla "immaginazione integrativa" del pubblico. Lo studioso, relativamente alla collocazione temporale del dramma, che presenta maggiori problemi dal punto di vista rappresentativo, discute, in maniera convincente ed equilibrata, l'ipotesi che i drammi di ambientazione notturna fossero i primi rappresentati all'interno della trilogia, poiché gli spettacoli, cominciando nelle prime ore del mattino, consentivano una minor discrepanza con l'ora di inizio dell'azione.

<sup>29</sup> Invece in HOURMOUZIADES, pp. 131, un ingresso è indicato come via verso il tumulo di Achille, l'altro verso la costa. Dal primo entrerebbero Odisseo, Taltibio, e Agamennone, dal secondo Polidoro e l'ancella. Si veda anche Di BENEDETTO<sup>4</sup>, pp. 129-130, e Mossman, pp. 48-50.

Le possibili soluzioni al problema dell'ingresso in scena di Polidoro sono varie, e dipendono dai due diversi punti di vista: innanzi tutto, si può pensare che il fantasma sfruttasse la *mechanè*, che lo faceva apparire sospeso in aria; in secondo luogo si può ipotizzare che salisse sul tetto della *skené*, l'impalcatura lignea che poteva sostenere il peso di un attore. Il tetto della *skené* poteva essere usato come livello superiore rispetto al piano dell'*orchestra*. Ancora, come terza ipotesi, si deve notare che Polidoro entra come primo personaggio, a scena vuota, quindi non è strettamente necessario che appaia in rilievo. Ciò sarebbe invece utile nel caso in cui il fantasma subentrasse in una scena già occupata da altri personaggi, sicché si renderebbe proficuo, ai fini della chiarezza scenica, porre il fantasma in rilievo rispetto ad altri personaggi (umani) già presenti al livello dell'*orchestra*<sup>30</sup>.

Dinanzi alle tende si svolge quindi il dramma di Ecuba, che entra al termine del prologo, annunciata dallo stesso Polidoro: vv. 52-54, "Mi allontanerò dalla vecchia Ecuba, che sta ora uscendo dalla tenda di Agamennone, atterrita dalla mia ombra". Seguono delle considerazioni sull'effimera sorte della madre sventurata; poi Polidoro esce mentre Ecuba entra appoggiandosi al bastone. L'effetto ottenuto dalla sequenza è molto drammatico: *in primis* dà un effetto di concitazione ansiosa, poiché lo spettatore non ha una "tregua emotiva" tra un momento e l'altro, visto che alle tristi parole di Polidoro segue immediatamente l'ingresso di Ecuba; in secondo luogo la struttura di questa prima scena assume un colore molto drammatico, perché le parole si evolvono in monodia senza interruzione di dialogo. La struttura è simile a quella dello *Ione*, dove il dio sparisce non appena entra in scena proprio Ione, chiamato in causa nel prologo, e segue il canto, ma senza intermezzo del dialogo. In questo modo

---

<sup>30</sup> Questa è la saggia osservazione di BARRETT, *ad v.* 1283. Molto interessanti anche le annotazioni di HOURMOUZIADES, pp. 159-160: Polidoro è un fantasma, non un dio, quindi il suo ingresso deve essere consono al suo *status*, anche per non creare confusione; Polluce infatti afferma, IV 132, τὰ εἰδῶλα ἀπ' αὐτῶν ἀναπέμπουσιν, ma spiega poi che salgono dalle χαρῶνιοι κλίμακες, che pure possono essere considerate per l'ingresso di Polidoro, nonostante non esistano notizie certe sul loro impiego. Una prospettiva completamente opposta si trova in D. J. Mastronarde, «Actors on High: The Skene Roof, the Crane, and the Gods in Attic Drama», in *Classical Antiquity*, IX, 1990, pp. 247-294, che

le informazioni si susseguono senza stacco dal prologo al canto, e si arricchiscono di risvolti patetici, focalizzando l'attenzione sul personaggio<sup>31</sup>.

---

avanza l'ipotesi per Ecuba dell'uso della gru, γέγρανος, un macchinario che permetteva di sollevare l'attore facendolo poi uscirei scena dall'alto, sfruttando le leve.

<sup>31</sup> A proposito di quest'ingresso, si veda O. P. Taplin, *The Stagecraft of Aeschilus*, Oxford, 1977, p. 355, e MOSSMAN, pp. 51-52, che richiama anche il prologo dell'*Ippolito*.

### **Prologo (vv. 1-58)**

Il prologo dell'*Ecuba* è recitato dal personaggio di Polidoro, che appare come personaggio parlante solo in questa sezione, per poi tornare come cadavere, coperto di un velo, solo in seguito.

Il prologo ha forma di monologo con funzione di esporre i fatti precedenti e riassumere per grandi linee quelli successivi, viene cioè fornito il soggetto del dramma, senza condizionare l'azione, che comunque segue in piena autonomia, ma con lo scopo preciso di stabilire forte empatia fra il pubblico ed Ecuba, che è ancora ignara del suo destino. Il personaggio sulla scena dà notizie di sé, e anticipa le linee fondamentali dello svolgimento dell'azione; Polidoro proviene, infatti, dal mondo dei morti, e quindi possiede facoltà di predire gli avvenimenti futuri. La novità di questo prologo è la presenza di un fantasma, che non ha precedenti nelle tragedie conosciute, e che possiede la capacità di anticipare il futuro (come accade nell'*Ippolito*, e anche nello *Ione*, dove però sono forniti pochi elementi da una divinità).

Un fantasma appare nell'*Iliade*, XXIII, vv. 65-107. Si tratta di un episodio molto patetico, in cui l'anima di Patroclo torna in sogno ad Achille, e gli domanda la sepoltura.

*Il.*, XXIII, vv. 68-74:

“Gli stette sopra la testa e gli parlò parola: “Tu dormi, Achille, e ti scordi di me: mai vivo mi trascuravi, ma mi trascuri morto. Seppelliscimi in fretta, e passerò le porte dell'Ade. Lontano mi tengono le anime, fantasmi di morti, non vogliono che tra loro mi mescoli di là dal fiume, ma erro così, per la casa larghe porte dell'Ade”.

In tragedia, già Eschilo aveva portato in scena l'ombra di Dario nei *Persiani*, e quella di Clitemestra nelle *Eumenidi*. Sofocle nella perduta *Polissena*, come abbiamo già visto, presentava il fantasma di Achille che richiedeva il sacrificio della giovane, ma non si può dire molto altro in proposito, poiché il piccolo frammento relativo all'apparizione di Achille è di dubbia collocazione, e non abbiamo dati sufficienti per comprendere come fosse realizzata la sequenza.

Nell'*Ecuba*, per la prima volta il fantasma recita il prologo; Polidoro comunica informazioni relative alla sua nascita, al suo nome, aggiunge alcuni dati sui personaggi principali e sugli avvenimenti che li coinvolgeranno.

*Hec.*, vv. 1-2:

Ἦκω νεκρῶν κευθμῶνα καὶ σκότου πύλας  
λιπῶν

“Sono giunto qua abbandonando i recessi dell’Ade e le porte d’ombra”

L’*incipit* con la struttura verbo ἦκω seguito da participio aoristo ricorre anche in *Troiane* e *Baccanti* (dove manca il participio), viene parodiato nell’*Eoloscione* di Aristofane<sup>1</sup>; sarà ripreso anche nella tragedia latina<sup>2</sup>. A questa formula segue la genealogia, che chiarisce quale sia la sua stirpe, e quella di Ecuba, che è qui detta figlia di Cisseo, re di Tracia, forse per collegare la regina troiana con l’area tracia e rendere ancora più forti i legami di ospitalità che dovrebbero vincolare Polimestore<sup>3</sup>.

In sèguito Polidoro spiega le motivazioni che hanno portato il padre Priamo ad inviarlo in Tracia, affinché si salvasse dalla guerra. Con la morte di Ettore, il destino si rivolta contro i Troiani, e il giovane viene ucciso dal suo avido ospite Polimestore per fame dell’oro che aveva con sé. Il cadavere è gettato in mare, e il

---

<sup>1</sup> *Troad.*, vv. 1-2, Ἦκω λιπῶν Αἴγαιον ἀλμυρὸν βάθος/πόντου Ππσειδῶν, *Bacchae*, vv. 1-2, Ἦκω Διὸς παῖς τήνδε Θηβαίων χθόνα Διόνυσος, dove non troviamo il participio. In Aristofane abbiamo *Aiolosycon*, fr. 1 Kock = 7 Meineke, Ἦκω Θεαρίωνος ἀρτοπώλιον λιπῶν. In Ateneo, 3, 112 e (= fr. 115 Kock), è riportata un’informazione relativa ad un’altra commedia, intitolata *Γηρυτάδης*, che presenta lo stesso *incipit* dell’*Eoloscione*.

<sup>2</sup> La tragedia latina riprende questo *incipit* tradizionale: molto significativa è la ripresa dell’*Agamennone* di Seneca, che fa parlare il fantasma di Tieste, vv. 1-4: *Opaca linquens Ditis inferni loca, / adsum profundo tartari emissus specu / incertus utras oderim sedes magis: / fugio Thyestes inferos, superos fugio*. Sulla tragedia senecana influì probabilmente l’incerto autore della tragedia da cui proviene il fr. XXXVIII Ribbeck, probabilmente di Ennio, *Adsum atque advenio Acherunte vix via alta atque ardua / per speluncas saxis structas asperis pendentibus / maxumis, ubi rigida constat crassa caligo inferum*. L’*Ecuba* di Ennio, secondo Gellio 11, 4, 3, dipende da Euripide, al contrario Ribbeck pensa a un rapporto più diretto con la *Polissena* di Sofocle.

<sup>3</sup> L’inserimento del personaggio di Polidoro, la cui storia era localizzata in Tracia, richiedeva uno spostamento nell’ambientazione dell’intera storia: si è già visto quanti dubbi e discussioni comporti questo spostamento, che è in evidente contraddizione con il luogo dove tradizionalmente si colloca la tomba di Achille. Non si può negare l’esistenza di aporie e contraddizioni, che Euripide ignora, o meglio, supera, nell’ottica di una coerenza d’insieme del dramma. Tuttavia queste piccole notazioni cercano di ovviare alla presenza di errori: il pubblico, che ascoltava dall’attore che impersonava Polidoro la sua genealogia (una genealogia “nuova”, piegata ai fini scenici), non poteva ignorare l’elemento che in qualche modo giustificava uno spostamento poco perspicuo. Se Ecuba era di stirpe tracia, poiché figlia di Cisseo, e quindi anche Polidoro aveva sangue tracio nelle vene, la nuova ambientazione del dramma risultava più accettabile. Per una visione alternativa, si veda *supra*, Riferimenti mitico letterari, n. 4.

fantasma, privato delle lacrime dei cari e della sepoltura, vaga da tre giorni sulla testa di Ecuba.

*Hec.* vv. 28-34:

κεῖμαι δ' ἐπ' ἀκταῖς, αλλοτ' ἐν πόντου σάλῳ,  
πολλοῖς διαύλοῖς κυμάτων φορούμενος,  
ἄκλαυτος ἄταφος· νῦν δ' ὑπὲρ μητροῦ φίλης  
Ἑκαβῆ αἴσσω, σῶμ' ἐρημώσα ἐμόν,  
τριταῖον ἤδη φέγγος αἰωρούμενος,  
ὅσονπερ ἐν γῆ τῆδε Χερσονησία  
μήτηρ ἐμὴ δύστηνος ἐκ Τροίας πάρα.

“Ed ora giaccio sulla costa, ora nel mare tempestoso sballottato dal duplice corso delle onde, illacrimato, insepolto; adesso mi slancio al di sopra della cara madre Ecuba, abbandonato il mio corpo, librandomi già per il terzo giorno, quanto è il tempo dacché mia madre sventurata si trova in questa terra del Chersoneso, lontana da Troia”

Innanzitutto, Polidoro dà una indicazione temporale: dopo che l'esercito greco è giunto da Troia al Chersoneso tracio è trascorso un breve lasso di tempo in cui si è verificata l'apparizione del fantasma di Achille, in seguito alla quale egli cerca di avvertire la madre ispirandole tristi presagi sulla sorte che è toccata a lui e che sta per toccare a Polissena. Quindi il fantasma si trova nel campo greco già da due giorni, e quello in cui si svolge il dramma è il terzo, presso la tenda di Ecuba, e volteggia sopra di essa. Se e come questo movimento potesse essere rappresentato, è un questione di difficile soluzione<sup>4</sup>. La parola poetica fornisce al pubblico ciò che manca alla tecnica scenica, in modo che indicazioni di questo tipo divengono informazioni preziose per il pubblico, senza le quali quel che accade in scena non potrebbe essere correttamente decodificato. Se il pubblico vede entrare in scena un personaggio, che sostiene di essere l'ombra di un defunto, che, ipoteticamente, ha un costume e una maschera adeguati al suo stato, e gli sente dire che volteggia da tre giorni sulla tenda della madre (vv. 30-32),

---

<sup>4</sup> Si rimanda alla sezione introduttiva sulla rappresentazione della scena.

focalizza correttamente la sua entrata in scena, sia anche sui suoi piedi, e la codifica come l'ingresso di una creatura sovranaturale.

Un'altra questione da esaminare è il sogno di Ecuba. Polidoro ci dice che si trova da giorni sulla tenda di Ecuba; in seguito Ecuba stessa, uscendo dalla tenda, dirà che molti oscuri presagi la turbano, poiché ha avuto una visione notturna (ἔννυχον ὄψιν, v. 72), in cui ha visto i due figli Polissena e Polidoro, che crede al sicuro (vv. 72-75), e altri sogni simbolici, (ὄνειδρους, v. 89), che vuole che le vengano interpretati da Cassandra, in cui ella ha visto una cerva azzannata da un lupo (vv. 87-91). Ora, non c'è traccia di queste visioni nel discorso di Polidoro. Si potrebbe perciò dire che c'è una discrepanza fra quanto detto dai due personaggi, poiché Polidoro dice chiaramente che è morto, e che anche sua sorella morirà, a causa del volere di Achille; Ecuba, al contrario, nonostante l'apparizione del fantasma, è all'oscuro di tutto, ha solo immagini confuse avute in sogno, che non riesce a interpretare, e che non corrispondono con quanto sa il pubblico fin dal prologo, come se Polidoro avesse spiegato agli spettatori una sequenza di avvenimenti, e, separatamente avesse trasmesso alla madre delle visioni notturne parziali. Secondo questa opinione, alcuni versi successivi dovrebbero essere espunti, poiché Ecuba non può conoscere i particolari della questione<sup>5</sup>. In effetti esiste una difficoltà; ma questa può essere superata se si pensa all'apparizione di Clitemestra alle Erinni nelle *Eumenidi* (Aesch., *Eum.*, vv. 94-142): Clitemestra sulla scena, davanti agli occhi del pubblico, sobilla le Erinni dormienti, ispirando loro la vendetta, senza destarle; le Erinni hanno una visione onirica del fantasma di Clitemestra che le turba, tanto da farle gemere nel sonno<sup>6</sup>. La presenza di

---

<sup>5</sup> Secondo U. von Wilamowitz, «Lesefrüchte», *Hermes*, vol. 44, 1909, pp. 445-476, Polidoro si rivolge solo agli spettatori, non anche ad Ecuba mediante il sogno; ciò implica che ella non possa immaginare nulla sulla sorte di Polissena, ossia non possa avere alcuna visione ammonitrice; questo determina l'espunzione delle due coppie di esametri dattilici e di alcuni versi introduttivi, cioè di 73-78 e di 90-91. Allo stesso modo, anche BIEHL, pp. 90-92, che espunge, in maniera radicale, i vv. 73-78 e 90-97; BREMER, pp. 232-245, e W. H. Friedrich, *Euripides und Diphilos. Zur Dramaturgie der Spätformen*, München, 1953, p. 46, che considera spuri gli esametri, ma conserva i vv. 92-97. H. Erbse ritiene che esistano due distinti sogni di Ecuba e che Polidoro informi solo gli spettatori; ciononostante le coppie di esametri vanno mantenute, poiché rappresentano una visione onirica modellata sulle apparizioni in sogno nei poemi omerici.

<sup>6</sup> BRILLANTE, pp. 444-447, fa alcune osservazioni relative alle apparizioni dei fantasmi nelle tragedie eschilee: se Dario nei *Persiani*, comunica in una visione da desti, Clitemestra nelle *Eumenidi* comunica alle Erinni un messaggio a noi ignoto, ma in una visione onirica. Euripide

Polidoro nel prologo ha un'analoga doppia funzione, di informare il pubblico, ma contemporaneamente anche di procurare la visione onirica alla madre ottenuta con la vicinanza del fantasma alla tenda<sup>7</sup>. Ecuba afferma chiaramente di avere più sogni da far interpretare (v. 89); inoltre Polidoro dice che già da tre giorni sta esercitando il suo influsso per avvertire la madre delle sciagure che dovrà sopportare. Quindi Polidoro informa anche Ecuba, con gli strumenti che ha a disposizione, ossia le visioni notturne, che sono molteplici, e che corrispondono con quanto dice il giovane morto: sono cioè visioni dirette dei due figli, e visioni oscure e simboliche, cioè il sogno della cerva, che sono la “traduzione” delle parole di Polidoro in termini onirici<sup>8</sup>

Il riferimento all'epica è un ulteriore passo avanti per comprendere che l'apparizione di Polidoro possiede le caratteristiche strutturali del sogno. Come già si è detto, nell'*Iliade*, XXIII, vv. 65-107, si assiste all'apparizione del fantasma di Patroclo, che domanda la sepoltura. I due episodi presentano notevoli punti di contatto. In entrambi i casi, l'anima di un morto giunge in sogno per comunicare con i vivi, con cui c'è un forte legame affettivo. Achille, dopo essersi addormentato, viene visitato dall'anima di Patroclo, che si ferma sulla sua testa

---

avrebbe riunito i due modelli, per rappresentare Polidoro che comunica sia in sogno ad Ecuba, sia al pubblico. Introducendo la monodia di Ecuba subito dopo il prologo, Euripide avrebbe inteso di offrire la possibilità di considerare il medesimo evento da due prospettive diverse. La forma “diretta” del sogno, cioè la comunicazione tra Polidoro e gli spettatori, è raccontata secondo il modello epico della visione. Polidoro comunica delle informazioni provenienti da un mondo lontano, “news from Nowhere”, come dice DEVEREUX, p. 271.

<sup>7</sup> BARONE-FAGGI, pp. 43-52, affrontano il problema dell'apparizione di Polidoro e parlano di un doppio statuto del fantasma (p. 49): Polidoro per il pubblico è un fantasma che comunica informazioni particolareggiate i cui caratteri sarebbero superflui per la madre, per Ecuba è un sogno, che comunica sul piano onirico un messaggio inquietante, che la donna rammenta ai vv. 702-706, quando dice: “Ora purtroppo capisco il mio incubo notturno: no, non l'ho dimenticato lo spettro dalle ali nere: riguardava te, figlio, te che non eri più nella luce di Zeus”.

<sup>8</sup> DEVEREUX, pp. 259-311, avanza l'ipotesi, sulla base di un'analisi delle strutture oniriche del sogno, che la cerva rappresenti entrambi i figli di Ecuba, non solo Polissena. La cerva è associata arbitrariamente alla fanciulla solo in base al sesso dell'animale; Devereux parla invece di “condensazione”, uno dei processi di simbolizzazione del sogno, per cui la cerva rappresenta i due figli di Ecuba, cioè le creature indifese nelle fauci del lupo, che con un analogo processo di condensazione, rappresenta sia Polimestore che Odisseo. In questo modo il sogno relativo alla cerva è la visione di entrambi i figli, quindi verrebbero meno le incongruenze sulla parzialità del sogno di Ecuba rispetto al racconto del fantasma. Un'altra utile osservazione di Devereux riguarda la modalità di creare il sogno: secondo lo studioso, il sogno è suscitato da un elemento esterno, l'apparizione di Polidoro; questa apparizione come *eidolon* è trasformata dal lavoro immaginativo di Ecuba in una serie di immagini oniriche.

(v. 68, στῆ δ' ἄρ' ὑπὲρ κεφαλῆς): solitamente nei poemi omerici si usa l'espressione ὑπὲρ κεφαλῆς per indicare la prossimità di un sogno o di una divinità che intende comunicare con un personaggio<sup>9</sup>. Nell'*Ecuba* troviamo un'analogia espressione, che indica la vicinanza del fantasma: vv. 30-31 ὑπὲρ μητρὸς φίλης Ἐκάβης<sup>10</sup>. Ancora, in entrambi i casi, i due fantasmi non possono riposare in pace, poiché non hanno ancora una degna sepoltura: Polidoro è stato addirittura gettato in mare, Patroclo chiede ad Achille di essere seppellito quanto prima, e di fare in modo che la sua urna sia la stessa che raccoglierà anche le ossa del Pelide. Entrambi i fantasmi giungono presso i vivi col medesimo scopo: *Il.*, v. 71, θάπτε με ὅττι τάχιστα, "seppelliscimi quanto prima possibile", va messo a confronto con *Hec.*, v. 47 φανήσομαι γὰρ, ὡς τάφου τλήμων τύχῳ, "io, sventurato, apparirò per ottenere la sepoltura"; e 49-50 τοὺς γὰρ κάτω σθένοντας ἐξητησάμην / τύμβου κυρῆσαι "Ho pregati i potenti di laggiù di concedermi una tomba". Un altro punto di contatto è il movimento del fantasma: come già abbiamo visto per l'*Ecuba*, Polidoro "aleggia" presso la tenda (vv. 30-31), e anche in Omero si afferma che l'anima di Patroclo fluttua, al v. 74, ἀλάλημαι, che indica appunto l'errare, l'andare qua e là<sup>11</sup>.

Polidoro per sé avanza un'unica richiesta: la sepoltura. Egli non domanda vendetta, e le sue parole sono prive di rabbia o di risentimento nei confronti dell'ospite tracio che lo ha ucciso per avidità. La sua stessa apparizione ha solo uno scopo di anticipare dei fatti, che si svolgeranno in breve tempo, ma che non riguardano la sua sepoltura, non si tratta in alcun modo di condizionare l'azione, poiché questa procederà liberamente, secondo le scelte dei personaggi. La vendetta, infatti, è esclusivo frutto dell'animo della madre esasperata dal dolore immenso dovuto all'accumularsi di sventure immani; il breve cenno agli dei

<sup>9</sup> Vd. ad esempio *Il.*, II 20; XVIII 226; XXIV 682; *Od.*, IV 803; VI 21; XX 32; XXIII 4.

<sup>10</sup> HERMANN, *ad h. l.*, (pag. 13), preferisce intendere υ(πε):ρ con senso causale, come al v. 136, traducendo *matris causa ab inferis prosilii*.

<sup>11</sup> BIEHL, pp. 86-88, parla di una consapevole imitazione da parte di Euripide dell'episodio epico con riprese linguistiche e formali. Lo studioso nota la ricorrenza di altri elementi, oltre a quelli segnalati, ossia la menzione delle porte e della dimora dell'Ade, *Il.* XXII, vv. 71 e 74 e *Hec.*, vv. 1 e 2. Si veda anche BRILLANTE, p. 433 e n. 2.

dell'Ade non indica affatto un condizionamento divino, ma è solo un riferimento condotto dall'esigenza precipua del solo Polidoro.

Ai vv. 44-45 è significativamente riassunto il senso complessivo del dramma di Ecuba, che “in un sol giorno vedrà i due cadaveri dei due figli”. È questo, direi, il riflesso dell'unità del dramma, problema che a lungo è stato oggetto di discussioni, e che ha pesato su di esso come una critica pregiudizievole<sup>12</sup>. L'*Ecuba* si compone infatti di due differenti episodi, il sacrificio di Polissena e la vendetta su Polimestore, episodi che sono giustapposti, non collegati organicamente, ma disposti in sequenza. Molta parte della critica ha considerato questo elemento la fondamentale debolezza della tragedia<sup>13</sup>. L'unità della tragedia si può negare, o all'opposto, non va messa in questione; si può altresì sostenere che l'unità risiede nella figura di Ecuba, che costituisce il collegamento delle due azioni, rimanendo sempre sulla scena, per mostrare come il personaggio reagisce all'accumulazione di eventi sfortunati; ma è forse una visione semplicistica che non dà una risposta, ma aggira la soluzione. Si deve pertanto aggiungere qualche osservazione per cercare di spiegare l'affermazione di Polidoro al v. 45.

Polidoro, che appare nel prologo per chiedere la sepoltura, che rivela il futuro, anticipando le linee fondamentali dell'azione, troverà questa sepoltura alla fine del dramma: il cerchio si chiude in questo modo quando il desiderio del fantasma

---

<sup>12</sup> Secondo SEGAL, p. 165, il motivo de due corpi non solo indica la doppia sofferenza di Ecuba *mater dolorosa*, ma segna un parallelo con i due figli di Polimestore che saranno uccisi sul finale della tragedia, con lo scopo di mostrare la parabola della violenza crescente.

<sup>13</sup> Fondamentale sul problema dell'unità è la lettura di HEATH<sup>2</sup>, pp. 218-260. L'autore approfondisce diverse tematiche attraverso l'analisi della ricezione del testo nel tempo. Il problema dell'unità non è stato un problema nel '500, ad esempio, quando si applicava il concetto di *varietas* come capacità di unificare diversi episodi su un nucleo centrale; a partire dal XVIII secolo l'unità dell'*Ecuba* è diventato un problema fondamentale, che ha contribuito talvolta alla svalutazione del dramma. Nella critica del XX secolo, chi riconosce l'unità della tragedia lo fa individuando la figura di Ecuba stessa come elemento di unificazione, e ammettendo che la doppia partizione della tragedia assolve alla funzione di evidenziare una *climax* nella sofferenza della protagonista e di osservarne la reazione. Sull'intera questione, si rimanda alla ricca bibliografia di Heath. Si veda anche MICHELINI, pp. 132-134, la quale riconosce che la maggioranza delle critiche sulla mancanza di unità deriva dal confronto con le tragedie sofoclee, NUSSBAUM, pp. 406-419, ZEITLIN, pp. 53-94, THALMANN, pp. 126-159, e SEGAL, p. 170-171. MITCHELL-BOYASK, pp. 116-117 e 128-130, affronta il problema in modo del tutto originale, sostenendo che il sacrificio di Polissena è l'elemento che dà unità al dramma: la vendetta di Ecuba sull'assassino di Polidoro rappresenterebbe una vendetta “surrogata” sui Greci. Poiché Ecuba non può ottenere giustizia sui vincitori, sostituisce questa vendetta con quella sul re tracio.

del giovane morto trova il suo compimento. Fra questi due estremi temporali sta il dramma di Ecuba, che è il dramma dei due cadaveri dei due figli in un solo giorno, ma anche l'evoluzione di Ecuba, dalla passività all'attività, dall'acquiescenza della rassegnazione alla vendetta. Questa evoluzione ha il suo snodo imprescindibile nella vicenda di Polissena: da quest'episodio Ecuba ricava un esempio di eroico coraggio, di fedeltà alla stirpe nobile, che, in negativo, realizzerà nella vendetta, nella punizione legittima dell'assassino del figlio, del traditore di un ospite. Ma imparerà anche a sfruttare abilmente le arti della persuasione nell'episodio dello scontro verbale con Odisseo, che giunge per richiedere il sacrificio di Polissena. Tra l'apparizione di Polidoro e la sua sepoltura, le tappe necessarie di questo processo realizzeranno l'evoluzione del carattere di Ecuba, trasformata in una furia vendicatrice, come rivela anche la profezia sulla metamorfosi in cagna, data da Polimestore al termine della tragedia<sup>14</sup>. In conclusione la supposta mancanza di unità nella tragedia risente fortemente del gusto e dell'interpretazione critica; superare queste problematiche diviene forse più facile se si tiene conto che la rappresentazione sulla scena e la fruizione visiva della tragedia da parte del pubblico appianavano molte di quelle che sembrano irregolarità a chi legge un testo che non è nato per essere letto.

Il prologo si chiude con l'annuncio dell'arrivo in scena di Ecuba ai vv. 52-54. In questi versi c'è un'importante indicazione scenica, quasi una didascalia:

*Hec.*, vv. 52-54:

γεραιᾷ δ' ἐκποδῶν χωρήσομαι  
 Ἐκάβη· περῶ γὰρ ἦδ' ὑπὸ σκηνῆς πόδα  
 Ἄγαμέμνονος, φάντασμα δειμαίνουσ' ἐμόν.

“Mi allontanano adesso dalla vecchia Ecuba, che sta uscendo dalla tenda di Agamennone, atterrita dalla mia ombra”

<sup>14</sup> Nota HEATH<sup>2</sup> a p. 258, con osservazioni non del tutto condivisibili, che, dopo il sacrificio di Polissena, l'esercito greco non può salpare ancora per riprendere il suo viaggio verso casa: l'impedimento creato dalle richieste di Achille, infatti, non è che un momento del più ampio quadro dell'azione drammatica, che si conclude solo con la vendetta e quindi la sepoltura legittima di Polidoro.

Oltre ad annunciare l'ingresso di un personaggio nuovo, che viene indicato con il nome ed è perciò facilmente individuabile per il pubblico, si dice materialmente dove è collocata la scena, ossia nel campo Greco, davanti alla tenda di Agamennone. Già gli scolii leggevano una contraddizione fra il v. 54, dove Ecuba esce dalla tenda del padrone cui è assegnata, e il v. 1016, dove Ecuba rivolta a Polimestore, lo invita a seguirla nelle tende riservate alle schiave. Gli scolii risolvevano spiegando che Ecuba è uscita dalla tenda dove dimora, e che è in comune con tutte le altre schiave, per recarsi in quella di Agamennone dove è Cassandra, già assegnata personalmente all'Atride, affinché questa le interpreti il sogno che ha avuto nella notte appena trascorsa; non avendola trovata, ora sta uscendo dalla tenda. Nelle *Troiane* la situazione è differente, poiché le schiave troiane si trovano tutte presso la tenda di Agamennone, che costituisce la *skenè*, finché non giunge Taltibio per annunciare l'assegnazione delle schiave (vv. 240 ssg.). Ecuba inoltre viene assegnata ad Odisseo.

Il v. 54 è considerato sospetto da Murray, ed è espunto da Klinkenberg. Diggle e Daitz conservano il verso, poiché non presenta grossi problemi testuali, come pure Méridier, che in nota commenta lo scolio, negandone le indicazioni troppo macchinose. Il termine  $\pi\acute{o}\delta\alpha$  è un accusativo che dipende da  $\pi\epsilon\rho\tilde{\alpha}$  qui usato in senso transitivo, mentre  $\acute{\upsilon}\pi\acute{o}$  regge il genitivo  $\sigma\kappa\eta\nu\tilde{\eta}\varsigma$ . Se si volesse accettare l'interpretazione dello scolio, si dovrebbe ad esempio leggere  $\sigma\kappa\eta\nu\tilde{\eta}\nu$ . Hermann interpreta in questo modo, mentre Wackefield modificava  $\pi\acute{o}\delta\alpha$  in  $\pi\omicron\delta\acute{\iota}$ . Brunck e Porson non accettano  $\pi\epsilon\rho\tilde{\alpha} \acute{\upsilon}\pi\acute{o}$ , e modificano in  $\acute{\alpha}\pi\acute{o}$ . Hermann rifiuta questa correzione sulla base dell'uso omerico che ammette l'unione dei verbi di moto con  $\acute{\upsilon}\pi\acute{o}$  (cfr. ad es.: *Il.*, II, 216; II, 307; *Od.*, III, 383; IV, 146).

Molto più semplice è non tenere conto dello scolio, che non aveva ben compreso il passo, e sostenere che Ecuba esca qui dalla tenda dove è stata alloggiata, poiché è attribuita ad Agamennone. Nulla impedisce che in un secondo momento possa essere assegnata ad altri, come ad esempio a Odisseo, come nelle *Troiane*, e come sembra affermare implicitamente anche Polissena ai vv. 359-360<sup>15</sup>. Quando Ecuba si rivolge a Polimestore, indicando le tende comuni delle donne troiane, sta

---

<sup>15</sup> Cfr. E. Maas, «Zur Hekabe des Euripides», *Hermes* 24 (1889), pp. 509-519.

mentendo, poiché cerca di attirare il tracio con l'inganno, e infatti entrambi i personaggi scambiano tra loro parole menzognere e ambigue. Polimestore non conosce certo la situazione del campo, quindi è attirato da Ecuba nella tenda credendo che sia la tenda dove le schiave, da sole e senza il controllo dei nuovi padroni, possono custodire ciò che hanno salvato da Troia.

Il verso 54 invece parla di Polidoro come fantasma, e questa è un'ulteriore conferma di quanto detto prima a proposito del doppio statuto di Polidoro, che è un fantasma, ma che ispira ad Ecuba un sogno dall'oscuro presagio<sup>16</sup>. Il prologo si conclude con le considerazioni che il giovane ha verso la madre, la cui antica fortuna è perduta, cui un dio (v. 58, θεῶν τις), ma un dio qualsiasi, la cui definizione è quanto mai labile, ha prescritto di soffrire sciagure che compensano la prosperità di un tempo.

---

<sup>16</sup> In proposito, si veda GREGORY, pp. 266-269. KOVACS<sup>2</sup>, pp. 125-126, inizialmente rifiuta il v. 54. Lo studioso spiega che l'affermazione di Polidoro ("spaventata dalla mia apparizione"), mal si concilierebbe con quanto Ecuba afferma all'uscita dalla tenda, quando si dice preoccupata per il sogno notturno che vorrebbe farsi interpretare. Poiché il v. 53 è "a rather abrupt sentence...its abruptness might explain the manufacture of 54". Successivamente, in conseguenza delle convincenti affermazioni della Gregory nel sopra citato contributo, KOVACS<sup>3</sup>, p. 56, rivede completamente le sue posizioni.

### **La monodia di Ecuba (vv. 59-97).**

Con il verso 59 inizia la monodia di Ecuba. La monodia (vv. 59-97) è un sistema anapestico non regolare, poiché vede l'inserzione di due coppie di esametri dattilici (vv. 73-76 e 90-91 nella numerazione di Daitz), e non presenta responsione simmetrica. La presenza di copie esametriche rende probabile il suo carattere lirico, e il suo essere destinata al canto, piuttosto che alla recitazione in *παροκαταλογή*, propria degli anapesti.

Pur essendo strutturalmente parte del prologo, la monodia appartiene concettualmente alla parodo, costituendo questa notoriamente con il prologo la *Eingangszene*<sup>1</sup>, dal momento che le prigioniere troiane che compongono il Coro entrano alla spicciolata, in piccoli gruppi, alcune per sorreggere ed accompagnare la stanca regina già al suo ingresso in scena, altre in un secondo momento nel corso della monodia. In questo modo, la monodia di Ecuba, pur appartenendo dal punto di vista strutturale al prologo, si pone in forte continuità con la parodo, in primo luogo perché, come si è visto, le coreute entrano già ora sulla scena, e poi perché la forte connotazione patetica della monodia, in cui la regina di Troia rivela le sue profonde angosce, trova realizzazione nell'annuncio dato dal Coro del sacrificio di Polissena<sup>2</sup>.

Il prologo dell'*Ecuba* si compone perciò di due scene, una prima, che è costituita dal monologo di Polidoro, una seconda, dopo l'uscita di Polidoro, che comprende la monodia di Ecuba.

Simile struttura è ad esempio nel prologo della *Medea*, che, prima della parodo vera e propria, presenta una sequenza in dimetri anapestici intercalati da paremiaci.

Un altro esempio è la sezione iniziale dell'*Ippolito*, che prevede tre scene: una parte espositiva recitata da Afrodite (vv.1-54), una seconda scena (v. 58-87), che si apre con l'ingresso di *Ippolito* e contiene un intermezzo lirico (vv. 61-72), ed è

---

<sup>1</sup> Non a caso, H. W. Schmidt, *Die Struktur des Eingangs*, in JENS, pp. 1-46, parla di Eingang, ossia un concetto unico che supera la distinzione fra prologo e parodo, per definire come elemento strutturale della tragedia l'"avvio".

<sup>2</sup> In proposito, vd. CRISCUOLO<sup>2</sup>, pp. 206-207. GARZYA<sup>2</sup>, *ad h. l.*, considera la monodia parte integrante della parodo, definita commatica, che pertanto comprende i vv. 59-215.

seguita dalla scena con l'ingresso del vecchio (vv. 88-113); una terza scena (vv. 14-120) in cui il servo si rivolge ad Afrodite.

Nell'*Andromaca* abbiamo una prima scena con un prologo espositivo, una seconda con l'ingresso dell'ancella, che poi si allontana per chiamare Menelao; infine una terza scena con il νόμος elegiaco di Andromaca (vv. 103-116).

Ancora, le *Troiane* presentano alcuni elementi comuni: a due scene con il monologo di Poseidone e l'ingresso di Atena che dialoga con lui segue una terza scena con una monodia di Ecuba in dimetri anapestici (vv. 98-121) e una seconda monodia costituita da dimetri e monometri anapestici (vv. 122-152).

Anche l'*Elettra* euripidea prevede una monodia (vv. 112-166), formata da due coppie strofiche intervallate ciascuna da una mesodo, che segue ad una scena complessa a tre personaggi: il contadino, Oreste ed Elettra.

Lo *Ione* presenta, dopo l'esposizione del prologo da parte di Hermes, una monodia di Ione: due sezioni in dimetri o monometri anapestici (vv. 82-111 e vv. 154-183) intervallati da una coppia strofica accompagnata da un epodo (122-127=128-143; epodo 144-153).

In tutti questi casi esiste una sezione più o meno estesa di tipo lirico che precede la parodo vera e propria, e che è composta prevalentemente da anapesti. Il caso dell'*Ecuba* è particolare, poiché prologo e parodo formano un insieme molto coerente, tanto che risulta difficile operare una distinzione netta: per questo la monodia di Ecuba può essere considerata alternativamente parte del prologo (se la si considera come seconda scena di esso), ovvero coerentemente collegata alla parodo<sup>3</sup>.

Ma il caso che con una certa evidenza è più simile alla struttura della monodia dell'*Ecuba*, si trova nell'*Elettra* di Sofocle, e merita un ulteriore approfondimento. Nell'*Elettra*, il prologo è recitato dal pedagogo e da Oreste; a questo segue la monodia della protagonista, vv. 86-120, che introduce, senza soluzione di continuità, la parodo commatica; dunque, anche in questo caso, la monodia forma un sistema coerente, quasi un ponte fra prologo e parodo, che non spezza né il significato, né l'andamento ritmico dei versi. Infatti, il Coro è

---

<sup>3</sup> Questa costituisce la Eingangszene definita da H. W. Schmidt.

richiamato in scena proprio dalle parole di Elettra, ed entra in silenzio; al termine del canto della giovane, si passa al dialogo tra la stessa Elettra e il Coro, ossia il *kommòs*, le cui strofe sono equamente divise fra le due parti. La monodia è costituita da un sistema anapestico non regolare, poiché la responsione fra i due sistemi (vv. 86-102 = vv. 103-120), è osservata solo parzialmente.

Ad esempio, ai vv. 86-89:

ὦ φάος ἀγνὸν  
καὶ γῆς ἰσόμοιρ' ἀήρ, ὡς μοι  
πολλὰς μὲν θρῆνων ᾠδάς  
πολλὰς δ' ἀντήρεις ἦσθου

corrispondono i vv. 103-106:

ἀλλ' οὐ μὲν δὴ  
λήξω θρῆνων στυγερῶν τε γόων  
ἔστ' ἂν παμφεγγεῖς ἄστρων  
ῥιπάς, λεύσσω δὲ τόδ' ἦμαρ

Il v. 86 è un monometro anapestico, che corrisponde al v. 103; il v. 87 è un dimetro anapestico che corrisponde a v. 104; i vv. 88 e 89 sono due dimetri anapestici catalettici che corrispondono ai vv. 105 e 106. La sequenza dimostra chiaramente che esiste una importante simmetria; essa non è però completa, poiché al v. 99, σχίζουσι κάρα φονίῳ πελέκει, non risponde al v. 116, φόνον ἡμετέρου; quindi anche per l'*Elettra* non si può affermare con certezza che esista una responsione completa<sup>4</sup>.

Non mancano ulteriori corrispondenze di tipo strutturale e tematico fra i due drammi: nell'*Ecuba* abbiamo, in luogo del dialogo lirico fra personaggio e Coro,

---

<sup>4</sup> J. C. Kamerbeek, *The plays of Sophocles, Part V: The Electra*, Leiden, 1974, sostiene che la sezione presa in esame, se da una parte non presenta forme doriche, eccetto πλαγὰς (v. 90), non ha casi di *brevis in longo*, tranne alla fine dei due sistemi (vv. 102 e 120), né di iato, e la fine del verso coincide con la fine della parola; d'altra parte contiene corrispondenze che non possono essere casuali. Kamerbeek parla di questi versi come di anapesti a metà fra il recitativo e il lirico, come se Elettra, entrasse in scena, ma, vinta dall'intensità delle emozioni, si lasciasse andare a momenti lirici. Si spiegherebbe così l'assenza di responsione completa, pp. 31-32. R. Jebb, *Sophocles Electra*, Amsterdam, 1962, suddivide il θρῆνος ἀπὸ σκηνῆς di Elettra in due sistemi dalla simmetria non perfetta; inoltre richiama il caso di *Oed. Col.* 117 ssg. Tra le strofe della parodo dell'*Edipo Coloneo* sono presenti infatti dei sistemi anapestici di estensione varia non in responsione rigorosa, come è tipico di questo tipo di sistema detto "libero" o "melico".

lo scambio amebeo fra Polissena e la madre; il canto di Elettra è definito dallo scoliaste κινήτικὸν τοῦ πένθους<sup>5</sup>, un canto che dà sfogo al dolore, e analogo appare chiaramente il canto di Ecuba; l'incipit della "preghiera" di Ecuba e quello di Elettra si richiamano, dal momento che entrambe si rivolgono alla luce dapprima, poi alla terra; nella scoperta del cadavere di Polidoro c'è un fraintendimento, poiché Ecuba inizialmente crede si tratti del corpo di Polissena: analogamente Egisto crede che il cadavere ai vv. 1466 ssg. sia di Oreste; il finale delle due opere è ugualmente concitato, poiché la velocità del ritmo è data dalla sticomitia; le due figure tragiche in ultima analisi sono accomunate da alcuni tratti salienti, poiché sono due "vendicatrici", che maturano questo proposito dopo una sequela di intollerabili sventure, e che esauriscono il loro compito in un unico *dies irae*<sup>6</sup>.

La monodia assume dunque una funzione drammatica di notevole rilievo: è la manifestazione prima dell'*ethos*, del carattere del personaggio che la intona, è la premessa allo sviluppo drammatico dell'azione: Ecuba dal primo momento si rivela come una donna che tanto ha sofferto e che così grandi perdite ha dovuto subire, impotente e senza difesa; la sua entrata, appoggiata al bastone, barcollante, sorretta dalle Troiane, anch'esse sopraffatte dalla loro comune sorte, è una scena potentemente ricca di *pathos*, che immediatamente fornisce allo spettatore le coordinate entro cui si svilupperà il dramma. La sua preghiera accorata agli elementi non è solo un'invocazione, ma è soprattutto la prima e più immediata manifestazione del dolore del personaggio, elemento fondante del dramma. Ogni parola comunica questa agitazione, quest'attesa di ulteriori sofferenze: in questo senso va interpretato il v. 62: l'asindeto trasmette l'ansia di Ecuba, e la particolare

---

<sup>5</sup> *Schol. in El.* 86, in P. N. Papageorgius, p. 104, *Scolia in Sophoclis tragoedias vetera*, Lipsiae, 1817.

<sup>6</sup> Non intendo qui discutere la dibattuta questione della cronologia dell'*Elettra* di Sofocle, e del rapporto con l'omonima tragedia euripidea; si rimanda per questo punto alla bibliografia in CRISCUOLO<sup>2</sup>, tutta l'Appendice III; per il rapporto fra *Ecuba* e *Elettra* cfr. in particolare pp. 206-208; si veda anche MOSSMAN, la quale sostiene che fra le due tragedie vi sia un rapporto diretto di imitazione, pp. 60, 67 n. 63, e 225.

struttura metrica, con un raro proceleusmatico in prima sede, conferisce una certa rapidità<sup>7</sup>.

Successivamente, Ecuba comincia la sua invocazione, rivolgendosi prima alla luce di Zeus, il giorno che è sorto da poco, poi alla notte tenebrosa appena terminata, che tanti turbamenti le ha recato, poi ancora alla *πότνια Χθών*, la terra veneranda che genera i sogni<sup>8</sup>. L'invocazione agli elementi naturali, specie lo splendore del giorno e la notte, sono frequenti in tragedia: oltre all'*Elettra* di Sofocle, la riscontriamo nelle *Trachinie*, dove lo splendore del giorno è detto *στεροπὰ* (*Trach.*, v. 99); doveva essere un motivo tanto noto e frequente, che Aristofane lo parodiò nelle *Rane*, vv. 1331 ssg., dove il personaggio di Euripide recita una caricatura di queste invocazioni.

La motivazione che origina questa preghiera è il tentativo di stornare le preoccupanti visioni notturne, visioni infauste “dalle nere ali”, che tanto la turbano. Quale sia l'oggetto delle visioni è chiarito nelle due coppie di esametri che seguono, e che hanno suscitato interminabili dibattiti, non ancora giunti a soluzione definitiva. Vediamo cosa si dice esattamente nei versi in questione.

vv. 73-77

ἦν περὶ παιδὸς ἐμοῦ τοῦ σφζομένου κατὰ Θρήκη  
ἀμφὶ Πολυξείνης τε φίλης θυγατρὸς δι' ὄνειρων  
[εἶδον γὰρ] φοβερὰν [ὄψιν ἔμαθον] ἐδάην

<sup>7</sup> Il v. 62, che apre la monodia, presenta qualche difficoltà: *λάβετε φέρετε πέμπετ' ἀείρετε μου*, “Prendete, portate, mandate, sostenetemi”. Il verso fu condannato da Hartung, seguito da Diggle, mentre fu conservato da MURRAY, DAITZ e MÉRIDIER. Il BIEHL, *ad h. l.*, propende per l'espunzione data la rarità del proceleusmatico in prima sede. L'unico caso analogo si troverebbe in *Supplici*, 275, *ἰὼ μοι· λάβετε φέρετε πέμπετε κρύνετε*, espunto in una con v. 276, *ταλαίνας χέρας γεροίας* da Dindorf come interpolazione appunto da *Hec.* 62-63, si veda in proposito anche C. Collard, *Euripides' Supplices*, II, Gröningen, 1977, p. 182. Seppure sia innegabile che la struttura metrica dell'intera monodia presenti notevoli anomalie, tuttavia questa struttura così particolare si potrebbe spiegare con la precisa volontà del poeta tragico di conferire un movimento incalzante ai versi. Infatti, GARZYA<sup>2</sup>, *ad h. l.*, nota che l'asindeto e la struttura metrica del verso sottolineano il “frenetico trasporto” di quest'ingresso. Relativamente al passo, il Dotto riconosce il preciso intento di fornire indicazioni sceniche per il regista e gli attori, quasi una “traduzione in versi” di una didascalia esplicativa.

<sup>8</sup> I sogni sono creature dell'Ade, pertanto provengono dalla Terra, come è detto anche in *Iph. Taur.*, 1263. Già Esiodo definiva i sogni come creature dell'oscurità, ma nate dalla Notte. Nell'*Ecuba*, la Terra non è definita Γῆ, bensì Χθών, che si collega all'oscurità del mondo sotterraneo. SHEPPARD, *ad h. l.*, nota l'ironia tragica del passo poiché la preghiera alle divinità sotterranee è rivolta in favore di Polidoro, che è a sua volta un morto: Ecuba ancora ignora questo dato, ma il pubblico ben conosce la verità.

“Che (si riferisce a ἔννοχον ὄψιν del verso precedente), tremenda, io vidi riguardo a mio figlio, quello portato in salvo in Tracia, e riguardo a Polissena, mia figlia diletta”.

Mentre i due esametri non hanno grossi problemi testuali, il v. 77 vede l’aggiunta di due glosse, individuate ed espunte la prima dal Matthiae, la seconda dal Bothe: εἶδον γὰρ è stata generata per spiegare la rara forma ἐδάην, aoristo passivo forte da un antico e disusato δάω; allo stesso modo è nato ἔμαθον, cui poi è stato aggiunto ὄψιν, per riprendere in nome a cui il pronome relativo si riferisce ἧν. Il contenuto è chiaro: anche le preoccupazioni di Ecuba, conseguenti alla visione, sono relative tanto a Polidoro, che ella crede salvo in Tracia, quanto a Polissena.

vv. 90-91

εἶδον γὰρ βαλιὰν ἔλαφον λύκου αἵμονι χαλᾷ  
σφαζομένην, ἀπ’ ἐμῶν γονάτων σπασθεῖσαν ἀνάγκη

“ Vidi infatti una cerva screziata, sbranata dalla zanna insanguinata del lupo, dopo essere stata strappata per necessità dalle mie ginocchia”.

Si deve qui notare l’inversione della relazione temporale espressa dai due participi σφαζομένην e σπασθεῖσαν. Il testo di Daitz presenta ἀνάγκη, sulla base del confronto con *Cycl.* 332, e il fr. 819.5, ἀνάγκη οἰκτρῶς è invece la lezione dei codd. Aa F K L P<sup>ac</sup> S<sup>1s</sup> Sa<sup>ac</sup> V<sup>2pc</sup>, con la variante ἀνάγκη οἰκτρῶς di G M O P<sup>pc</sup> Re S<sup>1</sup> Sa<sup>pc</sup> V<sup>ac</sup> Σ. Porson ha proposto ἀνοίκτως, dalla glossa ἀνηλεῶς dei codd. M e V.

Più complesso è questo secondo sogno, una visione vera e propria di cui non è traccia nel prologo di Polidoro.

Il primo punto che ha spinto alcuni all’espunzione dei versi, è la difficoltà di accettare un esametro dattilico in un contesto anapestico, che ammetterebbe solo il tetrametro dattilico<sup>9</sup>. Questo problema è, tutto sommato, superabile, ammettendo una sperimentazione di forme nuove in un contesto ritmico piuttosto libero quale può essere l’anapestico non di marcia, ma lirico; inoltre può essere

<sup>9</sup> I tetrametri dattilici si trovano in *Hec.*, vv. 61, 68 e 70; *Hipp.*, vv. 1361-1362, *Med.*, vv. 166. In *Medea*, vv. 135-136, abbiamo una esapodia e una pentapodia dattilica, ma questi versi non possono essere considerati un parallelo, poiché sono dattili di tipo lirico.

condivisa l'osservazione, accolta da più parti, che l'esametro, metro riservato per eccellenza a oracoli e vaticini, accrescerebbe qui da una parte il pathos dell'annuncio del sogno, dall'altro la solennità circondata da un alone di mistero, che si accompagna alle visioni profetiche<sup>10</sup>, e quindi si giustificerebbe pienamente in questo contesto.

Più difficile è la questione relativa al contenuto degli esametri, e quindi al contenuto stesso del sogno. Wilamowitz proponeva l'espunzione di vv. 73-77 e dei vv. 90-97, che sarebbero delle interpolazioni dovute agli attori; Bremer in tempi più recenti ha ripreso questa teoria, e Diggle l'accoglie nella sua edizione, con qualche riserva relativa ai vv. 92-97<sup>11</sup>. In particolare, Bremer riprende la teoria di Wilamowitz, nell'ambito di una più approfondita riflessione sui vv. 59-215, sostenendo che il fantasma di Polidoro non comunica alla madre ciò che esprime nel prologo, e che è quindi rivolto solo al pubblico. Ecuba avrebbe avuto solo una visione spaventosa, ma una visione "non parlante", per così dire, quindi relativa solo al figlio. Allo stesso modo, Ecuba non può avere informazioni sul sacrificio, che sarebbe reso noto solo in seguito, come è detto ai vv. 92-97. La menzione di Polissena sarebbe dunque immotivata in 73-78, come in 90-97, e i versi andrebbero perciò espunti<sup>12</sup>.

Come già è stato detto in precedenza, quella di Polidoro è una apparizione complessa, che esercita per il pubblico una funzione informativa, come di

---

<sup>10</sup> Questa è una osservazione di F. Cristaldi, « Ad Euripide, *Ecuba*, vv. 74-75 e 90-91 », in *Rivista indo-greco-italica*, XII, 1928, p. 95, con cui concordano BRILLANTE, 444-445, e BARONE-FAGGI, pp. 47-48. La GREGORY, pp. 54-55, pur accettando la possibilità che gli esametri siano inseriti in un contesto anapestico, a maggior ragione se hanno un contenuto profetico che ben concorda con il metro epico, espunge i vv. 73-75. I vv. 90-91 invece vanno mantenuti, perché stilisticamente ineccepibili e coerenti nel senso.

<sup>11</sup> Wilamowitz, in *Kleine Schrieften*, IV, Berlin 1962, pp. 225-229, approfondiva una linea interpretativa già presente in C. Baier, *Animadversiones in poetas tragicos Graecos*, Bonnae 1874, p. 91.

<sup>12</sup> Anche dal punto di vista della struttura metrica, BREMER, pp. 238-240, avanza dei dubbi sulla possibilità di avere un dattilo in un sistema anapestico che altrimenti avrebbe una struttura più regolare: i vv. 68-70 sono cinque dimetri; vv. 70-72 altri cinque dimetri, l'ultimo dei quali catalettico; sono due strutture brevi in parallelo. Invece, i vv. 79-82, dopo una breve pausa, sono costituiti da sette dimetri, l'ultimo catalettico, ed hanno una maggiore velocità ritmica, formando una climax con le precedenti strutture. A queste affermazioni, si può contrapporre quella di Méridier, *Le prologue dans la tragédie d'Euripide*, Bordeaux, 1911, p. 52, in cui si dice che quella di Ecuba può essere considerata una monodia senza epirrema di tipo alloiostrofico, costituita da sei periodi anapestici, dove il quarto e il sesto sono aperti da esametri.

consueto nei prologhi, anche su aspetti che Ecuba conosceva benissimo, come l'origine, la genealogia, il luogo di provenienza. È ovvio che il fantasma non assume nei confronti di Ecuba la medesima funzione di trasmettere in modo perfettamente coincidente le stesse parole rivolte agli spettatori, perché non è questo il suo compito. La comunicazione che avviene verso la madre è mediata da immagini oniriche e visioni, definite al plurale ὄνειδος (v. 89), che hanno come oggetto ciò che più preoccupa il figlio morto: la sua sepoltura *in primis*, e le sofferenze che dovrà subire la madre, sia per la scoperta della sua morte prematura, sia per il sacrificio della sorella, come testimoniano i vv. 45-46, che recitano “La madre vedrà i due cadaveri dei due figli, il mio, e quello della sfortunata Polissena”. Se Polidoro comunica al pubblico nel prologo tanto le sue vicende, quanto quelle di Polissena, seppure indirettamente, perché non dovrebbe comunicare le stesse preoccupazioni anche alla madre, nella forma in cui stabilisce un contatto con lei, in altre parole in forma onirica?<sup>13</sup> Un altro punto su cui a mio parere non ci si è abbastanza soffermati, è il fatto che Polidoro affermi chiaramente (v. 32) che già da tre giorni aleggia sulla tenda della madre. Questo implica che il prologo sia solo una versione parziale, quasi un riassunto conclusivo delle visioni che il fantasma trasmette ad Ecuba, fin da quando l'ombra di Achille è apparsa per chiedere il sacrificio. È dal momento dell'apparizione in poi che Polidoro ha manifestato le sue facoltà soprannaturali per avvertire la madre nel modo a lui più consono; l'annuncio del sacrificio quindi è la causa scatenante di questa apparizione, e dunque deve essere necessariamente uno dei contenuti del messaggio stesso.

---

<sup>13</sup> BREMER, pp. 235-236, chiama in causa l'apparizione di Clitemestra alle Erinni nelle *Eumenidi* di Eschilo, che, in effetti, costituiscono un confronto utile per la modalità di trasmissione del messaggio, non del messaggio trasmesso: infatti Clitemestra trasmette un messaggio grazie alla contiguità spaziale, che le permette di “apparire” nei sogni delle Erinni; ma il messaggio è un invito ad affrettarsi, che non comporta spiegazioni, e che viene pertanto riferito dalle Erinni in forma indiretta. Il messaggio dato a Ecuba, invece è mediato, poiché Polidoro non dice alla madre direttamente che è morto, e che anche la sorella di lì a poco morirà, bensì le ispira incubi che alludono al contenuto suddetto. Ecuba quindi sente la necessità di esprimere ciò che ha visto, non tanto per chiarirlo a noi pubblico, quanto a sé stessa, poiché le sfugge il senso ultimo del presagio, e spera ancora di poterlo allontanare. Cfr. GARZYA<sup>2</sup>, *ad h. l.*, che nota come quest'ostinazione nel voler ignorare qualcosa che Ecuba già sa, nel non rassegnarsi, è un ulteriore segno della finezza con cui Euripide ha rappresentato il personaggio.

Passando ora ai vv. 90-97, essi rappresentano un'altra visione, un vero e proprio sogno in cui una cerva viene sbranata da un lupo. In linea con quanto detto relativamente ai vv. 73-76, la visione deve essere stata anch'essa comunicata da Polidoro, insieme ad altre, e non si ha motivo di pensare ad un "secondo sogno", quanto piuttosto ad una serie di visioni che sono la manifestazione onirica di quanto Polidoro ha espresso agli spettatori. Il fatto che Ecuba appaia troppo informata sull'apparizione di Achille e sul pericolo che corre la figlia è dovuto essenzialmente al fatto che la visione avuta in sogno, pur essendo ancora oscura, è stata compresa nei suoi contenuti fondamentali. Ecuba sa della manifestazione di Achille, sa che ha chiesto un sacrificio, sa che ovviamente sarà uccisa una delle schiave: sommando queste conoscenze con gli oscuri presagi che ha avuto, ella giustamente teme per la figlia, ma spera di poterla comunque salvare. Tanto da comportarsi nello stesso modo anche quando la sentenza è definitiva, e non ci sono più dubbi sull'identità della vittima: quando Odisseo verrà a prendere Polissena, Ecuba ancora tenterà di salvarla. Questo non è in contraddizione con quanto il Coro sostiene successivamente nella parodo, poiché si afferma che Ecuba già conosce le linee principali degli avvenimenti, cioè che Achille ha chiesto un sacrificio per onorare la sua tomba, e si aggiunge come elemento nuovo il fatto che si è tenuta una assemblea, in cui è stata designata come vittima proprio Polissena.

### **Parodo, vv. 98-153.**

Dopo il complesso prologo, segue la parodo ai vv. 98-153. Il Coro entra in fretta, per recare ad Ecuba non sollievo, ma nuove cattive notizie, e definisce sé stesso come κῆρυξ ἀχέων, “messaggero di sofferenze” (v. 106). La funzione del Coro è quella di riassumere l’apparizione del fantasma di Achille, un elemento fondamentale, che Euripide relegò a questo breve riepilogo, essendo così fortemente presente nella memoria del suo pubblico l’analoga scena della *Polissena* sofoclea<sup>1</sup>. Proprio per questa funzione, la parodo è assimilabile a un discorso del nunzio, (e non a caso il Coro usa per sé l’espressione κῆρυξ ἀχέων al v. 106) che si assumeva il compito di riferire indirettamente eventi che non potevano essere altrimenti rappresentati, come la morte di un personaggio, scene di massa, o eventi favolosi<sup>2</sup>. Singolare è la partecipazione così attiva ed emotivamente coinvolta del Coro all’azione e alle sofferenze di Ecuba: certamente lo scopo di Euripide era di potenziare ancor di più il *pathos* e la compartecipazione emotiva anche del pubblico, e per questo scelse per il Coro dell’*Ecuba* non semplicemente delle donne, ma delle schiave troiane, che condividono lo stesso dramma delle conseguenze della guerra che vive la regina della distrutta Troia<sup>3</sup>.

Nella parodo vediamo la rappresentazione della potenza e della magnificenza dell’eroe morto: appare sfolgorante nello scintillio delle armi d’oro<sup>4</sup>, tonante

---

<sup>1</sup> Sulla questione della *Polissena* sofoclea, vd. *supra*.

<sup>2</sup> Cfr. MOSSMAN, pp. 72, che giustamente richiama come modello la parodo dell’*Agamemnone* di Eschilo, che riferisce il sacrificio di Ifigenia, e anche *Oreste* 866 ssg, dove il nunzio riferisce lo svolgimento di un’assemblea.

<sup>3</sup> Questa solidarietà femminile è presente in molte altre tragedie: per citare solo le più note, si ricordi ad esempio *Medea* e *Troiane*. In un interessante contributo di Ludovica Radif, « La reale Ecuba: regina schiava, schiava regina », in *Sileno*, XXVIII-XXIX, 2002-2003, pp. 217-220, la studiosa osserva che la posizione sociale di Ecuba non è del tutto conforme a quella delle schiave troiane: ὁμόδουλος e ἰσόδουλος sono due termini che indicano due diverse partecipazioni alla condizione servile. Se Ecuba è o, non ha una parità effettiva di condizioni rispetto alle altre troiane: “La regina, dietro alla maschera che è costretta a indossare, porta tutta la regalità di un tempo”. Anche Polissena, come Ecuba, vive una “similschiavitù”, come afferma la Radif, che le permette di comportarsi eroicamente; infatti, il nome di schiava non le si addice, come Polissena afferma al v. 358.

<sup>4</sup> In pratica le armi omeriche non erano mai interamente di questo metallo nobile, se si eccettua il caso di Glauco, in un contesto complesso, come *Il.*, VI vv. 234-236; più frequente è la presenza di particolari d’oro, come la punta della lancia, le borchie dello scudo; ma l’aggettivo si può anche usare in senso esornativo, come il famoso passo di *Od.*, VIII 337, dove Afrodite è detta aurea.

come un dio, che si oppone all'immagine dimessa e fragile di Polidoro: il vincitore e il vinto, ma entrambi morti prematuramente per colpa di una guerra sciagurata<sup>5</sup>. La richiesta di Achille è un'eco omerica, che richiama la contesa per la schiava sottratta da Agamennone ad Achille ingiustamente, in luogo di quella che l'Atride aveva scelto per sé, Criseide, che aveva attirato sui Greci l'ira di Apollo. In quel caso, Agamennone aveva proclamato la sua supremazia, sostenendo di non poter rimanere "senza una ricompensa": *Il.*, I vv. 118-119. L'idea del γέρας è centrale nel libro primo dell'*Iliade*, dove si ripete di frequente il concetto che non è cosa conveniente che l'eroe sia privato del giusto compenso, e che la primazia di Agamennone sui Greci deve corrispondere a un γέρας degno della sua autorità (*Il.*, I vv. 123, 133, 135, 138, 161, 163, 167, 185, *etc.*). Allo stesso modo, l'Achille dell'*Ecuba* manifesta la sua necessità di essere degnamente onorato. La dialettica fra i due luoghi è istituita sapientemente da Euripide per mostrare quasi di riflesso un momento del mondo eroico che non esiste più, piccoli accorgimenti realizzano questo quadro: i frequenti vocaboli omerici; l'attribuzione ad Achille dell'avidità che nell'*Iliade* era del suo rivale Agamennone; la rappresentazione del Pelide come un trionfatore, che è morto per la Grecia; l'uso del discorso diretto, che conferisce una patina di veridicità alle parole dell'eroe.

Quali siano esattamente le parole di Achille, e in che modo egli eserciti un potere sovranaturale per far valere le sue richieste, è un altro punto controverso. Il Coro,

---

Nell'*Ecuba* si può intendere sia letteralmente, cioè che il fantasma di Achille vestiva armi auree, sia come esornativo, cioè intendendo il riferimento alle armi gloriose. In entrambi i sensi si raggiunge l'intento di comunicare la grandezza e la magnificenza dell'eroe.

<sup>5</sup> Il contrasto fra le due apparizioni, l'una, quella di Polidoro, che avviene sulla scena, l'altra solo riferita, è ben sottolineato da BARONE-FAGGI, pp. 44-46: "Fin dall'inizio la tragedia appare condizionata nel suo divenire da una duplice apparizione spettrale: l'ombra d'Achille è la causa della morte di Polissena...l'ombra di Polidoro...provocherà l'atroce vendetta". Le due apparizioni, così fortemente legate tra loro, sono però molto diverse, poiché una domanda sangue, l'altra non chiede vendetta, l'una è imponente, l'altra sommessa, cono due "opposti simboli della guerra". Ma oltre a questo si può aggiungere, come osserva giustamente SEGAL, pp. 157-169, che il mondo eroico rappresentato da Achille è un mondo in declino, è il passato che non torna, e non a caso l'eroismo "di vecchio stampo" si manifesta nella creatura più lontana da quel mondo, ossia Polissena. Sempre a tale proposito, Segal nota che l'oro è sempre associato alla degenerazione dell'eroe: qui le armi di Achille sono d'oro, come pure è dello stesso materiale la coppa per le libagioni e la spada con cui Neottolema sacrifica Polissena, ai vv. 527 e 543, nel terzo stasimo, vv. 925-926, prima della caduta di Troia, le donne si rimirano in specchi aurei.

che, tramite il discorso diretto, sembra voler riferire in maniera oggettiva quanto il fantasma ha chiesto, sostiene che nel momento della partenza, le navi già pronte, il fantasma avrebbe trattenuto i guerrieri dal ritorno a casa. Non è fatta menzione né di venti contrari che trattengano le navi, né di assenza di brezze propizie, e l'unica tempesta di cui si parla, è, metaforicamente, una “tempesta di dissidi” (v. 116, ἔριδος κλύδων). Innanzitutto, Achille non è un dio, ma un eroe morto, che, per quanto glorioso, non ha poteri differenti da quelli, ad esempio, dello stesso Polidoro. Possiamo supporre che, eventualmente, potesse avere il dono della profezia, ma non abbiamo nessuna certezza su altre capacità. Si è pensato a una azione magica sui venti, sia per l'influenza della parodo dell'*Agamennone* di Eschilo, sia per alcuni riferimenti ai venti fatti da Agamennone nell'*Ecuba*.

In Eschilo si dice chiaramente che le navi dei Greci erano trattenute ad Aulide a causa del vento sfavorevole. Calcante infatti dice (vv. 146-148): “E soccorritore invoco il Peana, che la dea non cagioni ai Danai indugiante impossibilità di navigazione che trattenga le navi per avversi venti”; e il concetto è ripetuto altrettanto chiaramente ai vv. 184-198.

Nell'*Ecuba*, Agamennone, vv. 898-901, dice ad Ecuba, autorizzando la sua vendetta: “E così sarà. Infatti se l'esercito avesse la possibilità di partire, allora non potrei concederti questo favore. Ora invece è necessario restare ad aspettare, infatti un dio nega venti favorevoli”. E ancora ad Ecuba, vv. 1289-1290: “Vedo che ormai si è alzato il vento favorevole verso la patria”. Questi riferimenti ai venti sono piuttosto tardivi e non del tutto determinanti: innanzitutto, non si distingue chiaramente se a bloccare le navi è l'assenza di vento, o l'ostacolo di venti contrari; inoltre, se Achille ha impedito alla flotta di ripartire finché non avesse ottenuto ciò che voleva, perché i venti ricominciano a spirare solo ora, e non dopo il sacrificio di Polissena? Ovviamente, perché la necessità drammatica richiedeva che la regina vedesse la morte dei due figli e realizzasse la sua vendetta, prima di riprendere il viaggio. Ma questo comporta che lo spirare o meno dei venti passi totalmente in secondo piano: non è una forza sovranaturale a trattenere l'esercito Greco, bensì la volontà umana, che sceglie di assecondare la richiesta del fantasma, che sceglie di sacrificare un'innocente, che sceglie la

vendetta, per quanto crudele essa sia<sup>6</sup>. La divinità non è mai chiamata in causa direttamente, non c'è mai allusione all'impossibilità di navigare combinata con l'intervento di Achille. D'altronde, se una qualche divinità o lo stesso fantasma avessero manifestato una volontà cogente, i Greci non avrebbero potuto tenere un'assemblea per decidere se il sacrificio doveva essere celebrato<sup>7</sup>.

In ogni riferimento alla richiesta di Achille espresso dai diversi personaggi, prevale ogni volta un aspetto nuovo: per Polidoro non c'è possibilità di eludere la volontà dell'eroe morto, per Ecuba ancora più significativamente il sacrificio si farà, ma non si sa chi sarà sacrificata, e quando si sa, propone altre persone, per Odisseo Achille ha domandato Polissena e solo lei, perché il suo unico obiettivo è confermare senza tentennamenti la propria linea politica, e portare a termine il suo compito. Il Coro è il solo portavoce di una versione relativamente obiettiva dei fatti. Questa moltiplicazione di prospettive non è altro che un'ulteriore prova di abilità nella caratterizzazione del personaggio: in ognuna di queste prospettive è racchiuso l'*ethos* del personaggio: la fragilità di Polidoro a confronto con l'autorità dell'eroe; la cieca speranza che ancora illude Ecuba di salvare l'amata figlia, e di salvare sé stessa dalla rovina; l'inflessibilità dell'uomo politico, che non ammette cedimenti nel raggiungimento del suo obiettivo<sup>8</sup>. La linea di azione successiva a questo momento è decisa solo dalla prospettiva che prevale, quella di Odisseo e dell'armata Greca che egli rappresenta, e conferma ancora che sono gli uomini, non più gli dei, a decidere e a subire le loro scelte.

Segue la narrazione della disputa che oppone da un lato chi vuol salvare la fanciulla, dall'altro chi vuole onorare la richiesta del fantasma. I due partiti sono rappresentati da Agamennone, che sostiene la causa di Polissena, mosso dalla sua relazione con Cassandra, e dai figli di Teseo, che sappiamo essere Acamante e Demofonte. Questo breve riassunto dell'assemblea è ricco di riferimenti al linguaggio della politica: le diverse opinioni sono definite δόξαι, 108; δόξα, 117;

---

<sup>6</sup> Interessanti le considerazioni di GREGORY<sup>2</sup> a proposito del problema dell'apparizione di Achille e della sua facoltà sovrumana: pp. xxix-xxxi. Cfr. anche KOVACS<sup>3</sup>, pp. 63-65, e SEGAL, pp. 157-169.

<sup>7</sup> Come osserva giustamente BASTA DONZELLI, p. 189 e n. 27.

<sup>8</sup> Cfr. in proposito GREGORY<sup>2</sup>, pp. xxvi-xxviii.

δοκοῦν, 119; i due Teseidi sono detti ῥήτορες, v. 124; il parere comune dei due è chiamato γνώμη, 125. La sfumata eco della vita politica ateniese, piuttosto che una critica ad Atene e al suo comportamento nella guerra del Peloponneso, deve essere considerata come la rappresentazione dell'idea di assemblea democratica, con lo scontro fra le varie opinioni e la decisione finale<sup>9</sup>.

Si introduce poi il personaggio di Odisseo, che già appare ben delineato nelle sue caratteristiche fondamentali: egli è l'ago della bilancia che fa decidere all'assemblea ancora dubbiosa il sacrificio, e realizza questo scopo con le doti politiche che possiede nel grado più alto. Il Coro lo definisce ποικιλόφρων, "dalla mente acuta", κόπις, "tagliente", ἡδυλόγος, "suadente", δημοχαριστής, "che blandisce le masse"; un ritratto che lo avvicina a molti demagoghi dell'epoca.

Una volta arrivato Odisseo, non ci sarà scampo, e il Coro suggerisce perciò ad Ecuba di cercare una protezione, di implorare come una supplice, l'aiuto di Agamennone.

Il v. 145 suscita negli studiosi alcuni dubbi relativi alla sua natura, poiché può apparire come una interpolazione tarda dovuta all'intervento di attori; merita perciò un'analisi più approfondita.

vv. 144-147.

ἄλλ' ἴθι ναούς, ἴθι πρὸς βωμούς,  
ἴζ' Ἀγαμέμνονος ἰκέτις γονάτων  
κῆρυσσε θεοὺς τοὺς τ' οὐρανίδας  
τοὺς θ' ὑπὸ γαῖαν

"Allora recati ai templi, recati agli altari, va', supplice, alle ginocchia di Agamennone, implora gli dei del cielo e quelli di sotterra".

Il v. 145 è stato espunto da Heimsoeth per motivi metrici; secondo Barrett, il significato anomalo rispetto al contesto rende necessaria l'espunzione. Diggle lo

---

<sup>9</sup> MOSSMAN, pp. 72-73 e BASTA DONZELLI, pp. 188, n. 21, non condividono le affermazioni di KING, p. 64, n. 15, su una possibile critica mossa da Euripide ad Atene, che si leggerebbe tra le righe nella presentazione dei due re ateniesi. I due Teseidi, al contrario, erano, per il pubblico ateniese, i rappresentanti dell'antichissima gloria della loro città. ciò indirettamente è dimostrato dal fatto che il sacrificio non è giudicato dal punto di vista morale: Acamante e Demofonte realizzano, sacrificando Polissena, il bene della loro patria.

elimina, ed è seguito da Collard e Kovacs<sup>10</sup>; Murray e Daitz conservano il testo senza variazioni, mentre Méridier accetta la correzione di Nauck e Deventer Ἄγαμέμνωνος ἕξ' ἰκέτις γονάτων.

Il verso ha in effetti una difficoltà metrica, poiché presenta la sequenza – ◡ ◡ ◡ ◡ – , un dattilo e un anapesto, che è assai difficile in un contesto recitato come questo, meno libero di un passaggio cantato. Richiamiamo qui il v. 62, con un'analogia successione di quattro sillabe brevi, che si trovano però in una sezione lirica. Si può trovare un confronto con due luoghi euripidei, *Ion* 226 ed *El.* 1320, che presentano una struttura simile. Si veda ad esempio *Elettra*, v. 1320: πόλιν ἄλλ'ἀνέχου, con un'analogia successione di dattilo e anapesto; Diggle, esaminando questo esempio, spiega che la maggioranza delle volte questa successione può essere eliminata perché spuria: è il caso dell'*Elettra* e dell'*Ecuba*, ma anche di Aesch., *Sept.*, 827-828 e 867-868 (interpolato secondo Barrett, p. 104); Eur. *Troad.*, 101 e 1252. Riguardo a *Ione* 226, la situazione è differente, perché, secondo Diggle, che riprende ancora l'opinione di Barrett, il verso appartiene probabilmente a un canto lirico<sup>11</sup>. La correzione proposta da Nauck può risolvere il problema, poiché elimina la successione di quattro sillabe brevi con uno spostamento, l'interposizione di ἕξ', che interrompe la sequenza.

Dal punto di vista del senso, il discorso è più complesso, perché non è ben chiara l'esatta natura dell'invito che il Coro rivolge ad Ecuba. Come giustamente osserva Barrett, la menzione di Agamennone appare incongrua, inserita così com'è, tra quella degli altari e quella degli dei. Ancora, Kovacs osserva che il Coro, dopo aver sostenuto che non c'è alcuna speranza di salvezza, indicherebbe ad Ecuba una via di scampo al sacrificio; inoltre, se si mantiene il verso inalterato, il significato di κηρύσσει va discusso, poiché, dopo aver indicato a cosa o chi chiedere aiuto, templi, altari, e Agamennone, indicherebbe qualcosa come “proclaim (to the Greeks) the (sanctity of the) gods (and the protective power of altars)”, cosa impossibile, aggiunge ancora Kovacs, poiché non sarebbe possibile

---

<sup>10</sup> COLLARD, *ad h. l.*; KOVACS, pp. 128-129

<sup>11</sup> J. Diggle, *Studies on the Text of Euripides*, Oxford, 1981, p. 45. BARRETT, p. 404. PAGE, p. 66, sostiene che il verso è probabilmente interpolato proprio per l'improbabile struttura metrica.

salvare Polissena in tale modo, e perché dopo aver invocato un solo altare, non si può proclamare l'aiuto dell'intero *pantheon* greco, che comprende gli dei celesti e inferi.

La spiegazione mi sembra molto macchinosa; innanzitutto, l'invito a ricorrere ad un altare è metaforico, visto che Ecuba si trova nel campo greco sulla costa (come ritiene Collard *ad v.* 144, che pure sostiene l'espunzione del v. 145), e la sola presenza della tomba di Achille *extra scoenam* è accettabile. Il senso dei versi è quello di cercare scampo, in ogni modo, indipendentemente se sarà possibile ottenere o meno la salvezza<sup>12</sup>, prima seguendo il rituale consueto della supplica, cioè recandosi presso altari e templi, poi chiedendo la protezione di qualcuno, qualcuno che il Coro ha già detto essere favorevole ad Ecuba (vv. 120-122), sempre secondo il rituale di supplica, cioè prostrandosi e toccando le ginocchia. Il verbo κηρύσσω indica qui un'azione ulteriore, ma compresa in questo rituale, non una azione separata, e quindi non coerente con quanto detto poco prima<sup>13</sup>.

Nell'*Ecuba*, ci troviamo di fronte ad un simile rituale in altre due occasioni: il vano tentativo di supplicare Odisseo, prima attuato invano da Ecuba stessa, vv. 275-278, poi proposto alla figlia, altrettanto vanamente, vv. 334-341; ai vv. 737-738, Ecuba di nuovo vaglia la possibilità di supplicare Agamennone, possibilità poi assorbita nella più ampia e astuta strategia attuata dall'anziana regina.

Tornando ai vv. 144-147, in aggiunta al rituale ben noto della supplica, segue la preghiera, che implora l'aiuto degli dei tutti: in questo modo κηρύσσει indica semplicemente l'invocare, il chiedere aiuto. Mi sembra, in questo modo, che l'insieme dei versi acquisti un significato importante, poiché mostra ancora un nuovo risvolto patetico: i tentativi vani e le speranze, poi deluse, che non muoiono se non all'ultimo momento.

---

<sup>12</sup> Mi sembra immotivato sostenere che l'invito a pregare per ottenere la salvezza di Polissena è incongruo perché Polissena non si salverà in alcun modo; ragionando così, gran parte delle parole e delle azioni di Ecuba apparirebbero ugualmente prive di senso.

<sup>13</sup> MERCIER, pp. 217-218, contesta l'interpretazione di Kovacs proprio perché il verbo κηρύσσω diventerebbe estraneo alla sequenza, rendendo così incomprensibile il riferimento ad Agamennone. Lo studioso confronta invece quanto il Coro delle *Supplici* di Eschilo riferisce alle divinità, e quanto Adrasto delle *Supplici* euripidee dice dell'invocazione presso il santuario di Eleusi, mostrano che non è immotivata l'invocazione agli dei in un contesto rituale di supplica.

Si confronti in proposito un passo dell'*Ifigenia in Aulide*.<sup>14</sup>

*Iph. Aul.*, vv. 908-911:

πρὸς γενειάδος σέ, πρὸς σῆς δεξιᾶς, πρὸς μητέρος·  
ὄνομα γὰρ τὸ σὸν μ' ἀπώλεσ', ᾧ σ' ἀμυναθεῖν χρεών.  
Οὐκ ἔχω βωμὸν καταφυγεῖν ἄλλον ἢ τὸ σὸν γόνυ,  
οὐδὲ φίλος οὐδεὶς πέλας μοι

“Io ti imploro per il tuo mento, per la tua destra, per tua madre; poiché il tuo nome mi ha rovinato, che avrebbe dovuto proteggermi. Io non ho per rifugiarmi altro altare che le tue ginocchia, non ho nessun amico accanto”.

Mi sembra significativa l'associazione fatta da Clitemestra fra l'altare e le ginocchia di Achille. Clitemestra si trova in un momento dell'azione che ha diversi elementi comuni con quel dell'*Ecuba*: Ifigenia sta per essere sacrificata; Achille, dopo aver provato a convincere l'esercito con la sua autorità, ha dichiarato di aver fallito il suo tentativo, perché i soldati non sono disposti a risparmiare la giovane innocente. Allora Clitemestra ricorre ad un estremo espediente, e si getta alle ginocchia dell'eroe, che sono “il suo ultimo altare”. La sequenza dell'*Ecuba*, alla luce di questo luogo dell'*Ifigenia in Aulide*, mi sembra più facilmente comprensibile: dopo gli altari veri e propri, *Ecuba* è invitata a rifugiarsi presso un'altra specie di altare, ossia a ricorrere all'intervento di qualcuno che, con la sua autorità, cerchi di risolvere positivamente la situazione: come fa anche Clitemestra, che indica appunto, in mancanza di altari, l'obbligo di ricorrere direttamente alla seconda possibilità, ossia, l'intervento di un amico.

---

<sup>14</sup> MERCIER, pp. 219-220, aggiunge a questo altri esempi in cui la supplica agli altari è collegata a quella rivolta ad un personaggio che si debba incaricare di proteggere i supplici: ad esempio, *Andr.*, vv. 859-860; in altri casi le braccia dei supplici attorno alle ginocchia sono paragonate ai ramoscelli che si usano nel rituale proprio sugli altari: *Heraclid.*, vv. 226-227; *Andr.*, vv. 894-895; *Iph. Aul.*, vv. 1216-1217.

## Tra parodo ed episodio: le monodie.

Versi 154-176 e vv. 197-215.

### ΕΚΑΒΗ

οἷ ἐγὼ μελέα, τί ποτ' ἀπύσω,  
ποῖαν ἀχώ, ποῖον ὀδυρμόν,  
δειλαία δειαίου γήρωσ,  
δουλείας [τᾶς] οὐ τλατᾶς,  
[τᾶς] οὐ φερτᾶς; οἴμοι.  
τίς ἀμύνει μοι, ποῖα γέννα,  
ποῖα δὲ πόλις; φροῦδος  
πρέσβυς,  
φροῦδοι παῖδες.  
ποῖαν ἦ ταύταν ἦ κείναν  
στείχω, ποῖ δ' ἦσω, ποῦ τις  
θεῶν  
ἦ δαίμων <νῶν> ἐπαρωγός;  
ὃ κάκ' ἐνεγκοῦσαι  
πήματ', ἀπωλέσατ' ὠλέσατ'.  
οὐδ' ἔτι μοι βίος  
ἀγαστὸς ἐν φάει.  
ὃ τλάμων ἄγησαί μοι πούς,  
ἄγησαι τᾶ γραία  
πρὸς τάνδ' αὐλάν· ὃ παῖ παῖ  
ἔξελθ'  
ἔξελθ' οἴκων· δυστανοτάτας  
ματέρος ἄιε ματέρος αὐδάν.

vv. 177-196

### ΠΛΞ

ἰώ.  
μᾶτερ, μᾶτερ, τί βοᾶς, τί νέον  
καρύξασ' οἴκων μ' ὥστ' ὄρνιν  
θάμβει τῶδ' ἐξέπταξας;

### ΕΚ

οἴμοι μοι, τέκνον.

### ΠΛΞ

τί με δυσφημεῖς; φροίμιά μοι κακά.

### ΕΚ

αἰῶ σᾶς ψυχᾶς.

### ΠΛΞ

ἐξαύδα, μὴ κρύψης δαρὸν.  
δειμαίνω δειμαίνω, μᾶτερ,  
τί ποτ' ἀναστένεις;

### ΕΚ

[ὃ] τέκνον τέκνον μελέας ματρὸς,

### ΠΛΞ

τί <δὲ> τόδ' ἀγγελεῖς;

[ὃ τέκνον ὡς εἰδῆς οἴαν οἴαν  
αἰὼ φάμαν περὶ σᾶς ψυχᾶς.]

### ΠΟΛΥΞΕΝΗ

ὃ δεινὰ παθοῦσ', ὃ παντλάμων,  
ὃ δυστάνου μᾶτερ βιοτᾶς,  
οἴαν οἴαν αὖ σοι λῶβαν  
ἐχθίσταν ἀρρήταν τ'  
ᾧρσέν τις δαίμων.  
οὐκέτι σοι παῖς ἄδ' οὐκέτι δὴ  
γήρα δειλαίῳ δειλαία  
συνδουλεύσω.  
σκύμνον γάρ μ' ὥστ' οὐριθρέπταν  
μόσχον δειλαία δειλαίαν  
. . . . . ἐσόψη  
χειρὸς ἀναρπαστὰν  
σᾶς ἄπο λαιμότομόν θ' Ἔριδα  
γᾶς ὑποπεμπομένην σκότον  
ἔνθα νεκρῶν μέτα  
τάλαινα κείσομαι.  
καὶ σοῦ μέν, μᾶτερ, δυστάνου  
κλαίω πανδύρτοις θρήνοις,  
τὸν ἐμὸν δὲ βίον λῶβαν λύμαν τ'  
οὐ μετακλαίομαι, ἀλλὰ θανεῖν μοι  
ξυντυχία κρείσσω ἐκύρησεν.

**EΚ**

σφάξαι σ' Ἀργείων κοινὰ  
συντείνει πρὸς τύμβον γνώμα  
Πηλεία γέννα.

**ΠΛΞ**

οἴμοι μᾶτερ, πῶς φθέγγη  
ἀμέγαρτα κακῶν; μάνυσόν μοι,  
μάνυσον, μᾶτερ.

**EΚ**

αὐδῶ, παῖ, δυσφήμους φήμας·  
ἀγγέλλους Ἀργείων δόξαι  
ψήφῳ σᾶς περὶ μοι ψυχᾶς.

Si fa comunemente risalire a Hermann, *Elementa doctrinae metricae*, p. 738, poi ripreso anche in *Epitome*, p. 281, l'interpretazione dei vv. 174-215 come un sistema strofico in responsione. Hermann, che seguiva un'idea già espressa da Seidler, *De versibus docmiacis*, p. 294, commentando il primo verso di questo sistema, fa un'affermazione molto importante: "Quum enim aliae partes aperte antistrophicae sint, aliae nullas videantur responsiones continere, fieri non potuit, quin librorum fides in suspicionem traheretur...Habent Euripidis tragoediae, eae potissimum, quae recentiores sunt, hoc incommodi, quod nec quousque ipse poeta in novanda melicorum compositione progressus sit scimus, nec quid metrici, Triclinius potissimum, mutaverint satis constat".

In effetti il passo è molto dubbio, e ovviamente la sua natura così particolare ha moltiplicato i problemi: le difficoltà, sia metriche che di senso, di molti luoghi, hanno suscitato tentativi innumerevoli e di ogni specie. Nel corso del tempo, e con il progressivo accrescimento di una tradizione manoscritta che, specialmente per l'*Ecuba*, è legione caotica e sterminata, questo passo è divenuto sempre più confuso, e di non facile comprensione. La volontà di intervenire sul testo, tanto nel passato, quanto in epoche più recenti, sia per ripristinare la responsione, sia per restituire chiarezza laddove talvolta manca, ha contribuito a determinare l'irrimediabile perdita di un testo originale, che resta irraggiungibile. L'affermazione di Hermann va considerata come un ammonimento per chi cerca nel testo una risposta univoca e sicura. Non si potrà mai definire con certezza

assoluta fino a dove il poeta tragico ponesse i suoi limiti nello sperimentare forme nuove, né fin dove si fosse spinto il tentativo, spesso più deleterio del danno materiale, di sanare o integrare in un testo ciò che apparentemente mancava.

Si deve però aggiungere che Hermann operava sul testo svariati interventi per ottenere la responsione completa nel sistema strofico. Ritengo che lo stato del testo non consenta la possibilità di ottenere con tanta certezza un sistema strofico perfettamente simmetrico: i manoscritti in molti luoghi non mostrano alcun dubbio che autorizzi ad operare un intervento non strettamente necessario; allo stesso modo molti luoghi, confusi, poco perspicui, ed errati dal punto di vista metrico, ancora non hanno trovato una soluzione soddisfacente. Pur essendo la maggior parte degli studiosi d'accordo nell'affermare che esista una responsione completa, perdutasi nel tempo per la complessità del sistema, non mancano voci dissonanti, le quali, a mio parere con maggior cautela, sostengono che la necessità di interventi troppo massicci sul testo è di per sé un indizio sufficiente per negare l'esistenza originaria di un sistema antistrofico<sup>1</sup>.

Ritengo utile riportare lo schema elaborato da Hermann relativo alla struttura del passo, poiché la maggioranza degli studiosi, accettando la responsione, si rifà, in una maniera o nell'altra, a questa elaborazione.

Esistono due sistemi in responsione, un primo, in cui Ecuba e Polissena rispondono l'una all'altra, ed è il segmento principale. Le lettere greche uguali indicano che i passi sono in responsione; ho aggiunto, per maggiore chiarezza, la numerazione dei versi, secondo l'edizione Daitz.

E	Π	E	E	Π	Π
α	δ	δ	ς	ς	α
154-174a	181	186	188-190	191-193	197-215

---

<sup>1</sup> Dopo HERMANN, MURRAY accetta con qualche dubbio; concordano MÉRIDIÉ, GARZYA<sup>2</sup>, M. Tierney (Ed.), *Ecuba*, Dublin, 1946, BIEHL, COLLARD, pp. 135-140. Tra coloro che non accettano la responsione simmetrica per le due monodie Dindorf, Lipsiae, 1825, Pflugk, F. A. Paley, Euripides, 1889, Hadley, 1894, DALE, p. 60, e DI BENEDETTO, p. 303, per il quale "la coincidenza tra vv. 165-168 e vv. 207-210 merita di essere presa in considerazione; ma può ben trattarsi della ripresa incidentale di un motivo, da cui non è legittimo trarre delle conclusioni valide per tutto il resto.

Un altro schema, che pone in responsione dei versi che costituiscono uno scambio fra madre e figlia; da tale schema Hermann esclude i versi in cui Polissena, richiamata dalle parole della madre, le risponde, violando la responsione.

E	E	E	Π	Π	E
β	γ	γ	ε	ε	β
174b-176	180	182	185	187	194-196

I due schemi possono essere riuniti in un unico riassunto, nella maniera che segue.

E	E	Π	E	Π	E	Π	Π	E	Π	E	Π	E	Π
α	β	πQ.	γ	δ	γ	πQ.	ε	δ	ε	ς	ς	β	α

In questa scansione della sezione intera, la sigla πQ. indica quei versi che, secondo Hermann, possono dirsi *quasi pro proodis*: vv. 177-179 e 183-184<sup>2</sup>.

Così elaborato, lo schema prevede una sezione più ampia in responsione completa, e sarebbe quella indicata con la sigla α; tutti gli altri versi trovano simmetricamente una rispondenza, eccetto poche, giustificabili, eccezioni. L'edizione del Daitz, per apportare un esempio a confronto con la schematizzazione hermanniana, ha una sezione principale in responsione ai vv. 154-215, cioè i due gruppi simmetrici vv. 154-174 = 197-215, definita κομμός α', e una seconda parte, che si trova fra i due segmenti principali del κομμός α', sempre in responsione, in questo modo : vv. 177-179 = 194-196; 180-182 = 185-187; 188-190 = 191-193.

Passiamo ora a considerare la struttura del passo, per comprendere se e in quali casi sia possibile accettare la ricostruzione del sistema antistrofico completo. Riporto per questo motivo prima la sezione maggiore, ai vv- 154-174 e 197-215, facendo seguire a ogni verso del primo gruppo il suo analogo in responsione e

---

<sup>2</sup> DI BENEDETTO, p. 303, della ricostruzione hermanniana criticava soprattutto "l'invenzione" di questi proodi: per includere tutti i versi in un sistema simmetrico, Hermann era stato costretto ad attribuire questi versi ad una sorta di intermezzo anapestico. Inoltre, l'espunzione dei vv. 175-176, proposta da Seidler per salvare la responsione, non è giustificabile, poiché determina "una chiusura troppo brusca per il discorso di Ecuba, così sovrabbondante di ripetizioni enfatiche".

indicando la metrica; in seguito riporto i versi della seconda sezione secondo la numerazione progressiva.

Vv. 154-174 = 197-215

154 οἷ ἐγὼ μελέα, τί ποτ' ἀπόσω ~ ~ ~ ~ ~ | ~ ~ ~ ~ ~ dim. an.

197 ὃ δεινὰ παθοῦσ', ὃ παντλάμων ~ ~ ~ ~ ~ | ~ ~ ~ ~ ~ dim. an.

155 ποίαν ἀχώ, ποῖον ὄδυρμόν ~ ~ ~ ~ ~ | ~ ~ ~ ~ ~ dim. an.

198 ὃ δυστάνου, μᾶτερ, βιοτᾶς ~ ~ ~ ~ ~ | ~ ~ ~ ~ ~ dim. an.

156 δειλαία δειαίου γήρως ~ ~ ~ ~ ~ dim. an.

199 οἶαν οἶαν αὖ σοι λώβαν ~ ~ ~ ~ ~ | ~ ~ ~ ~ ~ dim. an.

157 δουλείας [τᾶς] οὐ τλατᾶς, ~ ~ ~ ~ ~ an. trim. cat.

200 ἐχθίσταν ἀρρήταν τ' ~ ~ ~ ~ ~ an. trim. cat.

158 [τᾶς] οὐ φερτᾶς; οἴμοι ~ ~ ~ ~ ~ an. trim. cat.

201 ὃρσέν τις δαίμων ~ ~ ~ ~ ~ an. trim. cat.

159 τίς ἀμόνει μοι, ποία γέννα ~ ~ ~ ~ ~ | ~ ~ ~ ~ ~

202 οὐκέτι σοι παῖς ἄδ' οὐκέτι δὴ ~ ~ ~ ~ ~ | ~ ~ ~ ~ ~

160 ποία δὲ πόλις; φροῦδος πρέσβυς ~ ~ ~ ~ ~ | ~ ~ ~ ~ ~

203 γήρα δειλαίῳ δειλαία ~ ~ ~ ~ ~

161 φροῦδοι παῖδες ~ ~ ~ ~ ~ an. mon.

204 συνδουλεύσω ~ ~ ~ ~ ~ an. mon.

162 ποίαν ἦ ταύταν ἦ κείναν ~ ~ ~ ~ ~

205 σκύμνον γάρ μ' ὅστ' οὐριθρέπταν ~ ~ ~ ~ ~

163 στείχω, ποῖ δ' ἦσω, ποῦ τις θεῶν ~ ~ ~ ~ ~

206 μόσχον δειλαία δειλαίαν ~ ~ ~ ~ ~

164 ἦ δαίμων <νῶν> ἐπαρωγός ~ ~ ~ ~ ~ | ~ ~ ~ ~ ~ · paroem.

207 . . . . . ἐσόψη . . . . . ~ ~ ~ ~ ~ paroem.

165 ὃ κάκ' ἐνεγκοῦσαι ~ ~ ~ ~ ~ da. trim. cat.

208a χειρὸς ἀναρπαστὰν ~ ~ ~ ~ ~ da. trim. cat.

166 Τροφάδες, ὃ κάκ' ἐνεγκοῦσαι ~ ~ ~ ~ ~ da. tetr. cat.

- 208b σᾶς ἄπο λαιμότομόν θ' Ἐΐδα - - - - - da. tetr. cat.  
 167a πήματ', ἀπωλέσατ' ὠλέσατ' - - - - - da. trim.  
 209a γᾶς ὑποπεμπομένην σκότον - - - - - da. trim.  
 167b οὐδ' ἔτι μοι βίος - - - - - da. dim.  
 209b ἔνθα νεκρῶν μέτα - - - - - da. dim.  
 168 ἀγαστὸς ἐν φάει. - - - - - ia. trip.  
 210 τάλαινα κείσομαι. - - - - - ia. trip.  
 169 ᾧ τλάμων ἄγησαί μοι πούς - - - - -  
 211 καὶ σοῦ μέν, μάτερ, δυστάνου - - - - -  
 170 ἄγησαι μοι τᾶ γράϊα - - - - | - - - - paroem.  
 212 κλαίω πανδύρτοις θρήνοις - - - - - paroem.  
 171 πρὸς τάνδ' αὐλάν· ᾧ παῖ παῖ ἔξελεθ' - - - - | - - - -  
 213 τὸν ἐμὸν δὲ βίον λώβαν λύμαν τ' - - - - | - - - -  
 172/173 ἔξελεθ' οἴκων· δυστανοτάτας - - - - | - - - -  
 214 οὐ μετακλαίωμαῖ, ἀλλὰ θανεῖν μοι - - - - | - - - -  
 174 ματέρος ἄιε ματέρος αὐδάν. - - - - | - - - - |||  
 215 ξυντυχία κρείσσων ἐκύρησεν. - - - - - · |||

175 [ᾧ τέκνον ὡς εἰδῆς οἴαν οἴαν

176 αἴω φάμαν περὶ σᾶς ψυχᾶς.]

vv. 177-179 = 194-196; 180-182 = 185-187; 188-190 = 191-193.

### ΠΟΛΥΞΕΝΗ

ἰώ. Extra metrum

177 μάτερ, μάτερ, τί βοᾶς, τί νέον - - - - | - - - - - an. dim.

178 καρούξασ' οἴκων μ' ὅστ' ὄρνιν - - - - - an. dim.

179 θάμβει τῷδ' ἐξέπταξας; - - - - - · || paroem.

### EK

180 οἴμοι μοι, τέκνον. - - - - - doch.

**ΠΛΞ**

181 τί με δυσφημεῖς; φροίμιά μοι κακά. ~ ~ - - - | - ~ ~ - ~ ~ an. dim.

**ΕΚ**

182 αἰαῖ σᾶς ψυχᾶς. - - - - - || doch.

**ΠΛΞ**

183 ἐξάυδα, μὴ κρύψης δαρὸν. - - - - | - - - - an. dim.

184 δειμαίνω δειμαίνω, μᾶτερ, - - - - - · || an. dim.

185 τί ποτ' ἀναστένεις; ~ ~ ~ ~ - doch.

**ΕΚ**

186 [ῶ] τέκνον τέκνον μελέας ματρὸς, - - - - | ~ ~ - - - an. dim.

**ΠΛΞ**

187 τί <δὲ> τόδ' ἀγγελεῖς; ~ ~ ~ ~ - || doch.

**ΕΚ**

188 σφάξαι σ' Ἀργείων κοινὰ - - - - - paroem.

189 συντείνει πρὸς τύμβον γνώμα - - - - - an. dim.

190 Πηλεία γέννα. - - - - - || doch.

**ΠΛΞ**

191 οἴμοι μᾶτερ, πῶς φθέγγη - - - - | - - - - paroem.

192 ἀμέγαρτα κακῶν; μάνυσόν μοι, ~ ~ ~ ~ - | - - - - an. dim.

193 μάνυσον, μᾶτερ. - - - - · || doch.

**ΕΚ**

194 αὐδῶ, παῖ, δυσφήμους φήμας· - - - - - an. dim.

195 ἀγγέλλους Ἀργείων δόξαι - - - - - an. dim.

196 ψήφω σᾶς περὶ μοι ψυχᾶς. - - - ~ ~ | - - - ||| paroem.

**Legenda**

· = *brevis in elemento longo*

. . . . . = *lacuna*

Propongo ora due esempi in cui per ottenere responsione si rende necessario operare sul testo delle correzioni o integrazioni.

157 δουλείας [τᾶς] οὐ τλατᾶς,

158 [τᾶς] οὐ φερτᾶς; οἴμοι

200 ἐχθίσταν ἀρρήταν τ'

201 ὄρσέν τις δαίμων

Ai vv. 157 e 158 Murray ha eliminato τᾶς per ripristinare la responsione, ed è seguito da Daitz. I vv. 200 e 201 sono costituiti rispettivamente da sei e cinque sillabe lunghe, mentre i versi 157 e 158 contengono una sillaba in più; la correzione è quindi necessaria per ottenere la responsione, seppur non richiesta strettamente dal testo, che non presenta difficoltà, e non presupporrebbe interventi, dal momento che il testo è tradito dalla totalità dei codici nella forma con l'articolo (in maggioranza con la lezione τᾶς, mentre τῆς è riportato dal cod. V, e dai codd. Re ed S *supra lineam*). Hermann, invece, pone una lacuna fra il v. 199 e il 200, prima di ἐχθίσταν, e scrive così il v. 201: ἀρρήταν τ' ὄρσεν δαίμων, eliminando anche τις, che fu aggiunto per un goffo tentativo di restaurazione di una certa regolarità. Diggle aggiunge καὶ al v. 157, e mette tra croci i vv. 200-201, poichè ritiene che sia venuto meno qualcosa nel testo; per questo in nota propone dopo δαίμων di inserire ὄμοι. I vv. 200 e 201 sono definiti dalla Dale rispettivamente *hexamacron* e *pentamacron*, data la presenza di sei e cinque sillabe lunghe; Daitz interpreta come trimetri anapestici catalettici.

vv. 162-164

ποίαν ἢ ταύταν ἢ κείναν

στείχω, ποῖ δ' ἦσω, ποῦ τις θεῶν

ἢ δαίμων <νῶν> ἐπαρωγός;

“Quale strada posso percorrere, questa o quella? Dove mi dirigerò? Come un dio o un potere divino è a me soccorritore (può venirmi in aiuto)?”

vv. 205-207

σκύμνον γάρ μ' ὅστ' οὐριθρέπταν  
μόσχον δειλαία δειλαίαν  
..... ἐσόψη

“Me, come un cucciolo allevato sui monti, rampolla sfortunata, tu sfortunata vedrai”, oppure: “Me, figlia sfortunata, come una vitella cresciuta sui monti, tu sfortunata vedrai” (con le virgole dopo με e οὐριθρέπταν, più aderente all’ordine delle parole).

Riporto anche il testo di Hermann e quello di Méridier, che presentano sensibili differenze, soprattutto nella colometria, rispetto all’edizione Daitz.

Hermann

ποίαν, ἢ ταύταν ἢ κείναν  
στείχω, ποῦ τις θεῶν ἢ δαίμων  
ἐπαρωγός; ἰὸ κάκ' ἐνεγκοῦσαι

σκύμνον γάρ μ' ὅστ' οὐριθρέπταν  
μόσχον δειλαία δειλαίαν  
ἐισόψει χειρὸς ἀναρπαστὰν

Méridier

ποίαν ἢ ταύταν ἢ κείναν  
στείχω, [ποῖ δ' ἦσω;] ποῦ τις θεῶν  
ἢ δαίμων ἐπαρωγός;

σκύμνον γάρ μ' , ὅστ' οὐριθρέπταν  
μόσχον, δειλαία  
δειλαίαν ἐισόψη

Riguardo alla colometria, i versi presentano la struttura data da Daitz nella maggioranza dei codici; da segnalare l’unica eccezione costituita da F, il *Marcianus Graecus* 468, XIII-XIV secolo, che termina il v. 162 a στείχω, mentre per il v. 163, riporta da πῆ al v. 164, ma con diverse lezioni dubbie.

στείχω regge un ὁδὸν che è omesso, e che infatti alcuni manoscritti aggiungono, tra cui, ad esempio, il *Marcianus Graecus* 468. Il senso è grosso modo chiaro: Ecuba in questi versi esprime un disorientamento, un'incapacità di trovare una via di scampo per sé e la figlia. Il v. 163 crea però non pochi dubbi: ἦσω, da ἴημι, che vuol dire “lasciare, far andare”, è un verbo transitivo che, quando è usato come verbo di moto, può reggere come oggetto, ad esempio, πόδα. In questo caso non è ben chiaro l'uso del verbo, per cui è stato proposto di sottintendere proprio πόδα, come sostiene Musgrave, o considerarlo transitivo, come ὀρμήσω, come fa Weil, e come sembra di interpretare anche lo Scolio. Steinbrychel propone ποῖ δ' ἴζω; Wecklein invece ποῖ δ' ὀρμάσω a partire da Dionigi di Alicarnasso, *Comp. Verb.*, p. 69.7 Usener-Radermacher, ma in seguito preferisce optare per ποῖ δ' ἔσθῶ; Murray, con una certa cautela, propone in apparato πῆ δὲ στῶ, che è forse la scelta più sensata, se si vuol salvare sia il verso che la responsione. Diggle pone le croci, ed ha in nota ποι δὲ σωθῶ, “quale via di salvezza potrò raggiungere?”, sulla base del confronto con *IT* 1068, ed *Hel.* 881, 1586. Biehl propende per questa soluzione, poiché negli scolii si possono leggere annotazioni che spiegano il passo con il senso di “in quale via di salvezza mi porterò”. Biehl aggiunge un'osservazione sulle modalità di origine dell'errore: l'affermazione ποίαν ἢ ταύταν ἢ κείναν στείχω fu spiegata con un ποῖ δ' ἦζω, poi divenuto ἦσω. Hermann invece affermava che la difficoltà di comprendere il seguente που senza verbo, ha generato l'idea di un verbo mancante da integrare.

A v. 164, su ἡ δαυμόνων dei codici, metricamente insostenibile, poiché in luogo dell'o breve è necessaria una lunga, Triclinio corresse in δαίμων. Diggle modifica la colometria, terminando il v. 163 a τικς, e cominciando il successivo con θεῶν, in questo modo si ovvia alla mancanza di una sillaba. L'alternativa tra divinità e δαίμων è presente anche in Eur. *El.*, v. 1234, quindi non è detto che δαίμων sia una glossa confluita nel testo.

La grave difficoltà di comprendere correttamente il testo dei versi 205-207, in supposta responsione con i precedenti, accresce il sospetto che la corruzione insanabile gravi sui due luoghi, come nota Garzya, p. 50. Polissena si rivolge alla madre, rimarcando le avversità che le perseguitano, e dice: “Me, come un

cucciolo nutrito sui monti, figlia sventurata, tu sventurata vedrai” (con una virgola dopo οὐριθρέπταν); ma si può anche intendere “me, tua misera discendenza, come giovenca allevata sui monti, tu sventurata vedrai” (con una virgola dopo μ’, e una dopo μόσχον). Sia σκόμνον, che μόσχον, sono termini che indicano con una metafora animale la discendenza; il primo è usato sia al maschile sia al femminile, e si usa in genere per i piccoli di qualsiasi animale, spesso è usato anche più specificamente per i cuccioli del leone. Ad esempio in Eur., *Or.*, 1493 significa cucciolo; in Soph., *Aiex*, 987 è il cucciolo del leone; in Eur., *Bacc.*, 699 è il cucciolo di lupo; si dice anche dei bambini in *Andr.*, 1170 e *Or.*, 1213. Allo stesso modo, μόσχον si usa al femminile o al maschile, di preferenza per definire la giovenca o il vitello, ma può voler dire anche “giovane animale” in generale. In Euripide è molto frequente, sia in senso metaforico, sia in senso proprio, ed è spesso usato in contesto sacrificale: *Heraclid.*, 489; *Andr.*, 711; *Ion*, 1132; *El.*, 813 e 822; *Iph. Taur.*, 297 e 359; *Hel.*, 1476; *Ph.*, 640; *Bacc.*, 736 e 1185; *Iph. Aul.*, 576, 1083, 1113, 1623. I due termini sono affini, anche se non indicano esattamente la stessa cosa; nel luogo dell’*Ecuba* il problema è intendere correttamente a quale dei due termini si riferisca οὐριθρέπταν, anche se il senso ultimo del paragone sfugge, come se effettivamente mancasse qualcosa nel testo: Polissena è “il cucciolo nutrito sui monti”, che la madre vedrà morire come una vitella sacrificale; oppure Polissena è il cucciolo che morirà come una vitella di montagna, con una nota straniante, poiché per i sacrifici si usavano animali addomesticati (come nota Collard, nel commento ai versi); ma in entrambi i casi rimane qualcosa in sospeso, che forse giustifica la necessità di segnalare qui una lacuna, che avrebbe portato via una parte del paragone.

Non va completamente scartata l’idea che una glossa sia stata inserita nel testo: secondo Biehl μόσχον nasce come spiegazione per λαιμότομον (v. 209), che vuol dire “scannata”, da λαιμός τέμνω, come appunto si fa comunemente per gli animali destinati al sacrificio, che avrebbe generato la spiegazione “scannata come una vitella”

## **Odisseo, o la χάρις.**

Al termine della monodia di Polissena, il Coro introduce l'arrivo di Odisseo sulla scena. L'eroe giunge per informare Ecuba e Polissena della decisione presa dall'assemblea dei Greci, e per portar via la giovane al sacrificio. Odisseo riassume brevemente ciò che Ecuba già sa, poiché il Coro le ha riferito nella parodo il destino della figlia, e chiarisce il suo ruolo di "scorta" per la giovane, fino alla tomba di Achille, dove Neottolemo officerà il rito. Odisseo, nonostante abbia avvisato l'anziana regina di non opporre resistenza, si scontra con lei, che non è disposta a cedere minimamente alla sua sorte, e che vuole far valere le sue ragioni. Per Ecuba comincia una "gara", una battaglia verbale, che però la vedrà soccombere. Euripide, per costruire drammaticamente la scena, ha modificato un episodio, cioè quello di un arrivo a Troia di Odisseo sotto mentite spoglie, per spiare la conformazione della città e le forze schierate, raccontato in *Odissea*, IV 244 ssg., sovrapponendovi il personaggio della regina. Secondo quanto Ecuba afferma nella tragedia, durante questa missione, Elena avrebbe riconosciuto l'eroe travestito da mendicante, e l'avrebbe avvisata del pericolo che correva la città; così Odisseo, scoperto, per avere salva la vita avrebbe usufruito della pietà di Ecuba, piegata dalla sua supplica. A sua volta, Ecuba vorrebbe ricevere da Odisseo lo stesso trattamento riservatogli nel passato, vorrebbe ricevere da lui la salvezza per la figlia, in cambio della vita che ella gli aveva restituito anni prima. Il vero colpevole di tante sciagure è Elena, sia dunque sacrificata lei al posto di un'innocente. La sorte dell'uomo è incostante, e della felicità di un tempo non rimane ad Ecuba nient'altro che i suoi amati figli. Ma Odisseo ribatte fermamente: se vuole, Ecuba avrà salva la sua vita, ma è inutile cercare di salvare Polissena, poiché gli eroi morti meritano il rispetto e la dovuta ricompensa. A questo punto Ecuba invita la figlia a chiedere misericordia per sé stessa, ma Polissena, coraggiosamente, afferma la sua volontà di morire: la fortuna le ha sottratto quelle speranze e quelle prospettive che ben si addicevano al suo *status* regale; quella che le resta non è più vita, ma una insopportabile schiavitù. Ecuba tenta ancora di piegare l'animo di Odisseo, cerca di morire insieme alla figlia, ma

invano: il suo destino e quello di Polissena devono rimanere divisi. Madre e figlia si salutano, e la giovane si avvia al sacrificio con fierezza.

Il personaggio di Odisseo è stato oggetto di diverse discussioni, volte ad individuare se la sua natura sia più vicina a quella di un lucido uomo politico, o piuttosto a quella di un odioso e inflessibile demagogo. La prospettiva più comune definisce il personaggio in termini negativi: Odisseo è un abile parlatore, che persuade le folle a fare ciò che è più utile al suo tornaconto e al suo potere. Una tale condanna merita un'analisi più attenta.

Fin dal suo ingresso le parole di Odisseo sembrano inequivocabili, prive di inganno, e spiegano con lucidità la situazione dei fatti: gli Achei hanno deciso di sacrificare Polissena, come Ecuba probabilmente già sa. Non si dice chiaramente che è stato proprio Odisseo, con la sua abilità oratoria, a decidere le sorti di un'assemblea che era stata molto incerta; ma Ecuba è stata informata di questo da Coro, e forse Odisseo sa che i particolari del fatto sono già noti alle schiave Troiane, come sembra di capire dal riferimento ad una conoscenza dei fatti da parte della donna. Non fa parte del suo ruolo dare spiegazioni, men che meno alle schiave, cui non si addice un comportamento ribelle: egli viene a prendere la fanciulla, e non servirà a nulla opporsi. Questo primo segmento del discorso di Odisseo sembra piuttosto equilibrato, lucido e anche cinico, ma imparziale: c'è stata un'assemblea regolare, e il voto dei Greci ha preso una decisione che è legge, inappellabile, che ora va ad eseguire. Infatti Odisseo parla in termini di obbiettività di una deliberazione unanime, di una γνώμην στρατοῦ, una decisione comune a tutti i membri dell'assemblea (v. 218), di un voto ( 219, ψῆφον), di una disposizione degli Achei tutti ( 220, ἔδοξ' Ἀχαιοῖς), che lo hanno investito di un compito specifico, quello di accompagnare la fanciulla al sacrificio, un compito ricoperto per ordine preciso dell'assemblea, per quanto spiacevole (v. 222-223). E l'invito a non opporsi (228) è ispirato alla moderazione e alla *sofrosyne*: per quanto possa risultare odiosa, una decisione legale presa da un'assemblea che ha funzione legislativa va rispettata, soprattutto da chi non ha più un rango tale da reagire.

Ma Ecuba si slancia nella disperata quanto vana impresa: sta per cominciare una lotta serrata, ἀγὼν μέγας. In precedenza Odisseo ha usato un termine analogo ed altrettanto significativo, ossia ὄμιλλαν al v. 226. I termini sono caratteristici del linguaggio agonale, e indicano spesso l'inizio di un agone. Questo passo presenta alcuni tratti caratterizzanti dell'agone<sup>1</sup>, ossia i discorsi contrapposti, i *dissoi logoi*, in cui le due parti in causa esprimono le loro posizioni (Ecuba tiene il suo discorso ai vv. 251-295, Odisseo ai vv. 299-331); le serrate *sticomitie*, che mostrano questa opposizione con un ritmo rapido e serrato e con argomentazioni stringenti (vv. 229-248 e 388-401); quel che manca è l'elemento conclusivo, costituito dallo scambio aspro di battute e dalla rottura inconciliabile fra le due parti: infatti, il passo in questione termina in modo diretto con l'uscita in scena di Odisseo e Polissena, e l'accettazione del sacrificio da parte della giovane stempera i sentimenti di Ecuba, inducendo nel suo animo rassegnazione. Talvolta l'agone si svolge alla presenza di un "giudice", come, ad esempio, Agamennone, che avrà questa funzione nell'agone che contrappone Ecuba e Polimestore. Nello scambio di battute fra Odisseo ed Ecuba non c'è una figura corrispondente, ma la posizione di Polissena presenta qualche somiglianza, poiché la fanciulla, dopo aver ascoltato i discorsi, fa le sue scelte, e le esprime come una sorta di verdetto inappellabile<sup>2</sup>. Nel passo, inoltre, sono evidentissimi e chiaramente distinguibili alcuni elementi costitutivi dell'orazione: Euripide costruisce qui, come in seguito,

---

<sup>1</sup> LLOYD, pp. 1-11, classifica le strutture agonali delle tragedie euripidee in agoni in senso proprio, e dialoghi che presentano elementi affini, ma non si possono definire agoni, quanto piuttosto scene di supplica o scene di contrasto (dette da Lloyd *epideixis scenes*). Le prime hanno struttura simile all'agone, ma contenuto differente; le seconde, invece, condividono con l'agone la tematica dello scontro, ma non hanno la struttura formalizzata dello stasimo. Il dibattito tra Ecuba e Odisseo presenta i due discorsi contrapposti, ma, rispetto all'agone vero e proprio, non si conclude con l'uscita dei due personaggi per l'inconciliabilità fra le posizioni. DUCHEMINE, pp. 247-275, discute dell'origine dell'agone tragico come struttura drammatica, che appare nella sua forma organizzata per la prima volta in Sofocle ed Euripide, intorno al 450. L'apparizione di dibattiti agonali in tragedia deve moltissimo allo sviluppo contemporaneo dell'argomentazione sofisticata e delle tecniche retoriche, mentre gli antenati diretti di questa struttura vanno ricercati in altre forme letterarie che si basano sull'opposizione di caratteri o forze, quali la commedia e la storiografia, ma anche nell'uso tragico della sticomitia, molto rilevante già in Eschilo.

<sup>2</sup> La funzione di Polissena è simile a quella di Ifigenia nell'*Ifigenia in Aulide*, dove la fanciulla assiste al dibattito fra Clitemestra e Agamennone, poi esprime la sua opinione, e afferma di accettare la morte in nome di un ideale panellenico di bene pubblico. Cfr. COLLARD, pp. 142-143, che paragona il passo dell'*Ecuba*, anche con *Pho.* 834-1018, il dibattito fra Tiresia e Creonte sul sacrificio di Meneceo.

nell'agone fra Ecuba e Polimestore, un pezzo di bravura retorica, che armonizza perfettamente all'interno della rappresentazione drammatica le strutture dei *δικανικοὶ καὶ συμβουλευτικοὶ λόγοι*, ossia i discorsi giudiziari con valore argomentativo e persuasivo. Riconosciamo infatti tra gli elementi del discorso: *προοίμιον*, vv. 299-300, una sorta di introduzione volta a catturare l'attenzione; *πρόθεσις*, vv. 342-348, il preambolo dell'intervento di Polissena; *πίστεις*, vv. 251-285; 301-331; 349-368, per così dire, la dimostrazione dell'assunto, condotta adducendo ragionamenti e "prove"; *εἰκότα*, vv. 271 ssg, ossia gli esempi a supporto della propria discussione; la *πίστωσις*, l'invito a fidarsi, al v. 299; la figura retorica della *ἀνοδίπλωσις* al v. 328.

Dunque Ecuba comincia il suo *ἀγὸν μέγας*, e prova a convincere Odisseo, che accetta di ascoltare le sue motivazioni, e riconosce che, senza il suo intervento a Troia, non sarebbe sopravvissuto. Ma l'eroe, pur ammettendo il favore ottenuto, non intende aiutare Polissena. Il rapporto che si è instaurato fra i due in seguito alla *χάρις*, al gesto benefico di misericordia fatto da Ecuba, è un legame di *φιλία*: un'amicizia che li impegna sul piano personale a elargire e scambiare reciprocamente i favori, a soccorrere e a fare il bene dei propri φίλοι<sup>3</sup>. Allora, se Odisseo non mantiene i suoi obblighi, disprezzando questi legami, è degno solo di far parte della razza degli ingrati, vv. 254-257: "Ingrata è la razza di voi, che cercate il favore popolare, non vi avvicinate, voi che non vi curate di ingannare gli amici, ma parlate alle masse per il favore". *ἀχάριστος* è la stirpe di colui che non ricambia la *χάρις*, ed antepone ai vincoli di reciproca amicizia il proprio interesse, che lo spinge a favorire le masse per ottenerne in cambio consensi e autorità.

In tre domande retoriche, che si succedono con estensione uguale, Ecuba prima fa il punto della situazione, poi prosegue esponendo altre argomentazioni. L'assemblea dei Greci, sleale ed infida, ha deciso la morte di Polissena in modo

---

<sup>3</sup> La BASTA DONZELLI, pp. 190-191, ricorda come la *χάρις* sia un valore fondamentale nella società greca di epoca arcaica e classica, e confronta il caso di Achille in *Il.*, I, 315-322, che lamenta di essere stato privato della *χάρις* a lui dovuta. Questa mancanza non comporta soltanto un danno verso un singolo eroe, ma verso l'intera collettività, perché inficia l'attaccamento alla patria e il desiderio di immolare la propria vita in battaglia. Una trattazione molto puntuale, e ricca di spunti sul tema della *χάρις* si trova in BATTEZZATO, pp. 13-45.

apparentemente legale, cioè con un voto (ψῆφος, v. 259), che però si connota in modo fraudolento, ossia come σόφισμα (v. 258). In sostanza Ecuba esprime con altri termini ciò che ha già detto, spostando l'oggetto del biasimo, e legando concettualmente il giudizio su Odisseo a quello sulla massa dell'esercito greco: Odisseo ha consentito il sacrificio perché non ha voluto opporsi al σόφισμα popolare, per non vedere in pericolo la sua autorità; e per questo ha messo da parte il legame di amicizia personale con Ecuba.

Le successive due domande retoriche aggiungono altri punti alla dimostrazione, quasi altre prove a sostegno dell'ipotesi di Ecuba: il sacrificio onorifico ad Achille poteva essere praticato con una vittima animale, non umana, e avrebbe mantenuto il suo carattere di omaggio al defunto. I Greci hanno addotto come necessità che fosse uccisa una fanciulla, e non una schiava Troiana qualsiasi, ma proprio l'infelice Polissena; forse questa necessità era un desiderio di Achille di vendicarsi dei Troiani che l'avevano ucciso? Ma Polissena è assolutamente innocente, la sola colpevole è Elena, che ha scatenato la guerra, la più bella fra le donne; è lei che merita di essere sacrificata<sup>4</sup>. Ecuba passa così dalla difesa all'accusa, adducendo a sostegno della sua linea dimostrativa sia la colpevolezza di Elena come causa scatenante della guerra, sia la sua superiorità in bellezza, che la rendono la miglior vendetta degli assassini del Pelide, ma anche la più avvenente vittima sacrificale.

Ai vv. 271-273 c'è la transizione dalla parte argomentativa del discorso di Ecuba, con cui ella ha tentato di mostrare la slealtà di Odisseo, e l'errore che commette nel trascurare i vincoli di amicizia che li legano, alla supplica vera e propria; nel caso in cui Odisseo non si sia lasciato convincere dalla rigorosa dimostrazione, allora dovrà piegarsi alla supplica. Quel che Ecuba ha dimostrato fino a quel momento, concerne la "giustizia": τῷ μὲν δικάϊω τόνδ' ἀμιλλῶμαι λόγον·

---

<sup>4</sup> BASTA DONZELLI<sup>2</sup>, pp. 78-81, esamina questa argomentazione di Ecuba per mostrare che il sacrificio non è visto come una pratica moralmente intollerabile: Ecuba non esita a proporre un'altra vittima sacrificale, quindi il problema non è il sacrificio, ma la vittima sacrificale. Anche STANTON, pp. 20-21, esamina questo luogo per dimostrare il sistema di scambio reciproco che è alla base dei rapporti di φιλία: se bisogna aiutare gli amici, ed opporsi ai nemici, Achille non ha alcun legame di inimicizia con Polissena, bensì ha motivo di odio per Elena, che ha scatenato la guerra, e ha provocato la sua morte; quindi è la Spartana a dover essere sacrificata.

“Questo discorso lo attribuisco alla gara in favore del giusto”, e degna di nota è la ripresa del termine ἀμιλλῶμαι, da ἄμιλλα, che si riferisce alla contesa verbale fra due parti opposte<sup>5</sup>. Anche la supplica è strutturata in successive motivazioni, ed è connotata in senso retorico per persuadere la controparte. Il primo e fondamentale motivo per cui Polissena non può essere sacrificata è perché, se venisse tolta alla madre in modo così violento, Ecuba perderebbe ogni cosa, poiché della sua fortuna di un tempo, le rimangono solo i figli. Questi sono l’unico motivo di consolazione, l’unico sostegno ancora possibile; se Polidoro era già stato definito “unica ancora della casa”, per Polissena si usano delle definizioni molto pregnanti. La ragazza innanzitutto è l’unico motivo di gioia per la madre, e l’unica possibilità di dimenticare le sciagure, è l’unica consolazione (280, παραψυχή). Ella è detta in modo inconsueto πόλις, città, perché la sua perdita sarebbe tanto dolorosa quanto la perdita di Troia stessa, che per Ecuba, regina della città e proprietaria di entrambe le *poleis*, quella reale, già distrutta, e quella metaforica, che corre il medesimo rischio, equivale alla perdita della sua identità, del suo *status*; ancora, è nutrice, τιθήνη, ossia la fonte della vita stessa, colei che dà nutrimento, con cui si instaura dipendenza assoluta, è il bastone, βάκτρον, che corrisponde in metafora al bastone usato da Ecuba al suo primo ingresso in scena, ma è anche la guida nel cammino, ἡγεμὼν ὁδοῦ. Queste caratteristiche dicono molto del rapporto di dipendenza rovesciato che c’è fra Ecuba e Polissena: non è la madre a sostenere la giovane figlia, ma al contrario è quest’ultima ad essere un sostegno, non è la madre a “nutrire” la figlia, ma è Polissena ad avere la funzione di nutrice, ed è lei che guida la madre, come si guida un incapace. Questo tipo di rapporto tra madre e figlia ribalta la polarità, per cui il più debole e incapace non è il più giovane e inesperto, ma il più anziano, che è posto in condizioni di inferiorità a causa delle sciagure subite.

Il secondo elemento della supplica si basa sull’obbligo di mostrare misericordia verso chi ha affrontato il tracollo della sorte, perché la fortuna non è eterna e stabile, ma sfuggente e passeggera, e questo destino effimero accomuna tutti gli uomini, anche i più felici, che non devono pensare di essere immuni agli scherzi

---

<sup>5</sup> MOSSMAN, sul v. 286, a p. 111 e 108, esamina le due sezioni del discorso.

del destino. Tale argomento è molto comune, e attraversa non solo la produzione euripidea, ma tutto il pensiero greco; tuttavia, l'affermazione di Ecuba acquista più spessore, poiché è pronunciata da colei che incarna il paradigma dell'incostanza della sorte. Il terzo argomento è un appello alla legge imparziale dei Greci, che pone sullo stesso piano, uomini liberi e schiavi, e consente che chiunque possa esprimere la supplica ed essere ammesso al beneficio.

La risposta di Odisseo, che segue un distico con un intervento del Coro, è un discorso lucido e razionale, che riprende le argomentazioni rese da Ecuba, per affermare la correttezza delle proprie azioni.

Il *προοίμιον*, vv. 299-300, presenta alcune difficoltà testuali. Con questi versi comincia la “difesa” di Odisseo, una difesa che è condotta con una piena consapevolezza di superiorità persuasiva, e nella coscienza sincera di una necessità del sacrificio, che si giustifica con l'obbligo della collettività verso il singolo. Odisseo sa che vincerà, perché non c'è altra possibilità: non solo perché chi è schiavo, chi è barbaro, obbedisce al vincitore, ma anche perché Odisseo “parla saggiamente”, le sue parole, cioè, seguono una logica inappellabile, sia sul piano razionale, che sul piano morale. Ovviamente questo concetto di morale è ben diverso da cosa vorrebbe Ecuba per sé e per la figlia, ma l'eroe greco, pur riconoscendo che il sacrificio di una fanciulla innocente sarebbe cosa da evitare, cerca comunque di farsi “seguire” da Ecuba nel suo ragionamento. I primi versi del suo discorso hanno appunto questa funzione: quella di invitare Ecuba, con fermezza, ma anche con una certa moderata sensibilità, ad ascoltare in modo lucido le sue argomentazioni.

vv. 299-300:

Ἐκάβη, διδάσκου, μηδὲ τῷ θυμουμένῳ  
τὸν εὖ λέγοντα δυσμενῆ ποιῶ φρονί.

“Ecuba, lasciati convincere, non considerare, a causa dell'ira, ostile al (nel) tuo cuore chi parla saggiamente”.

La correzione *φρονός* su *φρονί* dei codici e del *Lexicum Vindobonense*, 160, 7, appartiene a Murray, ed è seguita da Diggle, da Collard e dalla Gregory, sebbene quest'ultima ammetta una pesante difficoltà dovuta alla distanza fra il participio e

il genitivo che dipenderebbe da questo. Il testo dei codici è stato mantenuto da Daitz e Méridier, ed è sostenuto da Biehl. Dopo la proposta di Kvičala, immotivata, perché banalizza il senso del passo, riferendo il participio ad Ecuba, si sono avuti due interventi piuttosto recenti: uno di Cobetto Ghiggia, l'altro di Lapini<sup>6</sup>. Il primo, propone di mantenere il φρενί dei codici e di correggere τῷ θυμουμένῳ in τῷ θυμοῦ μέρει. Lapini, invece, mantiene il testo come si trova nei codici, e spiega φρενί come dipendente dal verbo, ossia “non ritenere nel tuo cuore”, come fa anche Méridier. L'osservazione di Lapini riguardo alla maggiore ricchezza di senso del testo è molto interessante, infatti egli sostiene che, leggendo in questo modo il testo, si evince dalle parole di Odisseo il tentativo di convincere Ecuba non solo dal punto di vista razionale, ma anche di farle comprendere la necessità del sacrificio fin nei recessi del suo cuore, in senso affettivo. Il participio neutro dativo τῷ θυμουμένῳ ha valore causale; preceduto dall'articolo, sostituisce l'infinito, e indica un concetto astratto, dunque si riferisce alla parte affettiva ed emozionale dell'animo. Esistono altri casi di tale uso in tragedia: in Euripide, *Or.*, 210; *Hipp.*, 248; Sofocle, *Philoct.*, 674-675, τὸ νοσοῦν, con l'attivo; in prosa abbiamo gli esempi di Tucidide, VII 68, 1, τῆς γνώμης τὸ θυμούμενον, e Antifonte, *Tetr.* I 3, 3, 7 τὸ θυμούμενον τῆς γνώμης, sempre seguiti dal genitivo. Anche per il passo dell'Ecuba, Murray ipotizzava un genitivo con funzione di partitivo, ricavando questa teoria dal testo dello scolio, che riportava τῷ θυμουμένῳ μέρει τῆς ψυχῆς. Un originario φρενός sarebbe stato spiegato dallo scolio con τῆς ψυχῆς. Il passaggio successivo avrebbe generato φρενί in luogo del genitivo. Ma questo ragionamento ha almeno due punti deboli: innanzitutto, lo scolio cerca di spiegare qualcosa che nel testo c'è già, ossia sottolinea (con una sfumatura platonica) quale facoltà s'intenda con τῷ θυμουμένῳ<sup>7</sup>. Questa è una spiegazione che banalizza un'idea che è espressa nel dramma in tre segmenti distinti ma coerenti: l'azione (ritenere), la causa (l'ira), la

<sup>6</sup> W. Lapini, « Euripide, *Ecuba*, vv. 299-300 », in *Sileno*, XXVIII-XXIX, 2002-2003, pp. 193-198. P. Cobetto Ghiggia, « A Euripide, *Ecuba*, vv. 299 s. », in *Studi Italiani di Filologia Classica*, XIV, 1996, pp. 33-34.

<sup>7</sup> Come sottolinea BIEHL, pp. 101-102. SHEPPARD, *ad l.*, molto semplicemente, spiega: “φρενός depends on τῷ θυμουμένῳ, which practically means ‘passion’ ”.

localizzazione intellettuale (φρηνί). Il secondo punto debole della ricostruzione è la difficoltà di comprendere come a φρηνός, che è comprensibile perfettamente, grammaticalmente corretto, il cui unico problema è la posizione sintattica troppo distante dal nome cui si riferisce, si possa essere sostituito un meno ovvio dativo, che richiede una riflessione più profonda per essere compreso appieno. In definitiva, è preferibile mantenere il testo dei codici, che può essere tradotto sia “Ecuba, lasciati convincere, non considerare, a causa dell’ira, ostile al tuo cuore chi parla saggiamente”, con φρηνί dativo dipendente da δυσμενῆ, sia (opzione a mio parere preferibile) “Ecuba, lasciati convincere, non considerare ostile nel tuo cuore, a causa dell’ira, chi parla saggiamente”, con φρηνί come locativo.

Dopo questa significativa introduzione, inizia il discorso di difesa. Il primo punto verte sulla φιλία, sul rapporto d’amicizia fra i due: essa esiste, è un legame che non va ignorato, ma è un vincolo esclusivamente personale, non pubblico. Odisseo intende il suo vincolo con Ecuba come un obbligo che lega univocamente due persone, e nessun altro al di fuori di queste. Polissena è esclusa da questo obbligo, innanzitutto perché Odisseo non ha ricevuto da lei alcun beneficio, poi perché la giovane rientra in un vincolo superiore, che la lega ad Achille su un piano più alto del legame privato fra due persone. Nelle parole di Odisseo le due sfere, quella pubblica, rappresentata dall’esercito greco, e quella privata, ossia l’amicizia con Ecuba, sono nettamente separate e contrapposte:

v. 301-304:

ἐγὼ τὸ μὲν σὸν σῶμ’ ὑφ’ οὐπερ εὐτύχου  
σφίσειν ἔτοιμός εἰμι κοῦκ ἄλλως λέγω·  
ἃ δ’ εἶπον εἰς ἅπαντας οὐκ ἀρνήσομαι...

“Io, per quanto mi riguarda, sono pronto a salvare il tuo corpo, per ripagare quanto ho ricevuto, e non parlo invano. Ma quanto ho detto di fronte a tutti, non lo rinnegherò”.

Molto forte è la contrapposizione fra l’io privato di Odisseo (ἐγὼ μὲν), che ha un debito personale con Ecuba, e sul piano personale intende ripagarlo, e ciò che Odisseo, da uomo politico, ha detto sul piano pubblico di fronte all’assemblea dei

Greci (questo intende εἰς ἅπαντας), introdotto da una forte avversativa (ἀ δ' εἶπον). Il tipo di vincolo è lo stesso, perché è un legame d'obbligo che comporta uno scambio alla pari, o in misura maggiore, rispetto a ciò che si riceve, ma la posizione di Ecuba diventa minoritaria rispetto all'assemblea. Ella può ottenere solo la salvezza per sé, perché la richiesta di non sacrificare Polissena, non è commisurata all'obbligo che il Laerziade ha verso l'esercito Greco, e che quest'ultimo ha verso il suo eroe più glorioso.

Il ragionamento di Odisseo può essere esecrabile ai nostri occhi, può essere giudicato cinico, spietato; ma è un ragionamento rigorosissimo che pondera con scrupolosità estrema i rapporti di forza al centro dei quali si trova, e che sceglie, in maniera impersonale e obbiettiva, di assecondare il più forte, ma non semplicemente per calcolo: egli comprende e condivide pienamente il principio per cui l'obbligo dei Greci verso Achille prevale sull'obbligo suo personale verso Ecuba. Infatti dice: “In questo sbagliano molte città, che non recano all'uomo nobile e forte nessun onore in più ai più vili”; l'eroe valoroso deve essere onorato, a maggior ragione se, come Achille, fu un guerriero superiore agli altri in ogni qualità, e morì per la patria. Il principio così elaborato è l'ossatura stessa dell'etica eroica: per chi combatte per la patria, anche rischiando la vita, il premio più bello è l'onore. Esiste una norma sociale che garantisce un riconoscimento sicuro per chi è valoroso: se si eludesse tale norma, che garanzie potrebbe avere chi combatterà in futuro? E lo stesso Odisseo chiede solo questo per sé, non ricchezza, ma gloria imperitura: vv. 313-320. La χάρις eterna, il vincolo di riconoscenza rivolto a chi ha valorosamente combattuto, supera ogni cosa, anche l'obbligo di dover commettere un gesto tanto odioso, come sacrificare un'innocente. Dal punto di vista del debole, di chi sta per soccombere, l'atto di Odisseo è deprecabile, ma dal punto di vista dei Greci, il sacrificio di Polissena è un atto dovuto, sacrosanto: non sarà pietoso, non sarà solidale, ma non c'è possibilità di non compierlo, perché è un obbligo, ed è lo stesso Odisseo a rendersi conto che, seppur doveroso, è un atto disumano: tutti, vincitori e vinti, conoscono il dolore e la morte che la guerra porta con sé: “Anche in Grecia ci sono vecchie donne colpite non meno di te, e vecchi, e spose che hanno perso

nobili mariti: e ne copre qui i cadaveri la polvere dell'Ida" (vv. 321-325). E non c'è ironia in queste parole, né un tentativo goffo di ottenere compassione da Ecuba, ma piuttosto la consapevolezza che la guerra mette tutti sullo stesso piano, e che l'unica salvezza è il ricordo per i vinti e l'onore per i vincitori e i loro caduti, come dimostrerà di aver compreso addirittura Polissena, con la sua morte eroica, cui saranno tributati onori straordinari. Il discorso si conclude con parole che cercano di instillare rassegnazione in Ecuba, che non condivide questo codice morale: i barbari, creature inferiori, non possono capire, si devono solo limitare a tollerare e sopportare ciò che è imposto loro dai vincitori.

Il personaggio di Odisseo nella tragedia in genere e in questa in particolare non riceve un trattamento lusinghiero: nell'*Aiace* di Sofocle, o anche nel *Filottete*, oppure in molte tragedie euripidee, come il frammentario *Palamede*, le *Troiane*, l'*Ifigenia in Aulide*, è sempre associato alle caratteristiche peggiori dell'uomo politico: l'astuzia omerica diventa inganno, la razionalità diviene calcolo, l'eloquenza diviene la peggior persuasione a fini fraudolenti. Anche l'Odisseo dell'*Ecuba* possiede queste doti, ma sul giudizio dei moderni pesa la forte "antipatia" del personaggio così ideato da Euripide per rafforzare ulteriormente la compassione verso Ecuba; ma il pubblico ateniese, che vedeva rappresentata sulla scena una decisione dell'assemblea legale, si trovava nella condizione di accettarla, come se si trattasse di una legge dell'epoca, a maggior ragione se il dato tradizionale del sacrificio della giovane per il bene della comunità, così fortemente presente nella cultura greca, e quindi nella tragedia, trovava la sua perfetta giustificazione all'interno dell'ideologia della *polis*<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> Riporto le parole della BASTA DONZELLI, p. 192, n. 40: "...il crudele sacrificio tramandato dalla tradizione...non avrebbe potuto essere più persuasivamente giustificato, nell'ottica della polis, che con le parole di Odisseo". DI BENEDETTO, invece, pp. 140-144, commentando i vv. 131-132, ricorda l'affinità con il giudizio di Thuc., II, 65.10: "pronti ad adeguarsi al *demos*", e con IV, 21.3, dove Cleone è detto demagogo. Secondo lo studioso, il termine demagogo era già in uso in quegli anni, anche se non presentava ancora la connotazione decisamente negativa che assumerà in seguito, e non era usato esclusivamente per i capi democratici, ma per diversi uomini politici, che, in quel periodo, agivano sollecitando il favore del *demos*. Il giudizio negativo su Odisseo come "demagogo", implica una critica che si muove in due direzioni: da un lato, contro i capi politici che sfruttano il consenso popolare per rafforzare il proprio potere, assecondando le volontà del *demos* in ogni richiesta, lecita o meno; dall'altra parte, è lo stesso *demos* ad essere giudicato come una creatura incostante ed irrazionale, quasi senza capacità politica. Il giudizio di Euripide risente della linea politica antidemocratica, che affiora anche nei *Cavalieri*, pur con le dovute differenze.

Dal silenzio pensoso, emerge allora Polissena, che rifiuta decisamente l'invito di Ecuba a supplicare Odisseo. La giovane ha compreso il senso vero delle parole del condottiero greco: la sua vita non ha per lei più alcun valore, e non ha senso continuare a viverla. Il concetto fondamentale è il non voler apparire φιλόψυχος, "innamorata della vita", "attaccata alla vita". Il termine riprende non a caso quanto detto da Odisseo a proposito dei futuri combattenti della patria: l'attaccamento alla vita è nemico dell'eroe, che non teme la morte in vista del riconoscimento ultimo del suo valore, in vista della χάρις massima, che è la gloria immortale. E Polissena, come un guerriero, ha compreso la forza di questo vincolo, benché barbara, benché donna; ella non sarà, grazie all'accettazione coraggiosa della morte impostale dal nemico, riscattata come unica via di salvezza da una vita di abbruttimento, una φιλόψυχος γυνή, sottolineando, con l'associazione fra le due parole, la novità del fatto che anche una donna, per di più schiava, può meritare il premio più grande.

La sua scelta è una accettazione della morte: ella non sceglie liberamente di morire, ma, incapace di rassegnarsi alla sua nuova e infelice condizione, comprende che la morte è preferibile alla vita che le si prospetta, una vita che è un'offesa alle speranze che prima nutriva in un matrimonio nobile, in un destino di superiorità. La sua vita, crollata Troia, sarà quella di una serva, il cui solo nome è odioso da sentir pronunciato, destinata alle occupazioni più umili, a un legame riprovevole con un altro schiavo. Tutto questo non è vita degna di esser vissuta, è un tradimento alle sue nobili origini, è vergogna, un giogo insostenibile, che rende la morte l'unica via di scampo, l'unica scelta possibile. Nonostante le sagge parole di Polissena, Ecuba non può farsi convincere, e disperatamente prova ancora a convincere Odisseo a sacrificare anche lei con la figlia. Ma la giovane, con fermezza, respinge ogni tentativo e, dopo un toccante saluto alla madre, si avvia con Odisseo al sacrificio.

Esiste una consistente somiglianza fra il passo analizzato dell'*Ecuba*, segnatamente al discorso di Ecuba ad Odisseo, e alla *rhexis* di Polissena, e

---

La situazione politica ritorna nella tragedia in tutta la sua complessa e rapida evoluzione, che si modifica di anno in anno così nettamente, che le considerazioni dell'*Ecuba* divergono già da quanto era stato affermato nell'*Andromaca* del 426 o 424.

un'analoga sezione dell'*Ifigenia in Aulide*. Questo dramma appartiene all'ultima produzione poetica di Euripide, fu realizzato probabilmente nel 406, e in molti luoghi si ritrovano sviluppate tematiche caratteristiche dell'*Ecuba*. In entrambe le tragedie, drammi della guerra, l'esercito greco è bloccato da un impedimento che rende impossibile la navigazione: nel caso dell'*Ecuba* dopo la conquista di Troia, nell'*Ifigenia* invece il blocco è precedente la guerra. Nei due casi il sacrificio di una giovane innocente di sangue reale sarà risolutivo, ma fortissima è l'opposizione al sacrificio da parte della madre della giovane; queste madri sono rappresentate da due personaggi di straordinaria presenza scenica, Clitemestra ed Ecuba. In entrambi i drammi abbiamo un Agamennone vile e debole, e un Odisseo astuto che, con la sua opinione, condiziona quella dell'esercito, determinando il sacrificio. Gli stasimi dell'*Ecuba* cominciano a delineare una tendenza dell'ultima produzione euripidea, che va verso l'evasione, il bel canto, il volo in terre lontane, il ricordo del tempo passato. Tanto Ifigenia quanto Polissena hanno come motivazione forte l'idea della speranza fallita di matrimonio glorioso, che in entrambi i casi è ben connesso all'azione: è il pretesto per indurre madre e figlia in Aulide; ma è anche la più evidente perdita per Polissena; il motivo della colpevolezza di Elena ritorna nelle due tragedie (ma è un motivo piuttosto diffuso); Agamennone da una parte e Odisseo dall'altra sono i due patrocinatori del sacrificio, e apportano simili motivazioni ideologiche e politiche, chiamando in causa il bene della Grecia e dell'esercito. Le differenze fra i due passi sono sostanzialmente imputabili alla diversa costruzione scenica delle due tragedie: mentre per l'*Ecuba* Euripide immaginò un contrasto fra due personaggi, risolto con l'intervento di un terzo che accetta la morte, per l'*Ifigenia* lo stesso schema si applica ai due personaggi principali, Clitemestra ed Ifigenia, delle quali, la prima assume il ruolo di Ecuba, ovvero quello di opporsi al sacrificio, la seconda assume i due ruoli, prima quello di Ecuba, di opposizione, poi quello di Polissena, cioè quello di acconsentire fieramente alla morte. Il cambiamento di opinione arricchisce lo schema conferendo un senso nuovo anche alla scelta di Ifigenia, che si pone come una vera e propria scelta, non come semplice accettazione di un destino inevitabile.

La scena si chiude con un gruppo di versi che sono stati oggetto di alcuni dubbi.

vv. 441-443:

ὥς τὴν Λάκαιναν, σύγγονον Διοσκόροιν,  
Ἑλένην ἴδοιμι· διὰ καλῶν γὰρ ὀμμάτων  
αἴσχιστα Τροίαν εἴλε τὴν ευδαίμονα.

“Così potessi vedere Elena, la Spartana sorella dei Dioscuri. A causa dei tuoi begli occhi si abbatté la sciagura sulla felice Troia”.

I tre versi sono stati attribuiti al Coro da Hermann, ed espunti da Hartung e da Dindorf. Nell’edizione di Diggle i versi si trovano fra parentesi quadre; Collard sostiene la necessità di espunzione. Il testo non presenta particolari difficoltà: ὥς si trova al posto dell’attico οὕτως, come al v. 888 dell’*Ecuba*, e in Aesch. *Ag.*, 930; c’è qualche oscillazione nei codici fra le due forme di genitivo duale o plurale per Διοσκόροιν.

Secondo Hermann, *ad loc.*, in un momento di così grave difficoltà, Ecuba non può maledire Elena, giacché la sua mente è tutta compresa nella contemplazione della sua rovina; e inoltre, dopo aver pronunciato il v. 440, ella si accascia al suolo, sostenuta dalle compagne, cui si rivolge con il termine φίλαι, le quali, commiserandone la sventura, pronunciano parole di maledizione verso chi l’ha ridotta in quello stato pietoso. Viene così giustificata l’attribuzione del passo al Coro.

Per il Page<sup>9</sup>, invece, non ci sono elementi certi, al contrario sussiste un forte dubbio, per determinare se i versi in questione siano dovuti ad un’aggiunta di un interpolatore, che difficilmente avrebbe “rischiato” una forma come ὥς in luogo del più ovvio οὕτως.

Dopo l’affermazione di Ecuba al v. 440 (“ahimè, sono finita!), ci si potrebbe aspettare che le sue parole siano così terminate<sup>10</sup>. In realtà la “maledizione” di Elena ha un significato importantissimo, per prima cosa perché riprende quanto Ecuba ha già detto ad Odisseo ai vv. 264-270: Elena è la vera colpevole, è lei a

---

<sup>9</sup> PAGE, p. 67.

<sup>10</sup> Come nota la MOSSMAN, p. 244, una situazione simile occorre in *Hipp.* 357, dove, dopo le parole d’addio, la nutrice continua a parlare.

dover pagare, perché ha causato irreparabili sventure, ed è giusto che paghi. In una situazione analoga, anche Andromaca, nelle *Troiane*, ha parole simili contro Elena (vv. 772-773). Nell'*Ecuba*, in questo momento difficile, in cui Polissena, senza speranza, si avvia al sacrificio, il pensiero dell'anziana madre torna alla vera colpevole, che ha invece evitato di espiare tutto il dolore causato dalle sue azioni. Poco prima di essere sopraffatta dal dolore, un guizzo di rabbia fa fremere ancora le labbra dell'anziana donna: quella rabbia che perseguita il colpevole fino a vendetta compiuta, che di lì a poco si scatenerà, inaspettatamente, in tutta la sua violenza, e, come un lampo, anticipa quei sentimenti impetuosi che Euripide fa affiorare gradualmente. Inoltre, a testimoniare l'importanza funzionale di questa condanna, un'analogia "maledizione" torna nel dramma ai vv. 943-952, l'epodo del terzo stasimo, in cui la rievocazione dell'ultima notte di Troia si concatena con la condanna dei colpevoli di tanta rovina: Elena, in primo luogo, che ha causato la distruzione della città<sup>11</sup>, e Paride, che ha ceduto a lei. Ricordiamo, poi, che una simile maledizione è pronunciata da Andromaca nelle *Troiane*, in una situazione che si può avvicinare a quella dell'*Ecuba*, ai vv. 766-773, "O figlia di Tindaro, tu non sei figlia di Zeus, ma da molti padri, io affermo, sei stata generata: primo, dal Castigo, poi dall'Odio, dalla Strage e dalla Morte, e da quanti mali questa terra nutre [...] Crepa! Dai tuoi begli occhi dipese la distruzione della gloriosa terra dei Frigi".

---

<sup>11</sup> Il gioco etimologico basato sulla paretimologia di Elena, che diviene "colei che distrugge", sulla base della radice ελ-, è un gioco frequente: famoso è quello di Eschilo, *Agamennone*, vv. 689-690, che definisce Elena ἐλέναυς ἔλανδροσ ἐλεπτολις, ma si trova anche nelle *Troiane*, vv. 890-891 μή σ' ἔλη πόθω.

**Primo stasimo, vv. 444-483.**

444

αὔρα, ποντιὰς αὔρα,  
ἄτε ποντοπόρους κομί-  
ζεις θοὰς ἀκάτους ἐπ' οἶδμα λίμνας,  
ποῖ με τὰν μελέαν πορεύ-  
σεις, τῷ δουλόσυνος πρὸς οἶ-  
κον κτηθεῖς ἀφίξομαι; ἦ  
Δωρίδος ὄρμον αἴας,  
ἦ Φθιάδος, ἔνθα τὸν  
καλλίστων ὑδάτων πατέρα  
φασὶν Ἀπιδανὸν πεδία λιπαίνειν,

ἦ νάσων, ἀλήρει  
κώπα πεμπομένην τάλαι-  
ναν, οἰκτρὰν βιοτὰν ἔχουσαν οἴκοις,  
ἔνθα πρωτόγονός τε φοῖ-  
νιξ δάφνα θ' ἱεροὺς ἀνέσ-  
χε πτόρθους Λατοῖ φίλον ὠ-  
δῖνος ἄγαλμα Δίας,  
σὺν Δηλιάσιν τε κού-  
ραισιν Ἀρτέμιδός τε θεᾶς  
χρυσέαν ἄμπυκα τόξα τ' εὐλογήσω,

ἦ Παλλάδος ἐν πόλει  
τὰς καλλιδίφρους Ἀθα-  
ναίας ἐν κροκέῳ πέπλω  
ζεύξομαι ἄρα πώλους ἐν  
δαιδαλέαισι ποικίλλουσ'  
ἀνθοκρόκοισι πήναις, ἦ  
Τιτάνων γενεὰν  
τὰν Ζεὺς ἀμφιπύρῳ κοιμί-  
ζει φλογμῷ Κρονίδας;

ᾧμοι τεκέων ἐμῶν,  
ᾧμοι πατέρων χθονός θ',  
ἃ καπνῷ κατερείπεται  
τυφομένα, δορίκτητος  
Ἀργεῖων· ἐγὼ δ' ἐν ξεί-  
να χθονὶ δὴ κέκλημαι δού-  
λα, λιποῦσ' Ἀσίαν,  
Εὐρώπας θεράπναν ἀλλά-  
ξασ', Ἄϊδα θαλάμους.

Il primo stasimo dell'*Ecuba*, vv. 444-483, è stato esaminato in maniera cursoria, e soltanto in anni più recenti, grazie anche alle edizioni commentate dell'ultimo

decennio, ha ricevuto maggiore attenzione<sup>1</sup>. Ma i giudizi a riguardo rimangono discordi.

Lo stasimo<sup>2</sup> si apre con l'evocazione della brezza marina, quella brezza che, quando tornerà a spirare (sappiamo che questo non accadrà prima della fine del dramma, quando, dopo la vendetta, entrambi i figli di Ecuba saranno seppelliti), consentirà ai Greci di salpare, e di portar via per sempre da Troia le povere prigioniere. La ripetizione di *aura* col suo tono innodico, la presenza del raro *ποντιάς* in luogo del più frequente *ποντία*, che richiama l'omerico *ποντοπόρους* del verso 445, conferisce al canto un sapore solenne, quasi di preghiera. Le due domande retoriche aprono uno squarcio sul futuro: dove i Greci porteranno le loro schiave, destinate a servire nelle case di ignoti padroni? Forse in Doride, che definisce anacronisticamente il Peloponneso (l'invasione dei popoli dorici è collocata dopo la guerra di Troia), una regione che, come indica lo scolio al luogo, richiama Agamennone, poiché l'Atride domina su questa; o forse nella Ftiotide, con il fiume Apidano, la patria di Achille, e del figlio Neottolemo, i quali hanno un ruolo fondamentale nel dramma, poiché uno richiede, l'altro compie materialmente il sacrificio. Nella prima antistrofe si passa poi a rievocare le divinità dell'isola di Delo, Apollo e Artemide, figli di Latona e Zeus, cui sono sacri l'alloro e la palma, e che sono celebrati con i canti durante le festività Delie<sup>3</sup>. Le lodi di Artemide, insieme con quelle di Apollo, che non sono menzionate nello stasimo, erano oggetto di un canto intonato da un coro di fanciulle, in età da marito, vergini, che le schiave Troiane si augurano di poter accompagnare nell'intonazione della lode<sup>4</sup>. La seconda strofe porta le donne con

---

<sup>1</sup> KOVACS, p. 95, e GELLIE, pp. 32-33, nei loro studi hanno espresso un commento piuttosto generico; più approfondito lo studio di MICHELINI, pp. 330-333; cfr. anche ROSIVACH, pp. 349-362, l'unica analisi dedicata interamente allo stasimo, e la sezione relativa ai canti corali della MOSSMAN. Ancora, COLLARD, e GREGORY, con un'analisi in controtendenza, ma che rimane ad un livello piuttosto superficiale.

<sup>2</sup> Lo stasimo è composto di metri eolici, asimmetrici e a base coriambica.

<sup>3</sup> Si è già discusso quest'argomento a proposito della cronologia dell'Ecuba, poiché in questa menzione dei cori sacri a Delo ci sarebbe una allusione al ripristino delle Delie, dal momento che, stando a quanto dice Tucidide, III 104, l'isola fu purificata nel 426/425, dopodiché le feste sarebbero state nuovamente celebrate.

<sup>4</sup> In proposito, l'analisi di ROSIVACH, pp. 357-362, sostiene, ma in modo non troppo convincente, che anche le donne sposate potevano partecipare a questi riti, e che la convinzione di queste schiave di poter trovare un qualche elemento positivo nella loro condizione servile, contrasterebbe

l'immaginazione fino ad Atene, dove esse sperano di poter ricamare il peplo sacro per Atena, una cerimonia che il pubblico di Euripide ben doveva riconoscere. Infine, la seconda antistrofe, che conclude questo breve stasimo, riconduce le Troiane al presente, alla Troia distrutta, la terra dei padri senza alcun futuro, perché senza più figli. Le schiave abbandoneranno presto la loro città e la loro vita, che non esistono più, per l'Europa, la Grecia del mondo "civilizzato".

È stato sostenuto che questo stasimo appartiene alla categoria delle "escape odes", vale a dire quei canti che propongono una via di fuga immaginaria ad una situazione disperata, il cui esempio più rilevante è il primo stasimo delle Baccanti euripidee (*Bacch.*, vv. 402 ssg). Il viaggio fantastico che comincia in questi versi non è propriamente una fuga, ma una proiezione immaginaria verso un destino ineluttabile: la Doride, la Ftiotide, poi l'isola di Delo e Atene, non sono rappresentate come un luogo di evasione, ma sono i luoghi che queste donne immaginano di dover raggiungere prima o poi al seguito dei nuovi padroni. Il pensiero del triste futuro non viene mai accantonato, e conferisce al canto un tono di sofferenza diffusa, come testimoniano le espressioni τὰν μελέαν (447); τάλαιναν, οἰκτρὰν βιοτὰν ἔχουσαν οἴκοις (456-457); ὄ μοι... ὄ μοι (475-476). Non c'è possibilità di scappare, neppure col pensiero, a questo destino di dolore, e l'immagine delle terre lontane non è mai separata dal dramma della condizione servile. È stato anche affermato<sup>5</sup> che la possibilità di una partecipazione ai riti di Delo o di Atene costituisca una sorta di conforto, una nota positiva nella vita da schiava. Ma questa non è una prospettiva realistica: questi riti sono riservati a fanciulle vergini, mentre le Troiane, seppure di giovane età, hanno figli, come si afferma al v. 475, quindi non rispondono a questo fondamentale requisito. L'appello a divinità, Artemide e Atena, che sono due dee vergini, come nota la Mossman, è motivato dal decoro: ad una donna si addice rivolgersi ad una divinità

---

fortemente con la scelta di Polissena. Oltre a non essere del tutto sicure le fonti relative ai riti, il problema è che, se le donne avessero una qualche alternativa, o anche una consolazione, alla loro servitù, non si spiegherebbe bene il tono malinconico e sofferto del canto. La funzione del coro è quella di "sostenere" drammaticamente il personaggio di Ecuba (una piccola spia nello stasimo: la menzione dei figli e dei padri morti a Troia): se le donne del Coro avessero una risorsa, il loro ruolo sarebbe in qualche modo dissonante.

<sup>5</sup> Ad esempio da ROSIVACH, p. 358-359.

femminile. Le Troiane si pongono una domanda in forma di auspicio, ma non considerano reale questa prospettiva: le due interrogative retoriche propongono un assurdo, perché il destino di una prigioniera di guerra è segnato, come afferma chiaramente anche Polissena nel suo discorso, quando espone la possibilità di diventare la moglie di uno schiavo straniero o di essere impiegata in faccende domestiche a servizio di un ignoto padrone. Il pubblico, che conosceva la formula esatta dei riti chiamati in causa, non poteva ingannarsi su questo, e doveva comprendere nelle parole delle Troiane, tutta l'amarezza di una speranza irrealizzabile. Come afferma espressamente il Coro, "io sono chiamata schiava" (479-481), e non è possibile non comprendere il rimando alle parole di Polissena, "ora io sono schiava"; questo nuovo rango servile comporta che le donne siano escluse da ogni altra attività. Se di "escape ode" si può parlare, si può farlo a proposito di questa fuga in un luogo mentale, un luogo immaginario, irreali, il luogo in cui queste donne non sono schiave, ma libere, e sono ammesse a partecipare ai riti di Artemide o Atena.

L'intollerabile condizione servile è premessa e conclusione del canto: a causa della loro schiavitù, queste donne saranno portate contro la loro volontà, in luoghi lontani e ostili, ma la terra lontana, Troia che stanno per abbandonare, ritorna nell'ultima strofe come un ricordo di felicità perso per sempre a causa della schiavitù. Si ritorna dunque al principio, in una composizione circolare, che conduce il pensiero errante per la Grecia. Ma il pensiero non è libero: v. 448-449, τῷ δουλόσυνος πρὸς οἶκον κτηθεῖς ἀφίξομαι, "Andrò in casa di chi mi ha comprata come schiava", e a collegamento i vv. 479-481, ἐγὼ δ' ἐν ξείνῃ χθονὶ δὴ κέκλημαί δούλα, "Invece io sono detta schiava in terra straniera". Ciò che più turba queste donne è il nome di schiava, nuova infamante qualifica, che suona come una bestemmia alle orecchie di che fino a quel momento aveva vissuto una vita libera e prospera. Anche Polissena aveva espresso un'analoga preoccupazione: vv. 357-358, νῦν δ' εἰμὶ δούλη. Πρῶτα μὲν με τοῦνομα θανεῖν ἐρῶν τίθησιν οὐκ εἰωθὸς ὄν, "Ora io sono schiava. E soprattutto questo nome, che non mi si addice, fa sì che io preferisca morire". Ancora una volta è il nome

di serva ad offendere di più l'orgoglio della principessa che ha perduto il suo rango.

A questo punto appare chiaro che l'ode corale non è slegata dal suo contesto: non è un intermezzo che ignora le sciagure che si sono appena svolte sulla scena, e quelle che a breve l'araldo Taltibio verrà a narrare. Al contrario, quella del coro è una prospettiva personale di un unico dramma, un aspetto individuale della sventura delle Troiane tutte. Questo è lo stesso destino riservato ad Ecuba, la quale sarà condotta in Grecia assieme alle altre, giacché, in questo momento dell'azione, ancora non si conoscono gli inattesi sviluppi che condurranno la regina di Troia prima alla vendetta, poi ad essere tramutata in una cagna. L'unico personaggio che non condivide questo destino è Polissena, perché la sua scelta coraggiosa le ha consentito di salvaguardare la sua libertà e il suo onore. Ma non si può ignorare che alle altre prigioniere non era possibile operare questo tipo di scelta, quindi non si può semplicisticamente affermare che le Troiane, rispetto all'eroismo di Polissena, adottano un comportamento opposto di acquiescenza, di passiva accettazione di una schiavitù, che, forse, non è così intollerabile. Al contrario, i rimandi che intercorrono fra i due passi, lo stasimo e il discorso di Polissena, come abbiamo visto, testimoniano che la vera differenza fra le due soluzioni proposte consiste solo nel fatto che le Troiane non hanno altra scelta, e guardano al destino di schiavitù con la stessa rassegnata accettazione con cui Polissena guardava alla morte.

Il testo dello stasimo non è gravemente danneggiato, piuttosto presenta alcuni passaggi di complessa interpretazione; ne analizziamo i due principali.

vv. 466-471:

ἦ Παλλάδος ἐν πόλει  
τὰς καλλιδίφρους Ἄθα-  
ναίας ἐν κροκέῳ πέπλῳ  
ζεύξομαι ἄρα πώλους ἐν  
δαιδαλέαισι ποικίλλουσ'  
ἀνθοκρόκοισι πήναις...

“Oppure nella città di Pallade ricamerò i buoi di Atene dal bel carro, su un peplo color del croco, ricamando artisticamente con fili variopinti”.

Il testo è effettivamente un po' ridondante: τὰς è accusativo plurale, riferito a πώλους, ma la maggioranza dei codici presenta τᾶς o τῆς come genitivo, come pure καλλιδίφρους, che appartiene al solo M, contro καλλιδίφρου dei codici, riferito a πώλους per enallage, poiché l'attributo “dal bel carro” logicamente è rivolto ad Atena; Ἀθαναίως, che alcuni intendono non come accusativo plurale, ma come genitivo riferito a Παλλάδος; ζεύξομαι letteralmente indica “aggiogare”, qui ha il senso di aggiogare i buoi ritraendoli nel ricamo; inoltre l'espressione ai vv. 470-471 è sovrabbondante. La correzione di Nauck, θεᾶς ναίουσ(α), però non è del tutto soddisfacente: θεᾶς sarebbe un genitivo riferito a Παλλάδος, in analogia con la strofe precedente, dove è riferito ad Artemide, e il participio sarebbe riferito al Coro; la traduzione sarebbe “oppure, abitando nella città di Pallade, la dea dal bel carro, aggiogherò nel ricamo in una tela color del croco i buoi...”. Murray, Diggle e Daitz accettano il testo che ho riportato, come pure Gregory, e Collard, con qualche perplessità che riguarda soprattutto καλλιδίφρους, che sarebbe forse più comprensibile al genitivo singolare, ma creerebbe uno iato con la parola che segue; riguardo ad ἄρα, Collard, pur stampando il testo di Diggle, propone in nota la correzione di Stinton in ἄρα, carro, che rende la sillaba iniziale lunga.

vv. 481-483

...λιποῦσ' Ἀσίαν,  
Εὐρώπας θεράπναν ἄλλά-  
ξασ', Ἄϊδα θαλάμους

“Abbandonando l'Asia, ricevendo in cambio la dimora di Europa, talamo dell'Ade”.

Il problema di interpretazione ruota intorno a θεράπναν, che è una variante di alcuni codici sull'inaccettabile θεράπαιναν; θεράπνᾶν è una correzione di Burges, genitivo plurale, accolta da Murray e Diggle. Anche Collard e Gregory

accettano il genitivo; quest'ultima intende "avendo scambiato il talamo dell'Ade per la dimora d'Europa". Dal punto di vista grammaticale, due genitivi sarebbero retti da ὀλλόσσω, che regge solitamente l'accusativo della cosa ottenuta in cambio e il genitivo della cosa scambiata. Oltre a questo, il senso non è molto chiaro: le Troiane gioirebbero di recarsi in Europa, perché, in questo modo, avrebbero allontanato da sé il pericolo di morte a Troia, che, al contrario, è capitato a Polissena. Rosivach, nella sua interpretazione dello stasimo concorda con questa lettura, perché si può intendere in tale modo che le schiave Troiane troverebbero nella loro nuova condizione un elemento di consolazione, una speranza, una sorta di terza alternativa tra la scelta di Polissena, che rifiuta la schiavitù, ed Ecuba, che la contrasta in nome della vendetta<sup>6</sup>. Lo stasimo sarebbe in diretto contrasto con l'esempio di Polissena, che mostra la nobiltà e la fierezza dell'eroe che non esita a morire, per salvare il proprio onore.

Se, al contrario, si mantiene, accusativo singolare, che vuol dire sia "servitù", che "dimora", si ottiene una costruzione regolare del verbo, con l'accusativo e senza genitivo espresso, e si può tradurre: "ricevendo in cambio la dimora di Europa, talamo dell'Ade", dove Ἄϊδα θαλάμους è apposizione di θεράπναν. Il senso, in questo modo, sarebbe quello di uno "scambio svantaggioso", ossia, le donne Troiane, costrette a raggiungere l'Europa, in un'umiliante condizione servile, sarebbero come morte, come sposate all'Ade. Questa interpretazione trova riscontro nel testo di Daitz, e nella lettura di Sheppard, e della Mossman<sup>7</sup>.

Una terza interpretazione interessante, che coglie una nuova sfumatura nel testo, è quella di Garzya, che propone di correggere θεράπναν in θεράπνα δ', e di tradurre "avendo abbandonato l'Asia e come schiava dell'Europa avendo cangiato (quelle) sedi dell'Ade"; θεράπνα ha il senso di "serva", e indica che le donne Troiane, abbandonata la cara patria, per diventare schiave nelle terre d'Europa, avrebbero lasciato il luogo di morte e desolazione che ormai era divenuto Troia. In questo modo si mantiene il senso di forte negatività della schiavitù, che accomuna la situazione del Coro a quella di Polissena ed Ecuba, ma emerge

---

<sup>6</sup> ROSIVACH, p. 361: "tra la supplica per la vita (come fa Ecuba), o l'attiva ricerca della morte come traguardo (come Polissena), il Coro fornisce una terza alternativa: la passività".

<sup>7</sup> SHEPPARD, pp. 71-72; MOSSMAN, p. 82.

all'attenzione anche una contrapposizione tra vita e morte, servitù e libertà, Europa e Asia, che è molto interessante, perché rende la posizione delle donne del Coro più problematica, più complessa, differente, certo, da quella di Polissena, che è, se vogliamo, più lineare, perché risolve la questione in maniera istantanea, ma ovviamente anche drammatica. Il Coro qui è sospeso in una situazione intermedia, tra la vita, che non è tale, perché non c'è libertà, e la morte, preferita da Polissena, che queste donne però si stanno lasciando alle spalle. Sullo sfondo l'opposizione fra la Grecia, vincitrice, che però non rappresenta per le Troiane la libertà, ma la schiavitù (quindi virtualmente incarna la morte, non la vita), e l'Asia, la terra della libertà, che ora è diventata solo un luogo di morte. Si costituisce così un'equivalenza in cui i termini si scambiano di posto e valore a seconda della prospettiva da cui si osserva.

## **Il discorso di assenso.**

Il discorso di Polissena non rappresenta una novità nel teatro euripideo: tutte le tragedie che hanno come elemento centrale il tema del sacrificio volontario, infatti, presentano un discorso in cui la vittima designata, dopo le iniziali resistenze, accetta di morire e dichiara di andare volontariamente al sacrificio. Questo discorso costituisce un'indicativa premessa alla rappresentazione del sacrificio, che doveva essere volontario per essere moralmente accettabile e quindi tollerabile agli occhi degli spettatori. Lo spettacolo del sacrificio umano è, in effetti, un'immagine al limite del comune senso della morale, che il tragediografo usa per ottenere un effetto straniante di forte *pathos*. Euripide, in misura maggiore degli altri poeti tragici, impiegò questo tema per costruire molte sue opere, elevando il sacrificio a motivo centrale di alcune tragedie, per rappresentare la reazione di particolari caratteri in situazioni di estrema tensione. La forza drammatica di questo momento emerge nel tentativo di un genitore di evitare la morte al figlio, o nell'eroismo di una fanciulla, che accetta di morire per la patria per salvare i suoi cari, o ancora nell'ammissione, da parte di coloro che hanno voluto il sacrificio, della superiorità morale della vittima. Altro è il discorso della "tollerabilità" di quest'atto sulla scena: il pubblico ammetteva moralmente il ricorso ad un sacrificio umano in determinate situazioni? L'interrogativo è molto dibattuto, ma è mal posto<sup>1</sup>. Mi pare alquanto improbabile, infatti, considerare l'ammissibilità morale del sacrificio dal punto di vista di ciò che oggettivamente il pubblico ateniese poteva vedere realizzato nella vita quotidiana: se pure, come

---

<sup>1</sup> Sulla liceità del sacrificio, si veda l'approccio ampio e approfondito di BASTA DONZELLI<sup>2</sup>, pp. 69-85. Dopo aver esaminato la rappresentazione euripidea del sacrificio, la studiosa affronta la specificità del sacrificio di Polissena; nell'agone con Odisseo, Ecuba domanda che sia punita la vera colpevole della guerra, ossia Elena, quindi non usa come argomento contrario al sacrificio l'inammissibilità morale di questo. Odisseo ribatte che non è possibile disattendere le richieste di Achille, poiché sarebbe un disonore per i Greci. Ma non è solo questo il motivo: l'apparizione dell'eroe che richiedeva l'offerta di Polissena, era un dato della tradizione fortemente radicato nell'immaginario, tanto da essere rappresentato nelle pitture vascolari. Quindi l'eliminazione del sacrificio poteva significare epurare il mito: "È da credere che, come appare consueto nella prassi drammaturgia sostanzialmente rispettosa degli esiti tradizionali, pur nelle innovazioni che ne caratterizzano le trame, Euripide anche nel caso di Polissena non avrebbe proceduto in senso contrario alla tradizione, facendo alla fine ringraziare la fanciulla...Euripide avrebbe però potuto ispirarsi al modo violento in cui Ifigenia è fatta sacrificare nell'Agamennone...scelse invece lo schema del sacrificio volontario" (p. 81).

dicono le fonti in maniera assai ambigua, ci furono in età classica sacrifici umani, il pubblico ateniese non poteva accettare questa pratica, per quanto condotta, ad esempio, per assicurarsi la vittoria in guerra in momenti di grave pericolo. Il sacrificio è un elemento della tradizione mitica e letteraria, cui gli spettatori guardano come ad un evento terribile e straordinario che ha fatto parte della propria storia leggendaria, e che è introdotto sulla scena tragica allo scopo di mettere in luce il comportamento umano in situazioni estreme<sup>2</sup>. Per quanto riprovevole, presentava una funzione drammatica di notevole rilievo, ed è proprio questo che lo rende accettabile: non è il sacrificio in sé, ma la sua funzione che permette al pubblico ateniese, ma anche al pubblico di ogni tempo, di comprendere l'equazione dell'agire umano: se Ecuba ha agito in questo modo allorquando è stata sottoposta a un evento limite, l'uomo comune si comporterà analogamente, *mutatis mutandis*, in situazioni estreme. E la riuscita drammatica della tragedia è proprio la riuscita di questa "equazione": lo spettatore s'immedesima nell'azione, ma mantiene la giusta prospettiva nei confronti di essa, e apprende qualcosa sul comportamento umano tramite la rappresentazione tragica.

In questo schema, l'assenso al sacrificio da parte della vittima rappresenta un elemento fondamentale, perché garantisce che la morte del giovane o della giovane assurga a un livello più alto; pertanto, il discorso della vittima rappresenta un passaggio fondamentale nell'interpretazione del sacrificio stesso. Le tragedie euripidee pervenuteci che presentano questo tema sono gli *Eraclidi*, l'*Ecuba*, le *Fenicie* e l'*Ifigenia in Aulide*; probabilmente anche il *Frisso* e l'*Eretteo* presentavano il medesimo elemento, ma le due opere sono in uno stato tale da non consentire considerazioni approfondite.

Gli *Eraclidi* presentano il sacrificio della giovane Macaria, che decide di morire per consentire ai fratelli la salvezza in terra straniera; nelle *Fenicie*, invece, a sacrificarsi è Meneceo, giovane figlio di Creonte, per salvare la sua città, Tebe;

---

<sup>2</sup> Al contrario, THALMANN, pp. 137-138 e n. 28, rileva che la rappresentazione del sacrificio nella sua brutalità rende impossibile accettare la visione eroica di questo rito. Il sacrificio umano è un elemento estraneo, pertanto inaccettabile, per il pubblico contemporaneo ad Euripide, e la libera accettazione di Polissena non offre una giustificazione adeguata.

*l'Ifigenia in Aulide* è incentrata sulla volontaria morte di Ifigenia, che accetta di morire per garantire ai Greci la vittoria su Troia.

Lo schema seguito da Euripide nell'*Ecuba* per la scena che combina agone accusatorio e supplica ad Odisseo, ed è seguito da un discorso "risolutivo", è presente in queste tragedie, con alcune significative variazioni.

Lo schema per *l'Ecuba* prevede:

1. Un discorso di opposizione al sacrificio, che lega argomentazioni contrarie all'immolazione e elementi di supplica, e può prevedere anche sentenze morali del Coro.
2. Un momento intermedio, una sezione recitata, durante la quale il personaggio designato per il sacrificio matura una decisione, mentre sulla scena si svolgono monologhi o dialoghi fra altri personaggi.
3. Un secondo discorso in cui il personaggio sostiene la volontà di affrontare il sacrificio.

Gli *Eraclidi* rappresentano il primo momento di elaborazione di questo schema, poiché precedono cronologicamente le altre opere. I punti 1. e 2. sono riuniti, per cui non c'è distinzione fra momento oppositivo e momento di elaborazione della scelta. Iolao e Demofonte, infatti, disputano su posizioni opposte (*Heraclid.*, vv. 381-473), finché giunge in scena la giovane anonima, che è indicata col nome di Macaria, che, appena è informata della situazione, non esita neppure per un momento a prestarsi liberamente al sacrificio. Lo schema dell'*Ecuba* si trova qui in una fase elaborativa iniziale, più lineare e semplice, in cui, per evidenziare il carattere di Macaria, coraggiosa senza dubbi né tentennamenti, non c'è alcuna traccia di maturazione della scelta. All'affermazione di modestia di Macaria (vv. 474-484), segue una breve spiegazione dei fatti da parte di Iolao (vv. 485-499), dopodiché Macaria esprime con un discorso il senso della sua coraggiosa scelta (vv. 500-534). Nelle *Fenicie*, che cronologicamente sono successive all'*Ecuba*, c'è l'opposizione al sacrificio da parte del padre della vittima, Creonte, che, all'annuncio da parte dell'indovino Tiresia della necessità di sacrificare il figlio Meneceo, ricorre anche alla supplica (*Phoen.*, vv. 930-959), poi l'organizzazione

di un piano di fuga, un momento intermedio in cui Meneceo, solo apparentemente, sembra d'accordo col padre e pronto a fuggire (vv. 962-985), poi la dichiarazione del Giovane, che con un pretesto fa uscire il padre, rivelando in un monologo (vv. 985-1018) di aver deciso di morire per salvare la patria. La variazione dello schema è qui dovuta essenzialmente alla simulazione di Meneceo, per questo il discorso intermedio, durante il quale matura la decisione della vittima designata, si svolge qui proprio tra la vittima e il genitore che si oppone al sacrificio, e la decisione è virtualmente già presa prima di questo momento, anche se Creonte e lo stesso pubblico ancora non ne sono a conoscenza. L'*Ifigenia in Aulide* è forse il caso che più si avvicina all'*Ecuba*, in numerose somiglianze formali, sia relative al discorso di assenso, sia relative al sacrificio<sup>3</sup>. Dopo l'arrivo delle due donne, madre e figlia, in Aulide, il primo discorso di opposizione al sacrificio è rinviato, perché, dopo aver conosciuto le reali intenzioni di Agamennone, Clitemestra attende prima di rivelare al marito che ella già sa cosa si prepara per Ifigenia; in questo modo, Agamennone, reticente ed esitante, dialoga con una Clitemestra che già conosce la realtà dei fatti e lo mette in difficoltà. Il discorso di opposizione è pronunciato prima da Clitemestra (*Iph. Aul.*, vv. 1146-1207), poi dalla stessa Ifigenia (vv. 1211-1252). Dopo una serrata sticomitia fra la donna e il presunto futuro sposo, Achille, in cui si organizza un piano per salvare la fanciulla (vv. 1345-1368), Ifigenia, inaspettatamente, rivela di aver cambiato idea, e accetta di morire (vv. 1368-1401). Per costruire drammaticamente la scena, Euripide ha aggiunto un discorso, che è stato attribuito alla fanciulla, in cui ella stessa cerca di convincere il padre a salvarla. La scena intermedia è più ampia, e consente alla ragazza di maturare una scelta, mentre sulla scena gli altri personaggi si danno da fare, ma in maniera comprensibilmente inutile, per evitarle la morte. La sostanziale differenza tra questo dramma e l'*Ecuba*, che determina successivi adattamenti, è che il primo discorso, contrario al sacrificio, e il secondo, di dichiarazione di volontà, nell'*Ecuba*, sono pronunciati da due personaggi differenti, nell'*Ifigenia in Aulide*, invece, sono recitati dallo stesso personaggio. Nell'*Ecuba*, come abbiamo visto,

---

<sup>3</sup> Alcuni elementi sono già stati evidenziati nella parte relativa ad Odisseo.

Ecuba prima dibatte con Odisseo, adducendo motivazioni contrarie al sacrificio, poi aggiungendo la supplica; dopo il discorso di “difesa” di Odisseo, un discorso è pronunciato da Polissena, che si dimostra pronta a sostenere il sacrificio. Nell'*Ifigenia*, la fanciulla prima pronuncia un discorso appassionato di attaccamento alla vita, poi, dopo il dibattito fra Achille e Clitemestra, Ifigenia stessa recita un discorso che contraddice il precedente, che la rivela coraggiosamente disposta a morire.

I richiami interni fra le due tragedie sono diversi, e notevoli sono anche gli elementi di contatto con le altre tragedie di cui si è detto, e dimostrano come Euripide rielaborò e perfezionò nel tempo uno schema di notevole rilevanza drammatica, ossia il sacrificio di una vittima innocente, lavorando sulle varie parti che lo compongono con una combinazione ogni volta differente di particolari. Oltre all'elemento strutturale del discorso, gli episodi delle diverse tragedie sono costruiti in maniera simile, con la ricorrenza di alcuni elementi, creando un effetto di varietà e complessità a partire da pochi elementi variamente combinati. Ad esempio, prima o dopo il discorso di assenso si trova il tentativo di evitare il sacrificio, o di allontanare la vittima dal suo proposito: in *Eraclidi*, vv. 539-551, Iolao propone a Macaria, che già aveva rifiutato di ricorrere alla supplica (vv. 507-510), di sorteggiare fra i suoi fratelli il prescelto; Ecuba invece invita Polissena ad “usare la voce dell'usignolo”, per commuovere Odisseo, ma la fanciulla si rifiuta, e a inizio del suo discorso invita con sarcasmo Odisseo a non temere, poiché non ricorrerà allo Zeus dei Supplici (v. 345). Nell'*Ifigenia in Aulide*, per la sua particolare struttura, che, come abbiamo visto, prevede un repentino cambio d'atteggiamento, Ifigenia accetta l'invito di Clitemestra a supplicare il padre, attuando il rituale, descritto ai vv. 1214-1218 e 1247-1249. Anche Meneceo rifiuta la fuga proposta da Creonte, anche se l'esempio delle *Fenicie* non è del tutto congruente, visto che Creonte non è in scena e non c'è alcuna opposizione fra padre e figlio.

In questi drammi, ritroviamo immagini ricorrenti: oltre alla supplica e al rituale connesso, ritorna spesso l'idea delle speranze matrimoniali ormai vane. Macaria, ad esempio, afferma che la sua condizione non le permetterà un matrimonio

degno della sua origine (vv. 523-524), preoccupazione che ritorna ancor più forte sulla bocca di Polissena, che ha avuto dalla nascita le migliori aspettative matrimoniali, e che ora è ridotta alla condizione di serva (vv. 351-353 e 365-366); e si trova anche in Ifigenia, che ricorda al padre i suoi progetti, destinati ad essere delusi (vv. 1223-1230). La libera accettazione del sacrificio si collega all'argomento della scelta di una morte nobile, da preferire ad una vita meschina: Macaria ripete più volte che non si deve tradire la nobiltà stirpe, e che si deve accettare la morte per dimostrarsi degni del padre, che non bisogna attaccarsi alla vita; vv. 525-527 “Non è forse meglio morire, che cadere in questi mali immeritati (τυχεῖν ἀναξίαν)? Tale sorte è degna piuttosto di un altro, che non ha un nome pari al mio”; vv. 595-596, “Morire è il miglior rimedio ai mali”; vv. 533-534, εὕρημα γάρ τοι μὴ φιλοψυχοῦς' ἐγὼ κάλλιστον ἤρρηκ', εὐκλεῶς λιπεῖν βίον, “Ho fatto la più bella scoperta, nel non attaccarmi alla vita, lasciare la vita gloriosamente” (il termine φιλοψυχεῖν si trova, con lo stesso valore, anche al v. 518). Gli stessi argomenti ricorrono in modo simile, e spesso con lo stesso lessico, nelle altre tragedie: Polissena rifiuta la vita che le viene prospettata dalla sua condizione servile, perché è meglio morire, che vivere indegnamente, 546-558; v. 374, μὴ κατ' ἀξίαν τυχεῖν; col suo atto coraggioso, Polissena non “apparirà vile e attaccata alla vita”, v. 348, κακὴ φανοῦμαι καὶ φιλόψυχος γυνή. Nelle *Fenicie* il discorso appare impostato su una prospettiva diversa, poiché la vittima è di sesso maschile, quindi il suo orizzonte culturale e morale è molto differente: Meneceo si accomuna ai soldati valorosi, che non temono di rischiare la vita in guerra, per conseguire gloria e, ancora, non apparire vili: v. 1005, ὅπου δ' ἂν ζῶ, κακὸς φανήσομαι. Anche Ifigenia coinvolge nella sua scelta motivazioni politiche; dal momento che la sua vita non appartiene a lei sola, ma all'intera Grecia, non bisogna attaccarvisi, ma donarla, coraggiosamente: vv. 1375-1376; 1378-1382; 1385.

### **Il discorso di Polissena.**

Il discorso pronunciato da Polissena ha un'importante funzione all'interno del dramma: accogliendo volontariamente la morte, si rendeva accettabile agli occhi degli spettatori l'esecuzione di un sacrificio umano. Ma c'è qualcosa in più. Polissena accetta di essere immolata sulla tomba di Achille, perché vede che questa è l'unica alternativa tollerabile, quindi la sua non è una scelta vera e propria, dal momento che mancano alternative: la servitù non è un'alternativa, perché il carattere libero e nobile della fanciulla la esclude automaticamente dalle possibilità di scelta. Si può affermare che si tratta di una "scelta obbligata", ossia qualcosa che è imposto da determinate condizioni, che non rende possibili, e in un certo senso annulla, altre deliberazioni. Così dicendo, però, la scelta di morte di Polissena risulta, per molti aspetti, limitata e impoverita di significato, sminuita nel suo valore: se non c'è alternativa, non c'è facoltà di scegliere, e il gesto coraggioso diviene più un obbligo, che una fiera decisione. Il discorso di Polissena, allora, serve appunto a calibrare con più chiarezza il valore di questa scelta, perché mette su un piatto della bilancia ciò che la giovane lascia, l'infelice destino di schiavitù, e su un altro piatto l'unica alternativa a questo destino. La definizione di queste due polarità consente di comprendere che la scelta di accettare la morte è obbligata, ma non scontata: Polissena dimostra che l'eroismo e la nobiltà d'animo possono trasformare la passività in attività, l'obbligo in scelta<sup>4</sup>.

Questa grande innovazione, e la funzione drammatica che Euripide attribuiva a questo sacrificio in particolare, potrebbero essere interpretati meglio se fosse possibile operare un confronto con la tradizione letteraria precedente, e in special modo con la *Polissena* di Sofocle.

Mentre si può dire, con un certo margine di sicurezza, che il sacrificio di Polissena fosse un dato acquisito già da lungo tempo nella tradizione mitica, assai poco si può affermare relativamente alla volontarietà del sacrificio nel mito, e soprattutto, in Sofocle. La perduta *Polissena* è infatti un'incognita che

---

<sup>4</sup> Sul valore della libertà e sull'opposizione nel dramma fra schiavitù e libertà d'animo, si veda S. G. Daitz, « Concepts of Freedom and Slavery in Euripides' *Hecuba* », in *Hermes*, XCIX, 1971, pp. 217-226.

difficilmente può essere risolta, e questo implica che l'impossibilità di provare se la volontarietà del sacrificio fosse un'invenzione genuina di Euripide, ovvero un dato tradizionale<sup>5</sup>. Nei pochi frammenti che sono sopravvissuti, nulla è detto della fanciulla, né del sacrificio, se non il fatto che, con una discreta probabilità, Achille appariva durante il rito. E proprio l'apparizione del fantasma esercitò un notevole interesse, tanto da essere, forse, l'avvenimento più sconcertante, e quindi degno di nota, dell'intera tragedia. Mai una parola, al contrario, su quella che doveva essere la protagonista del dramma, almeno a giudicare dal titolo; e questa reticenza di sicuro non è una prova, ma può essere un piccolo indizio a favore dell'ipotesi, non verificabile, che Sofocle avesse costruito il suo dramma non sul coraggio di Polissena, ma attorno all'ira funesta dell'eroe greco morto, che richiedeva una vittima sacrificale.

Con ogni probabilità, quindi, il discorso di Polissena costituiva uno dei pilastri portanti della costruzione del nuovo personaggio, non più vittima passiva, ma una vera eroina, il cui coraggio è tale da suscitare ammirazione addirittura nel nemico. E l'ammirazione è un concetto che ritorna, in effetti, nel discorso di Polissena.

La giovane si rivolge ad Odisseo con sprezzante ironia: ella invita l'eroe a non temere, poiché non ricorrerà affatto, come vuole Ecuba, alla supplica. Nelle sue parole si riflette un Odisseo nuovo, diverso da colui che, fino a poco fa, argomentava con sfrontata sicurezza le sue azioni. Ora l'eroe appare timoroso, quasi pavido, nasconde le mani e allontana il viso per evitare la gestualità rituale della supplica, è preoccupato a tal punto che i ruoli sembrano invertiti: la ragazza deve infondere coraggio all'eroe.

La morte è una necessità, ma è anche una scelta: vv. 346-347, ὡς ἔψομαί γε τοῦ τ' ἀναγκαίου χάριν θανεῖν τε χροῖζουσ'. "Ti seguirò perché è necessario, perché voglio morire". Ma è una necessità completamente umana, e determinata dalla decisione dell'uomo: non c'è alcun dio, né il fantasma di un eroe, a

---

<sup>5</sup> Lo Scolio al v. 1 dell'*Ecuba* non è utile in questo senso, poiché è piuttosto vago. Quello che è certo, come giustamente sostiene la MOSSMAN, pp. 42-47, è che Ecuba, se era uno dei personaggi del dramma sofocleo, certamente non vi recitava un ruolo di peso. Questo comporta uno stravolgimento rilevante dell'organizzazione del dramma in Euripide, che può ammettere, fra le varie innovazioni, anche il nuovo ruolo di Polissena.

reclamare in questo preciso momento la sua vittima, ma solo una giovane che accetta il suo destino. Gli uomini hanno deciso; se abbiano fatto le loro scelte a ragione o no, questo non è in discussione, perché nessun dio verrà a punirli: le conseguenze del loro agire umano determineranno meriti e colpe, premi e punizioni. E Polissena, che fa la sua scelta con coraggio eroico, da eroe sarà ricompensata.

Poi la ragazza passa a ricordare come, nel passato, quando Troia era ancora felice e prospera, il suo rango regale la rendeva ammirata fra le altre fanciulle (v. 355, *παρθένοις ἀπόβλεπτος μέτα*)<sup>6</sup>, rendendola addirittura simile agli dei per la prosperità che si annunciava. Perdere il proprio *status* equivale ad una perdita d'identità: la speranza di un matrimonio ricco, l'ammirazione, la ricchezza, non solo delle manifestazioni esteriori, sono la connotazione fondamentale del personaggio di Polissena, della sua individualità, appunto. Annientate queste prerogative, Polissena perde sé stessa, e cerca di riempire questo vuoto, sostituendo all'ammirazione delle altre fanciulle troiane, l'ammirazione dell'esercito. In questo il suo carattere è coerente, e la sua scelta diviene ancor più motivata. Non è il solo coraggio che la spinge, ma la ricerca di qualcosa che ha perso, insieme all'incendio di Troia; la ricchezza, la bellezza, che un tempo la rendevano invidiata, ora non sono più; ma qualcosa di più profondo vi si è sostituito: l'eroico coraggio che la porta a desiderare volontariamente la morte, per non essere vile, per essere ancora una volta, l'ultima, invidiata da tutti.

La decisione di Polissena attua così un netto capovolgimento nei ruoli apparenti: come abbiamo visto, all'inizio del discorso, Odisseo appare timoroso, non più inflessibile, come Ecuba, non più madre protettiva, ma debole e indifesa come una figlia, così Polissena non è più una delle tante schiave Troiane, mero bottino predato dal saccheggio di una città conquistata, ma è libera, ormai affrancata dalla catena che lega il suo corpo, che sarà dato all'Ade; e se il corpo, per essere finalmente libero, deve essere consegnato al regno dei morti, lo sguardo rivela

---

<sup>6</sup> Il v. 355 è posto fra *cruces* da MURRAY: *γυναῖξί τ' παρθένοις τ' ἀπόβλεπτος μέτατ'*. Diggle, Daitz e Méridier invece non accolgono le *cruces*, e intendono il dativo *παρθένοις* come dipendente da *μέτα*, posto in anastrofe, vv. 354-355: "Io, infelice, ero signora fra le donne dell'Ida, ammirata fra le giovani".

immediatamente la libertà d'essere: vv. 367-368, ὀμμάτων ἐλεύθερον φέγγος, “Libero è lo sguardo degli occhi”<sup>7</sup>. In questo modo Polissena rende la morte preferibile alla vita, che oramai non si può più definire tale, quindi non ha alcun valore: vv. 373-374, συμβούλου δέ μοι θανεῖν πρὶν αἰσχροῶν μὴ κατ’ ἀξίαν τυχεῖν, “Concorda con me di morire prima che subisca cose vergognose, non degne di me”; vv. 377-378, θανὼν δ’ ἂν εἶη μᾶλλον εὐτυχέστερος ἢ ζῶν τὸ γὰρ ζῆν μὴ καλῶς μέγας πόνος, “Di gran lunga migliore sarebbe morire, piuttosto che vivere; vivere in maniera vergognosa è una gran pena”<sup>8</sup>. Queste parole riecheggiano quelle dell’*Aiace* di Sofocle: vv. 473-480, “È turpe che desideri una lunga vita chi nei suoi mali non vede mutamento alcuno. Quale piacere ha in sé il giorno aggiunto a un altro giorno, che avvicini e allontani il morire? Non posso tenere in nessun conto il mortale che si riscalda di vuote speranze. Chi è nato nobile deve o gloriosamente vivere o gloriosamente morire”; di Deianira nelle *Trachinie*, vv. 721- 722, “Vivere con una cattiva fama non è tollerabile per una donna che tiene anzitutto a non essere ignobile”; o anche dell’*Antigone*: vv. 95-97, “Lascia dunque che io e la mia stoltezza affrontiamo questa terribile impresa; non mi capiterà nulla di così grave, da impedire che io muoia nobilmente”<sup>9</sup>.

Come Aiace, Polissena non accetta di svilire la sua nobile natura, e preferisce la morte ad una vita di vergogna. La nobiltà non accetta compromessi, ma rimane fedele a sé stessa anche a costo della morte, e la lealtà verso la propria natura, non è qualcosa di incrollabile, qualcosa che, una volta concesso, non può essere revocato, ma è una scelta che deve essere confermata in ogni gesto, anche estremo. E l’eroe è colui che accetta ogni cosa per tener fede alla propria natura superiore. Anche Ecuba, osservando e apprendendo amaramente la lezione mostratale dalla figlia con il suo gesto fiero e coraggioso, affermerà (vv. 596-

<sup>7</sup> La libertà è proclamata da Polissena anche durante il sacrificio, ad esempio v. 550.

<sup>8</sup> Wilamowitz, *Analecta Euripidea*, p. 205, propone di espungere il v. 378, perché superfluo ed originato da itacismo. Se si eliminasse, però, si perderebbe un interessante richiamo alle parole di Aiace nell’omonima tragedia sofoclea.

<sup>9</sup> Le traduzioni di *Aiace* e *Trachinie* sono di Maria Pia Pattoni; quella dell’*Antigone* è di R. Cantarella.

598): “Il malvagio non è nient’altro che vile, e il nobile, nobile; le avversità non guastano un carattere nobile, che rimane sempre tale”.

## Taltibio.

Dopo il primo stasimo fa il suo ingresso sulla scena Taltibio. Egli entra in scena dopo il canto corale, in maniera simmetrica ma speculare rispetto all'entrata di Odisseo: come si vedrà, questo personaggio è connotato diversamente dall'eroe greco, poiché è caratterizzato da maggior solidarietà ed umanità. Taltibio non è annunciato, e, appena giunto, non si rivolge al personaggio principale, bensì al Coro, perché Ecuba giace a terra, vinta dal dolore dopo l'uscita di Polissena. Euripide in questo modo enfatizza la già forte posizione di Ecuba, evidenziando la potenza di un gesto, che evoca visivamente la prostrazione dello stato d'animo della donna. Non appena si accorge di lei, Taltibio esprime un'amara considerazione sulla fortuna umana: poiché Ecuba, china a terra, tra la polvere, incarna col suo atteggiamento proprio il παράδειγμα della mutevolezza della sorte, l'araldo osserva che non esiste una stabilità nelle umane sorti, poiché gli dei sembrano non proteggere gli uomini, che appaiono in balia della più cieca τύχη (vv. 488-500). Quest'affermazione ha una valenza filosofica, che conferisce spessore alle parole: come afferma V. Di Benedetto, il sentimento di pietà dei vincitori verso i vinti, che è uno degli elementi costitutivi del dramma, nelle parole dell'araldo acquista una sfumatura filosofica più profonda, poiché si sostanzia di una già matura consapevolezza della precarietà delle sorti umane, che non sono dominate dalla divinità tradizionale, bensì dalla nuova dea τύχη. Le considerazioni di Taltibio vanno collegate alle parole di Ecuba ad Agamennone ai vv. 864-869, dove ella afferma che nessun uomo è libero: ciò dimostra una matura consapevolezza delle limitazioni poste all'agire umano dalla sorte che governa ogni cosa<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> DI BENEDETTO, p. 283, sostiene che questa nuova consapevolezza dell'onnipotenza della sorte è già compiuta nell'*Ecuba*, poiché affonda le sue radici nella poesia di Simonide (si veda ad esempio il fr. 521 Page, dove il mutamento della sorte, μετάστασις, è detto "rapido come il volo di una mosca"); anche se troverà la sua maggior realizzazione nelle cosiddette tragedie "d'intrigo" come *Ione*, *Antiopè*, *Elena*. In questi drammi il motivo della mutevolezza della τύχη si sviluppa anche attraverso il tema del "vivere giorno per giorno", che non presenta alcunché di edonistico, ma è l'amara constatazione che all'uomo non è concesso di guardare al di là del giorno presente.

La regina spera ancora che l'araldo sia venuto a prenderla per sacrificare anche lei, ma invano<sup>2</sup>: Taltibio è venuto a riferire che il sacrificio è compiuto, e, su invito di Ecuba, racconta il suo svolgimento, non senza soffrire. Infatti, lo spettacolo del sacrificio della giovane è stato anche per lui, un nemico, motivo di copiose lacrime, e la rievocazione dell'avvenimento rischia di essere nuovamente doloroso. L'araldo, seppure sia un esecutore di ordini provenienti dall'alto, si dimostra, alquanto inaspettatamente, pietoso e solidale con Ecuba e le Troiane. Il personaggio dell'araldo è delineato da Euripide come colui che, pur pienamente compreso nel suo ufficio, non può fare a meno di provare sentimenti di pietà e ammirazione per una giovane barbara che ha saputo morire tanto coraggiosamente. Nelle *Troiane*, che seguono l'*Ecuba* di qualche anno, Taltibio riappare, ma il suo carattere è meno lineare. Egli infatti, pur mostrando compassione per il triste destino delle schiave, non dimostra quella partecipazione emotiva sincera, che qui vediamo ben definita in poche battute. Quando, ad esempio, Taltibio entra in scena per portare con sé Astianatte, appare realmente colpito dal dramma di Ecuba, non sa come esprimersi, cerca di evitare alla donna il crudo spettacolo del corpicino insanguinato ripulendolo lui stesso, ma in lui rimane sempre un che di estraneo alla sofferenza, preso com'è dai suoi doveri, obbediente agli ordini dei suoi superiori, cui teme di venir meno<sup>3</sup>. Il Taltibio dell'*Ecuba* invece appare realmente partecipe del dramma della regina Troiana, e la differenza fra i due personaggi è dovuta al fatto che Euripide ha voluto enfatizzare in questo modo la grandezza e l'eroismo del gesto di Polissena, che ha superato i limiti della stirpe e del genere, e ha saputo colpire e commuovere anche il cuore dei nemici.

Taltibio inizia quindi la rievocazione del sacrificio. Gli atti violenti, la morte, i sacrifici, non si svolgono in scena, ma sono raccontati in discorsi indiretti da parte

---

<sup>2</sup> Secondo WEBSTER, p. 122-123, l'errore in cui cade Ecuba, che spera che Taltibio sia venuto per portare anche lei alla morte, richiama l'analogo errore di Alcmena, vv. 545 ssg.; lo studioso nota anche la somiglianza del finale dell'*Ecuba* con quello degli *Eraclidi*, poiché le due donne, le due madri addolorate, ottengono la vendetta violenta per i crimini commessi contro di loro.

<sup>3</sup> Infatti, quando Ecuba cercherà di lanciarsi nelle fiamme che consumano Troia, Taltibio ordinerà di fermarla, per non privare Odisseo del suo prezioso bottino (*Troiane*, vv. 1282-1286; vd. anche 298-305). Sulla questione, AÉLION, I, pp. 153-159, che approfondisce la figura dell'araldo confrontando quelli euripidei con l'araldo anonimo dell'*Agamennone* di Eschilo.

di un nunzio; o più raramente in altre sezioni della tragedia, ed è questo il caso della parodo dell'*Agamennone* di Eschilo, il più antico esempio a noi pervenuto di racconto di un sacrificio in tragedia. Altri sacrifici significativi che si svolgono in scena sono, oltre a quello di Polissena, quello di Macaria negli *Eraclidi*, quello di Meneceo nelle *Supplici*, quello di Ifigenia, nell'*Ifigenia in Aulide*.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Per gli spettatori, l'impressione che si poteva avere dal racconto del sacrificio doveva essere il medesimo di un sacrificio rappresentato in scena. Questa è l'osservazione di PUCCI, pp. 144-147, basata sulle parole di Taltibio; per l'araldo, la visione del sacrificio, e la rievocazione di questo ad Ecuba, rappresentano lo stesso "guadagno di lacrime" (δάκρυα κερδᾶναι).

## **Il sacrificio.**

Dopo aver trattato del discorso preparatorio al sacrificio e del carattere del personaggio di Taltibio, passiamo a trattare dell'episodio del sacrificio, per come questo è riferito nelle parole dell'araldo.

Le parole di Taltibio ambientano innanzi tutto l'avvenimento in un contesto assembleare: l'esercito Acheo è schierato al completo per assistere al rito sacrificale, presumibilmente al centro, o comunque in una posizione che li rende visibili agevolmente dall'esercito, Neottolemo, l'officiante, e la vittima, che si avvicinano al tumulo di Achille; poco dietro, pronti a intervenire, un manipolo di giovani con funzione di assistenza e supporto al rito. La descrizione della scena è fortemente connotata nella dimensione spaziale: dalle parole dell'araldo, il lettore/spettatore può facilmente immaginare una folla convergente verso il nucleo di importanza principale, e più discostati, in prossimità di questo nucleo, ma dislocati in modo da non intralciare lo sguardo degli spettatori, un piccolo gruppo "satellite". È quasi una composizione piramidale, in cui i rapporti spaziali sono dettati dall'importanza del ruolo attribuito alle parti, e in cui Taltibio occupa un gradino superiore alla semplice folla, pur non essendo direttamente coinvolto nel rito in sé. Egli, infatti, è chiamato a svolgere una funzione fondamentale, quella di far tacere la folla e disciplinare il pubblico nel momento iniziale del rito. Neottolemo con un cenno lo invita ad ordinare il silenzio alla massa rumoreggiante, ed egli, fattosi al centro, occupando in altre parole una posizione di massima visibilità e di primo piano, ordina di fare silenzio. Il gioco dei gesti e delle posizioni è sapientemente costruito per rendere la scena ancor più efficace dal punto di vista drammatico: pur non essendo rappresentata direttamente, la descrizione degli eventi è vivida, realistica, la parola è evocativa del gesto, e l'intera sequenza narrata è funzionale alla rappresentazione di un'azione nella sua immediatezza. Gli eventi sono riferiti in modo incalzante e consequenziale: prima c'è il potente gesto di Neottolemo, che solleva la coppa d'oro, una notazione pittorica molto intensa, e liba il contenuto sulla tomba del padre. Poi, con un cenno intima a Taltibio di far tacere la folla, e Taltibio esegue l'ordine,

spostandosi verso il centro: vv. 531-532, “Mi piazza nel mezzo e proclamo: tacete, Achei, silenzio, voi tutti, zitti, silenzio”. Il rito successivamente prosegue. La folla scomposta dell’esercito Acheo che partecipa al rito richiama l’analogia scena di *Iliade*, II 86-399, con l’assemblea dell’armata Greca che è sottoposta ad una “prova” da parte di Agamennone. L’Atride, infatti, vuol conoscere le reali intenzioni dell’esercito circa la possibilità di conquistare Troia, e finge di aver avuto in sogno un’indicazione a desistere dall’impresa; se l’esercito, nonostante questa notizia, vorrà continuare a combattere, ciò indicherà il reale attaccamento alla causa da parte dei soldati. L’esercito si raduna, e Omero lo rappresenta come uno sciame d’api fitto e confuso, che ben nove araldi devono disciplinare, per far sì che ascoltino i discorsi dei capi (*Il.*, II 86-98); oppure l’assemblea sconvolta è paragonata alle onde del mare agitate dai venti e alle messi piegate da Zefiro (vv. 142-148); è addirittura Atena, che ispira Odisseo a ricondurre i soldati al loro obiettivo, a far tacere l’esercito “in aspetto di araldo” (v. 280, εἰδομένη κήρυκι). Quindi l’episodio dell’*Ecuba* risente del modello omerico riguardo alla maniera rappresentativa del personaggio-esercito, un vero e proprio “personaggio collettivo”, in cui le singole individualità si annullano per formare un insieme non compatto, ma caratterizzato proprio da confusione, disordine e agitazione; anche la descrizione del ruolo ufficiale dell’araldo risente del modello, perché già in Omero troviamo l’araldo associato alla folla tumultuante col compito di portare il silenzio.

Ritorniamo ora al rito sacrificale. Il primo momento del rito è la libagione dalla coppa d’oro sul tumulo di Achille, in un secondo momento, dopo che l’assemblea è stata ricondotta all’ordine, c’è la preghiera con l’invito al defunto a bere il sangue della vittima. Con una notazione ancora una volta pittorica, il sangue, pur essendo puro, ἀκραϊφνές, è definito μέλαν, scuro, dal colore cupo. Quest’offerta sarà il dono offerto per ottenere un viaggio verso casa favorevole, dunque non è fatto alcun cenno al motivo che impedisce alle navi greche di salpare, né tanto meno all’ipotetica assenza di vento. L’unica richiesta avanzata è di ottenere che il ritorno in patria sia tranquillo, e questo può accedere soltanto se il clima si mostri favorevole, e altrettanto benigni siano gli dei. La notazione è ovviamente in netto

contrasto con il destino degli eroi greci riguardo ai rispettivi *nostoi*, che il pubblico conosce bene per non essere corrispondenti all'augurio; inoltre il contrasto è richiamato anche nel finale della tragedia, quando Polimestore, accecato e divenuto profeta, predice ad Agamennone la sua sorte sventurata, trovando la morte proprio al ritorno, per mano della moglie.

In questo quadro, un elemento che è apparso dissonante è l'aggettivo *πρευμενοῦς* al v. 540. Nell'edizione Murray, il termine si trova fra croci, così come in Diggle, a causa della ripetizione nel giro di tre versi *πρευμενής - πρύμνας - πρευμενοῦς*. Sia per Daitz che per Méridier la lezione manoscritta è accettabile, poiché il testo tradito non presenta guasti, e Garzya nota come la ridondanza non è affatto disarmonica, poiché in tutto il passo sono frequenti le ripetizioni. Alcune correzioni proposte: *εὐμαροῦς* Heimsoeth; *ἀπ' ἡλίου* Verrall; *εὐσταλοῦς* Wecklein. Kovacs<sup>1</sup> discute il passo a proposito dell'assenza nell'*Ecuba* del motivo dei venti, e sostiene che *πρευμενοῦς* non può essere accettato, in primo luogo perché è originato dalla ridondanza del passo; poi perché il significato di "benevolo, gentile, amichevole" non si può ben comprendere con riferimento al *νόστος*, che richiederebbe invece un aggettivo indicante il buon auspicio da ottenere per il viaggio in conseguenza al sacrificio. Kovacs propone pertanto *ἡσύχου* oppure *ἀφθόνου*, preferibili a *αἰσίου*, che creerebbe un suono sgradevole con il seguente *τ' ἀπ' Ἰλίου*. Il passo, in effetti, non richiede necessariamente un intervento: *πρευμενοῦς* può essere lasciato senza turbare il senso o l'armonia del passo, che, come si è detto, presenta già alcune ripetizioni verbali, che sono un elemento caratteristico dell'intera tragedia<sup>2</sup>.

Conclusa la preghiera, Neottolemo si accinge a sacrificare Polissena, perciò sguaina la spada d'oro<sup>3</sup>, e fa cenno ai giovani che lo assistono di tenere ferma la

---

<sup>1</sup> KOVACS, p. 145 n. 58, poi ripreso e approfondito in KOVACS<sup>3</sup>, pp. 63-65.

<sup>2</sup> Riguardo al significato dell'aggettivo, *πρευμενοῦς* non sembra affatto discordante, poiché la richiesta di un viaggio propizio e tranquillo in cambio del sacrificio sembra ben espressa. Nessun riferimento ai venti è fatto in questa invocazione ad Achille, che pure richiederebbe un accenno, se effettivamente l'azione del fantasma nell'impedire il viaggio si esercitasse in tale modo. Agamennone esprime un augurio analogo nel finale di tragedia, dopo aver ricevuto una predizione angosciante e rovinosa dal cieco Polimestore: al v. 1290 l'Atride auspica un ritorno *πομπίμους*.

<sup>3</sup> Come si è visto in precedenza a proposito dell'apparizione di Achille in armi auree, l'oro è un elemento che ritorna con gran frequenza sulla scena dell'*Ecuba*, non soltanto come notazione

fanciulla. Ma Polissena, con un indomito moto dell'animo, fieramente proclama la sua natura libera: vv. 547-552. L'esercito è sbigottito, Agamennone ordina di liberare la fanciulla, che, per niente vinta dal timore, straccia il peplo scoprendo il petto, si inginocchia, e senza un tremito indica al suo boia dove colpire. Neottolemo appare intimidito, inaspettatamente i ruoli si sono invertiti: non trema la vittima, ma l'assassino, non teme chi sta per morire, ma chi sta per uccidere. Il destino di Polissena si compie; è sgozzata, ma anche nell'estrema agonia la sua forza d'animo le consente di cadere in terra compostamente e dignitosamente. Colpiti da un tale straordinario coraggio, i soldati dell'armata Greca si affrettano ad onorare il cadavere della fanciulla col lancio di foglie, accatastando legni per la pira funebre, recando in dono oggetti, e biasimando chi non sembrava aver colto la lezione di coraggio appena appresa da una creatura apparentemente fragile ed indifesa.

La celebre parodo dell'*Agamennone* di Eschilo ripercorre gli antefatti della guerra di Troia, e, nella parte finale, si ricorda il sacrificio di Ifigenia, uccisa per volontà del padre Agamennone, affinché fosse consentito alla flotta Greca di salpare da Aulide per approdare a Troia.

Aesch., *Agam.*, vv. 228-247:

“E le preghiere e le invocazioni al padre e l'età verginale non curarono i duci bramosi di guerra: e ordinò il padre ai ministri, dopo la preghiera di levarla come una capra, alta sull'ara, con fermo cuore, avvolta nei pepli e prostrata; e della bocca bella con bavaglio trattenere la voce imprecante alle case, con violenza e con muta forza di freni. Ed ella, discinte al suolo le crocee vesti, ciascuno dei sacrificatori con dardo di pietà dagli occhi colpiva, bella come in un dipinto, volendo parlare: poiché spesso nelle stanze del padre ai ricchi conviti danzando cantava, e con pura voce la vergine del padre diletto il propizio peana per la terza libagione amorosamente intonava”.

---

coloristica, ma anche con una connotazione morale: l'oro e l'avidità vanno di pari passo, è l'oro che determina l'assassinio di Polidoro, causato dall'avidità, come si afferma più volte nel corso del dramma. Polidoro stesso nel prologo definisce il metallo causa della morte, Ecuba, appena identifica il cadavere del figlio, individua immediatamente che all'origine del crimine c'è “l'amarissimo oro”, come è detto al v. 772. MOSSMAN, p. 156, n. 41, rileva l'eco omerica del passo.

Ifigenia è un'immagine evanescente, nel ricordo ormai lontano del passato felice in cui la sua voce armoniosa allietava il padre durante i banchetti; una figura senza parola, passiva, che viene imbavagliata con violenza, trascinata come un animale, e depositata sull'altare senza resistenza, vinta dal terrore, il solo sentimento che è capace di esprimere con lo sguardo tremante.

Anche per Polissena si usa un'immagine del mondo animale, ma del tutto in contrasto con la precedente: 525-526, “dietro, un gruppo scelto di giovani, pronti a intervenire allo scalciare della puledra”; la figlia di Ecuba è detta μόσχου, che si ribella e scalcia per sfuggire alla morte. Ifigenia è costretta al silenzio da bavagli, solo i suoi occhi espressivi parlano, invocando invano pietà ai suoi carnefici; Polissena non soltanto parla, ma proclama a gran voce la sua volontà, si fa sentire, la sua voce contrasta con il tono pacato della preghiera di Neottolema, il suo discorso “si rivela”, v. 546 ἐσήμηνεν. Ifigenia scioglie il suo peplo, Polissena lo strappa senza esitare. La prima è bella come un dipinto, che si ammira da lontano in un compiacimento estetico; la seconda ha la bellezza della statua: non è solo un oggetto d'arte da ammirare, ma un *monumentum*, un esempio, che comunica un messaggio non solo estetico, ma etico, di coraggio, di forza<sup>4</sup>. Il discorso di Polissena è una dichiarazione di libertà al di sopra di ogni contingenza umana: vv. 550-551, “lasciate libera me, affinché muoia libera”. Non solo con le parole, ma con la sinergia di atti e discorsi, la giovane trasmette un'immagine reale di superiorità eroica, che viene immediatamente riconosciuta dall'esercito che assiste al rito: la *phyllobolia*, il lancio di foglie che incoronava gli eroi, i vincitori, è riservato così ad una povera prigioniera troiana, una donna inerme cui si tributa un onore tradizionalmente maschile<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Come sostiene PUCCI, p. 158, il sacrificio di Polissena rappresenta “un monumento eretto prima del sacrificio”: l'immagine di violenza che comporta il sacrificio, è sostituita dall'immagine di sfolgorante bellezza della statua, che evoca onore ed immortalità; i carnefici di Polissena, in primis Neottolema, non agiscono con brutale violenza, ma tremano di fronte alla fanciulla, perché provano pietà. Dalla perdita di Polissena, deriva loro una conquista, ossia quella del sentimento di pietà dei vincitori per i vinti.

<sup>5</sup> Lo Scolio al v. 574 ricorda che il lancio di foglie è un'antica usanza per onorare i vincitori dei Giochi. Il comportamento di Polissena è qui del tutto identico a quello di un uomo di virtù non comuni, un eroe: un eroe al femminile, che non esita e non teme, che espone il petto, che si spoglia, che si inginocchia offrendosi alla spada del carnefice. Il coraggio “maschile” di Polissena la eleva al di sopra del suo genere, la pone nella schiera senza tempo degli eroi, una schiera che

Il sacrificio di Polissena è stato da alcuni interpretato in chiave erotica, dal momento che diversi elementi sembrano riconducibili alla sfera della sessualità: il sacrificio si esprime in una serie di elementi che richiamano il matrimonio (l'idea del giogo, la metafora animale della puledra che scalcia, il taglio del collo come simbolo della deflorazione, lo stesso legame tra Achille e Polissena adombrerebbe una relazione, a livello mitico arcaico, di tipo matrimoniale); lo stesso gesto di Polissena di scoprire il seno andrebbe nella stessa direzione, ad evocare una sensualità repressa, quale s'intravede nel tentativo di Polissena di cadere morta in maniera decorosa<sup>6</sup>. Anche Ecuba parla in termini piuttosto allusivi dell'armata di canaglie che potrebbe comportarsi vergognosamente verso il cadavere della fanciulla. In effetti, l'insieme di questi elementi potrebbe dare l'impressione che il poeta tragico avesse questo intento comunicativo. Mi sembra rilevante riportare quanto la Mossman sostiene a riguardo a p. 144 del suo studio sull'*Ecuba*: "...ogni riferimento alla sessualità è inconscio da parte dell'autore, come del pubblico. Ovviamente, *inconscio* non significa *inesistente*...". Il sacrificio in sé presenta indubbiamente una certa atmosfera allusiva e sensuale, e questo è innegabile; ma non si può, a mio parere, affermare che l'impostazione e addirittura la finalità dell'intero passaggio sia solo questo. La finalità del passo è costruire un eroe, inventare l'eroismo in un contesto del tutto inaspettato. La bellezza, la sensualità dei gesti, concorrono a creare il contraltare estetico della virtù etica. L'eroe è kalos kai agathos, e l'eroe del dramma rispetta tale caratteristica. Addirittura la bellezza di Polissena enfatizza ancor di più la sua

---

non distingue il sesso, la condizione sociale, ma che richiede solo una superiorità morale in situazioni straordinarie. Come nota la MOSSMAN, p. 161, la donna dotata di qualità maschili non è sempre connotata in senso positivo, con ovvio riferimento alla Clitemestra di Eschilo, *Agam.*, v. 11, ἀνδρόβουλον "dalla volontà maschile". Quindi non è il "maschile" equivalente di "eroico", ma l'eroico è dato dall'azione particolare in situazioni particolari, e può rivelarsi anche inaspettatamente, come nell'*Ecuba*.

<sup>6</sup> Questo dibattito annovera una smisurata mole di interventi: MICHELINI, pp. 131-180, e soprattutto p. 165; GELLIE, p. 34; SEAGAL, pp. 172-179, che ricollega il sacrificio all'allusività velata di certi passaggi, come ad esempio il terzo stasimo con l'evocazione delle camere nuziali delle donne troiane; Justina Gregory, *Euripides and the Instruction of Athenians*, Ann Arbor, 1991, p. 97 e n. 23; ZEITLIN, p. 74; THALMANN, p. 136-148, soprattutto pp. 143-144; Contrarie a quest'interpretazione in chiave sensuale DE JONG, pp. 88-89; MOSSMAN, 142-163, soprattutto 143-149; BASTA DONZELLI, p. 190 n. 31, la quale ricorda che il sacrificio non è rappresentato direttamente, ma riferito, quindi, ammesso che abbia un'attrattiva erotica, non può che suscitare un'atmosfera solo indirettamente sensuale.

sventura, e quella della madre: come dice Taltibio, la perdita di una creatura tanto bella è motivo di maggiore lutto per Ecuba, madre fortunatissima perché ha messo al mondo una figlia di natura superiore, ma sfortunatissima perché la ha persa. L'enfasi sul corpo nudo è solo un risvolto secondario: quello di Polissena è il corpo ideale di una statua, non è in alcun modo desiderabile sessualmente, al contrario è oggetto di un'ammirazione nobile da parte dell'esercito greco.

Il discusso gesto di strappare il peplo, svelando il seno, è una conferma di quanto detto: Polissena si straccia il peplo energicamente, con forza, perché non è una vittima passiva; l'Ifigenia di Eschilo (vv. 239-240), slaccia il peplo e lo fa cadere, passiva, arrendendosi al suo fato. D'altro canto, Euripide colora il gesto con un tono di grande patetismo: scoprire il seno evoca il rispetto che si deve a una madre, e nell'*Ecuba*, ma non solo<sup>7</sup>, il gesto è più volte richiamato proprio per invitare al rispetto.

Natura e Educazione.

Al termine del resoconto di Taltibio, Ecuba, allo stesso tempo la più sfortunata e la più fortunata fra le madri, commenta con amarezza l'eroica fine di Polissena. Le sciagure che l'affliggono, che il pubblico sa bene non essere ancora terminate, pur essendo smisurate, consentono all'anziana regina di trovare in questa lezione di coraggio un motivo per alleviare le sue sofferenze (vv. 590-591).

Ragionando sulla sua situazione, Ecuba divaga col pensiero, ed esprime alcuni pensieri e considerazioni sulla natura umana.

vv. 592-603:

...οὕκουν δεινόν, εἰ γῆ μὲν κακῆ  
τυχοῦσα καιροῦ θεόθεν εὔστάχυν φέρει,

---

<sup>7</sup> Vedi i capitoli introduttivi.

χρηστὴ δ' ἄμαρτοῦσ' ὦν χρεῶν αὐτὴν τυχεῖν  
κακὸν δίδωσι καρπὸν, ἀνθρώποις δ' ἀεὶ  
ὁ μὲν πονηρὸς οὐδὲν ἄλλο πλὴν κακός,  
ὁ δ' ἐσθλὸς ἐσθλός, οὐδὲ συμφορᾶς ὑπο  
φύσιν διέφθειρ', ἀλλὰ χρηστός ἐστ' ἀεὶ;  
ἄρ' οἱ τεκνόντες διαφέρουσιν ἢ τροφαί;  
ἔχει γε τοί τι καὶ τὸ θρεφθῆναι καλῶς  
δίδαξιν ἐσθλοῦ· τοῦτο δ' ἦν τις εὔμαθη,  
οἶδεν τό γ' αἰσχρὸν κανόνι τοῦ καλοῦ μαθῶν.

“Come è strano! Una terra grama, se un dio interviene al momento giusto, diviene fertile di spighe: una terra feconda se le viene a mancare il necessario, produce un gramo raccolto. Non è così che succede con gli uomini: il malvagio non può essere che malvagio, il buono è nobile; le avversità non guastano l'indole, che rimane sempre uguale. È il sangue che conta, o l'educazione? L'essere rettamente educati è una scuola del bene: e chi lo impara, ha uno strumento per giudicare il male. Ma che dico, la mia mente si agita alla cieca”.

Ecuba, dall'esempio di Polissena, trae una riflessione sul valore della natura e della funzione che può avere l'educazione. La metafora di ambito contadino indica in modo rovesciato il rapporto che c'è fra la natura originaria e l'apporto dell'educazione: anche il terreno più arido, con un intervento esterno, divino (θεόθεν), che apporti, ad esempio, piogge o sole al momento opportuno, può produrre copiosi frutti; mentre se il terreno fertile non è trattato opportunamente, non rende il raccolto adeguato. Al contrario la natura umana rimane costantemente tale e non può essere modificata: il nobile e il malvagio rimangono tali, e non c'è intervento che consenta un cambiamento. Ma Ecuba si chiede ancora: “Contano i genitori o l'educazione?”. Ferma restando l'impossibilità di rovesciare completamente la natura, come s'inserisce l'educazione? Cosa realmente si può insegnare, e cosa invece non può essere trasmesso con l'insegnamento, perché è una caratteristica innata della φύσις? Questo è un interrogativo di valore straordinario, perché si ripresenta costantemente nel pensiero e, di conseguenza, nella produzione letteraria del V secolo: i sofisti

affermavano di poter insegnare qualsiasi cosa. Euripide dimostra di avere un giudizio positivo sull'educazione: alla dote innata e quasi genetica della nobiltà spirituale, si lega il fattore determinante dell'educazione che, come una bussola, orienta il comportamento umano; diversamente dalla sofistica, il poeta qui non dice che qualsiasi cosa può essere insegnata, anche la virtù, bensì che l'educazione ha un ruolo complementare rispetto alla nobiltà<sup>8</sup>. Non si può insegnare τὸ ἐσθλόν, perché quest'elemento è determinato dalla nascita, ma l'educazione può provvedere a fornire un criterio che consenta il giudizio morale sul bene e sul male<sup>9</sup>.

Ma la nobiltà di cui si parla non indica le nobili origini, bensì una nobiltà d'animo che è teorizzata in *Elettra*, vv. 367-400<sup>10</sup> dove si dice appunto che anche un umile contadino può esser dotato di superiorità spirituale, e che non sempre questa virtù si trasmette di padre in figlio. Ancora, nelle *Supplici*, vv. 913-917, Euripide fa dire a Adrasto che l'educazione lascia un segno indelebile negli uomini, che una volta appresa la virtù, l'acquisiscono per sempre. In maniera molto simile all'*Ecuba*, nell'*Ifigenia in Aulide*, vv. 557-572, il Coro sostiene che "l'educazione ben impartita contribuisce alla virtù", la ragione serve a distinguere ciò che si deve da ciò che non è opportuno; "gran cosa è ricercare la virtù". Il senso è il medesimo dell'*Ecuba*: l'educazione ha un contributo fondamentale nella sfera morale, e serve a indirizzare correttamente la natura nobile, che è caratteristica

---

<sup>8</sup> Il Discorso di RECKFORD in proposito, pp. 115-119, è molto interessante: lo studioso, dopo aver analizzato il valore delle affermazioni di Ecuba, le paragona al discorso di Fedra nell'*Ippolito* di Euripide, vv. 373-430, sulla difficoltà umana del comportarsi secondo il bene, un proposito destinato a fallire. Ma la nobiltà non dipende esclusivamente dal fattore innato, e come imparare il bene può migliorare la natura, così il cattivo insegnamento può corrompere ciò che in origine è nobile. Da questa affermazione sostanzialmente corretta, viene tratta un'osservazione non condivisibile: che Ecuba e Polissena rappresentino queste due opposte situazioni; e che quindi Ecuba rappresenti la corruzione del carattere nobile. Questo perché la vendetta è vista, a mio parere erroneamente, come la manifestazione di questa degenerazione: Ecuba mantiene la sua forza, ma solo per realizzare la vendetta; rimasta senza speranza e senza alcuna possibilità di migliorare la sua situazione, non ha altra scelta che imitare l'aguzzino dei Polidoro.

<sup>9</sup> Come nota Kovacs, p. 142 n. 39, questo è il concetto sotteso all'educazione di Achille da parte del centauro Chirone: su una natura già nobile s'innesta (per riprendere la metafora della coltivazione) l'educazione che fornisce ulteriori strumenti; la medesima idea in Pindaro, vd. a titolo d'esempio *Olimpica IX*, vv. 99 ssg.

<sup>10</sup> Questi versi sono stati oggetto di discussioni da parte di diversi studiosi, poiché, per alcune incertezze stilistiche e argomentative, appaiono non euripidei. Si veda ad esempio l'apparato di DIGGLE, II, *ad h. l.*

innata nell'uomo<sup>11</sup>. L'esempio di Polissena mostra appunto che anche una schiava Troiana, barbara, può rivelare la superiore nobiltà d'animo, che le consente di non tremare di fronte al suo destino, fortificata dall'educazione libera che ha ricevuto, che la induce a non tradire il principio di libertà e a morire coraggiosamente.

Ma il concetto espresso da Ecuba, è applicabile a se stessa? L'interrogativo, di tutt'altro che scontata risoluzione, si lega indissolubilmente ad un'altra importantissima domanda: l'evoluzione di Ecuba dallo stato di passività alla ricerca di vendetta ad ogni costo, che si dipana dall'inizio alla fine del dramma, è una "degenerazione"? E quindi, ciò che ella stessa dice relativamente a Polissena, è solo un "vano ragionamento" (v. 603), perché non è applicabile alla sua vicenda, che la ha condotta a "corrompere" la sua natura nobile?

La maggior parte dei critici sostiene appunto che quella di Ecuba è un'evoluzione degenerativa, che conduce un'anziana donna che ha perso tutto, patria e famiglia, e nel modo più violento e immotivato, da una condizione di partenza consona alla sua situazione di annullamento, fino ad una situazione finale completamente opposta, in cui ella arriva a perseguire con ogni mezzo, anche il più abietto, la vendetta, e a vendicarsi con una freddezza spietata di colui che ha ucciso l'ultimo figlio superstite. Se è così, l'affermazione ai v. 592-602 relativa all'imperturbabilità della natura nobile sarebbe veramente soltanto uno sterile ragionamento, che non trova applicazione efficace e costante nella realtà. Ma io non credo che Euripide farebbe pronunciare un simile discorso ad un suo personaggio, per poi smentirlo clamorosamente; o almeno, dovrebbero essere presenti nel testo segnali a indicare che le parole vanno considerate in modo non letterale, ma, ad esempio, ironico. Credo che, ancora una volta, la prospettiva più corretta, e cauta, sia quella di Judith Mossman, che comincia il suo capitolo sulla

---

<sup>11</sup> Innato non è sinonimo di aristocratico: come si afferma nel passo sopra citato dell'*Elettra*, talvolta l'umile condizione non corrisponde a mediocrità d'animo. Anche Sofocle affronta l'argomento, che è alla base del *Filottete*: Neottolemo ha nobile natura, che lo rende incapace di commettere atti riprovevoli (vv. 79-89). Ma l'educazione impartitagli da Odisseo, che ha come fine l'utile, ottiene il risultato di piegarlo, fino ad indurlo all'inganno. Neottolemo, di fronte al bivio che gli propone di tradire la sua natura perseguendo l'utile o di restare fedele a sé stesso, si risolverà per quest'ultima alternativa, restituendo a Filottete le sue armi. Considerazioni simili in *Antigone*, vv. 37-38, dove Antigone, rivolta ad Ismene, le dice che presto rivelerà εἴτ' εὐγενῆς πέφυκας εἴτ' ἐσθλῶν κακή.

vendetta di Ecuba, analizzando preliminarmente il senso della vendetta, e come questa poteva essere recepita dagli spettatori del teatro ateniese del V secolo. Ciò che è immorale per noi, oggi, non è necessariamente immorale in ogni momento storico. Non a caso il volume della Mossman è stato intitolato *Wild Justice*, perché la vendetta non è altro che una forma di giustizia non disciplinata, e, per così dire, selvaggia, ma del tutto inquadrata in un sistema arcaico di gestione della colpa e della punizione. Se pensiamo alla vendetta di Odisseo sui Proci nell'*Odissea*, abbiamo con immediatezza un elemento di confronto. Odisseo fa strage dei suoi avversari, rei di consumare il suo patrimonio, durante il periodo trascorso alla reggia di Itaca nel tentativo di sposare Penelope. Con un tranello, Odisseo li uccide nella grande sala, dopodiché cerca di tenere l'impresa sotto silenzio, perché i parenti dei giovani, non appena fossero venuti a conoscenza dell'accaduto, sicuramente si sarebbero vendicati contro di lui. Ma l'atto di Odisseo, per quanto violento, è un doveroso atto di giustizia, e non è un caso se, più volte nel racconto epico, Telemaco si cruccia di essere solo e non avere parenti che possano sostenerlo nel punire i Proci, vendicando l'affronto verso suo padre<sup>12</sup>.

Anche la vendetta di Ecuba non è mai presentata come un atto ingiusto: semmai violento, irrazionale, ma non certo sbagliato. Il pubblico sa bene fin dall'inizio che Ecuba sopporterà un dolore immane per una duplice perdita, che, dopo il sacrificio di Polissena, il cui gesto eroico rende il dolore tollerabile, un altro crimine, più efferato, colpirà i sentimenti dell'anziana regina. Se è vero che Polidoro non domanda vendetta, ma solo la sepoltura, l'attesa converge obbligatoriamente verso la vendetta.

Quella di Ecuba non è una degenerazione che si dipana nel corso del dramma, come se fosse una caduta da un punto verso il basso. La "caduta" c'è già prima che cominci la tragedia, perché l'eroe euripideo ha già subito questa

---

<sup>12</sup> Gli esempi di vendetta "giusta" e non condannabile moralmente sono numerosi: già Archiloco, fr. 23, 14-15 West, diceva di poter essere "amico degli amici e nemico dei nemici". L'*Oresteia* si fonda proprio sulla concatenazione fra colpa, vendetta violenta e punizione; sempre a titolo d'esempio, nell'*Elettra*, Euripide costruisce un personaggio, Elettra, il cui unico scopo è vendicarsi; appena la vendetta si compie, il personaggio "scompare", cioè non ha più funzione drammatica.

degradazione. Se Polissena ha ancora tratti sofoclei, il suo gesto eroico è comunque tutto compreso in una dimensione umana, e quindi inferiore e corrotta: ella è un'eroina, ma è anche una schiava troiana, una donna sconfitta che non ha più nulla, ed è ridotta alle condizioni di un oggetto. Ecuba è la madre ferita che, esasperata da sofferenze senza pari, compie eroicamente una vendetta: ma il suo gesto è ridimensionato, perché si rivolge a una creatura meschina, qual è Polimestore; è una vendetta compiuta con il sostegno di umili schiave, è una vendetta in tono minore. Ma è anche un gesto violento, che incomprensibilmente dilaga fino a coinvolgere gli innocenti figli di Polimestore: e qui sta l'umanità di Ecuba, madre privata dei figli, che come qualunque madre, vuol far provare la stessa sciagurata sorte all'assassino di Polidoro.

## Secondo stasimo, vv. 629-656.

ἔμοι χροῖν συμφοράν,  
ἔμοι χροῖν πημονὰν γενέσθαι,  
Ἴδαίαν ὅτε πρῶτον ὕλαν  
Ἀλέξανδρος εἰλατίνα  
ἐτάμεθ', ἄλιον ἐπ' οἶδμα ναυστολήσων  
Ἑλένας ἐπὶ λέκτρα, τὰν  
καλλίσταν ὃ χρυσοφαῆς  
Ἄλιος αὐγάζει.

πόννοι γὰρ καὶ πόνων  
ἀνάγκαι κρείσσονες κυκλοῦνται  
κοινὸν δ' ἐξ ἰδίας ἀνοίας  
κακὸν τᾶ Σιμουντίδι γᾶ  
ὀλέθριον ἔμολε συμφορὰ τ' ἀπ' ἄλλων.  
ἐκρίθη δ' ἔρις, ἂν ἐν Ἴ-  
δα κρίνει τρισσὰς μακάρων  
παῖδας ἀνῆρ βούτας,

ἐπὶ δορὶ καὶ φόνῳ καὶ ἐμῶν μελάθρων λῶβα·  
στένει δὲ καὶ τις ἀμφὶ τὸν εὖροον Εὐρώταν  
Λάκαινα πολυδάκρυτος ἐν δόμοις κόρα,  
πολίον τ' ἐπὶ κροῖτα μάτηρ  
τέκνων θανόντων τίθεται  
χέρα δρύπτεται τε παρειάν,  
δαίμιμον ὄνυχα τιθεμένα σπαραγμοῖς.

Il secondo stasimo si compone di una strofe, un'antistrofe e un epodo, in metro eolico e giambico. Anche questo canto corale rappresenta una proiezione: nel primo stasimo si trattava di uno spostamento nel futuro in terre lontane e ancora ignote, ora avviene attraverso un ritorno nel passato alle origini della guerra di Troia. Ecuba è assente: si è allontanata per raccogliere qualche oggetto da destinare al rito funebre di Polissena, ed è questo l'unico momento in cui la protagonista non è in scena. Il canto si pone come un "intermezzo" che divide a metà l'azione tragica, senza segnare tuttavia una rottura nella linea rappresentativa drammatica.

I primi due versi evocano con la solennità di lamento rituale la situazione presente: vv. 629-630, ἔμοι χροῖν συμφοράν, ἔμοι χροῖν πημονὰν γενέσθαι, “per me era destino il lutto, per me era destino soffrire”. Poi si passa a determinare

quegli eventi passati che hanno causato questa situazione: fin da quando Paride tagliò il legno per costruire le navi che lo portassero da Elena, la donna più bella che vide luce sulla terra. Attraverso tre stadi temporali concatenati, che si volgono indietro nel passato, si ritorna alla causa primitiva: dalla sofferenza attuale delle Troiane, a Paride che si accinge alla spedizione, ad Elena, causa stessa dell'impresa, che con la sua nascita, quindi ancora un passo indietro nel tempo, determinò il destino delle Troiane. I tre livelli sono legati da un rapporto causale in senso cronologico; l'ordine temporale è però invertito rispetto allo scorrere degli anni, per legare il discorso della strofe con l'antistrofe, che presenta uno schema simile. Nell'antistrofe infatti troviamo in primo luogo, vv. 639-640, la situazione delle schiave nel presente: *πόννοι γὰρ καὶ πόνων ἀνάγκαι κρείσσονες κυκλοῦνται*, “sventure e necessità più potenti delle sventure si succedono”. Il *πόνος* è il travaglio, la pena, mentre *ἀνάγκαι*, al plurale, indica l'insieme degli avvenimenti dolorosi che costituisce il destino delle donne<sup>1</sup>. Altro termine particolare è *κυκλοῦνται* da *κυκλῶ*, che indica il susseguirsi degli avvenimenti in senso circolare: il destino che si ripete nella struttura della strofe e l'antistrofe tra presente e passato, per poi tornare al presente; non a caso indica il movimento del fuso attorno al suo asse, richiamando il lavoro delle Parche che filavano il destino dell'uomo. Il termine rende bene una certa “circolarità”, per così dire, anche logica e concettuale: il destino di sventure è una sorta di cerchio che si svolge dal passato al presente con un vincolo causale, e si conclude, vale a dire si chiude su se stesso, accomunando e stringendo nel suo svolgersi le donne Troiane ed Ecuba, e addirittura, come si vedrà poi nell'epodo, anche il nemico, ossia le donne spartane. Il presente che riunisce tutte le donne in un comune destino di sventura (641-642, *κοινὸν...κακὸν*), si contrappone fortemente alla follia personale (v. 641, *ιδίᾳς ἀνοίας*) di Paride, così come al giudizio pronunciato per risolvere la contesa fra le dee, si contrappone la sciagura che si rovescia sulle case delle Troiane (v. 649, *ἐμῶν μελάρων*). Il racconto mitico del

---

<sup>1</sup> La Mossman, p. 84, nota che il termine *ἀνάγκαι* qui ha un doppio significato: da un lato indica la servitù, cioè gli obblighi imposti dal lavoro servile, dall'altro lato indica l'ininterrotta sequela di sventure che perseguitano Ecuba.

giudizio di Paride e del ratto di Elena è presentato come ἀρχὴ κακῶν in diverse prospettive: mentre Omero privilegia la follia di Paride (*Iliade*, III 100; VI 356; XXIV 28), e il motivo delle navi che portano Elena via dalla sua casa (*Il.*, V 62-63; XXII 115-116), e accenna soltanto brevemente al giudizio sulle dee (*Il.*, XXIV 29-30), in Euripide questo particolare episodio gode di un certo risalto, ed è ricordato diverse volte, in *Andromaca*, 274-292; *Troiane*, 924-934 e 971-978; *Elena*, 23-30; *Ifigenia in Aulide*, 573-589 e 1283-1311. Si ricordi, inoltre, che una tragedia perduta era dedicata interamente a Paride, l'*Alessandro*, che costituisce con *Troiane* e *Palamede*, l'unica trilogia legata di Euripide a noi nota, che trattava proprio degli antefatti della guerra di Troia<sup>2</sup>.

Se le sventure affliggono la terra bagnata dal Simoenta, la Troade, dal momento in cui Paride, folle, si innamorò di Elena, anche sulle rive di un altro fiume si soffre allo stesso modo: si piangono i morti anche lungo il corso dell'Eurota, il fiume spartano "dalle belle correnti". Una fanciulla spartana<sup>3</sup> e una madre piangono i propri cari, e il destino della guerra accomuna così vincitori e vinti. Il senso ultimo di tutto ciò è che l'amore verso un figlio o un marito, che muore in guerra, supera le distinzioni, oltrepassa le barriere: il dolore di una perdita è un linguaggio che può essere compreso da Greci e barbari allo stesso modo. Anche se questo canto evoca un passato lontano, il rapporto col presente è reso vivissimo proprio dalla continuità, dall'universalità di un sentimento profondo, che funge anche da passaggio fra un episodio e l'altro della tragedia. Le donne del Coro comunicano ad Ecuba che il suo dolore è anche il loro, e che, dal giorno in cui Elena vide la luce, il destino delle Troiane è una sciagura senza fine. Per questo, dopo il sacrificio di Polissena, che pure ha fornito alla madre qualche spiraglio di consolazione, altro dolore seguirà, ineluttabilmente, e sarà un dolore estremo, inconsolabile, e aberrante. Nella madre spartana che, fuor di sé dal dolore, si percuote il capo canuto e si graffia le guance, c'è l'alter ego di Ecuba, che la disperazione condurrà all'estremo della sopportazione, fino alla follia.

---

<sup>2</sup> Sulla presenza e il trattamento del mito in Euripide, si veda T. C. W. Stinton, *Euripides and the Judgement of Paris*, London, 1965, soprattutto pp. 23 ssg. relative al secondo stasimo.

<sup>3</sup> La giovane spartana è detta Λάκαινα, lacena, che richiama alla memoria Elena, spesso ricordata con questo appellativo per la sua origine.

Il gesto rituale di percuotersi e lacerare le guance indica appunto dolore ed evoca forte *pathos*, anche in relazione ad Ecuba. Il testo degli ultimi versi dello stasimo presenta qualche dubbio.

vv. 652-657:

πολιόν τ' ἐπὶ κροῖτα μάτηρ  
τέκνων θανόντων τίθεται  
χέρρα δρύπτεταί τε παρειάν,  
δίαιμον ὄνυχα τιθεμένα σπαραγμοῖς

L'edizione Daitz presenta questo testo; Murray ha invece diversamente: *πολιάν* al v. 652 dei mss. V L e dello scolio vaticano, mentre *-ιόν* è di Va e della seconda mano di V; dei due *πολιάν* è *lectio difficilior*, poiché va concordato o con *χέρρα* o con *παρειάν*, con il senso non di canuto, ma di anziano. Il v. 654 dato da Murray è *τέκνων θανόντων*, mentre *τίθεται χέρρα δρύπτεταί παρειάν* è posto fra croci; *τε* mantenuto da Daitz è presente nei mss. AFGKP, mentre V e Va hanno *δὲ*. Diggle indica una lacuna dopo *τε* al v. 655; in apparato suggerisce come integrazione *ἀθλίαν* oppure *δίπτυχον*. Wilamowitz elimina *τίθεται χέρρα*; inoltre traspone *δίαιμον ὄνυχα τιθεμένα σπαραγμοῖς* prima di *τέκνων*.

Il senso generale non è chiarissimo: “La madre, poiché è morto il figlio (come genitivo assoluto con valore causale; oppure “cui è morto il figlio”), pone sul capo canuto la mano, e si lacera la guancia, rendendo l’unghia insanguinata a causa dei graffi”. Il verbo *τίθημι* è usato al medio, col senso di “rendere”; il *τε* sembra necessario per dividere le due frasi contenenti ciascuna un’azione differente, riguardo alla seconda azione, non si comprende bene il rapporto causale e temporale fra i due momenti, tanto che Wilamowitz anticipava il v. 656: “La madre rende l’unghia insanguinata e lacera la guancia”. Sembra tuttavia eccessivo pensare di ricorrere ad una lacuna, e integrarla, dal momento che il senso del passo non è del tutto incomprensibile, ma soltanto lievemente disarmonico.

## La scoperta del cadavere di Polidoro.

Al termine dello stasimo, che ha ricordato come ogni donna soffre allo stesso modo a causa della guerra, entra in scena l'ancella, inviata da Ecuba ad attingere l'acqua per il funerale di Polissena. L'ancella reca un cadavere coperto da un telo. Ecuba esce dalla tenda, si era allontanata dalla scena per approntare qualche oggetto per la pira funebre di Polissena, e domanda come mai la donna abbia fra le mani il corpo della figlia. La donna, che già sa, si rivolge ad Ecuba indicandola come "infelice più di quanto si può esprimere...anche se vedi la luce, sei morta, senza figli, senza marito, senza patria, privata di tutto" (vv. 667-669, ὦ παντάλαινα κᾶτι μᾶλλον ἢ λέγω, δέσποιν', ὄλωλας κοῦκέτ' εἶ βλέπουσα φῶς, ἄπαις ἄνανδρος ἄπολις ἐξεφθαρμένη). Poi tristemente la invita a guardare, per constatare da sé l'identità del cadavere: non è Cassandra, come inizialmente aveva pensato, ma Polidoro, che, nudo e inerme, è stato trasportato senza vita dalle onde del mare fino alla riva. La scena è molto ben costruita dal punto di vista drammatico per ottenere un crescendo di tensione costante: da una parte c'è il pubblico che già sa di chi sia il corpo trasportato dal mare fino a riva, dall'altra Ecuba, che arriva a appurare la verità con i suoi occhi, con una serie di errori: prima ella crede che il corpo sia di Polissena, poi lo identifica con Cassandra, ed ha un primo sussulto, poi arriva a capire la verità. Contemporaneamente, tra il pubblico la tensione sale progressivamente ad ogni errore, finché Ecuba non scopre l'identità del corpo, e la tensione lascia spazio al pianto.

Il dolore è tale da spingere Ecuba a intonare un lamento funebre, che comincia a v. 684 con l'invocazione doppia del figlio morto; questo lamento è in versi docmiaci, ed è intervallato dai trimetri pronunciati dal Coro e dall'ancella, in forma commatica, ossia di scambio fra personaggio e coro. I versi iniziali presentano delle difficoltà testuali, che ne inficiano un'interpretazione univoca e chiara.

vv. 684-687

ὦ τέκνον, τέκνον,

αἰᾶ, κατάρχομαι νόμον

βακχεῖον, ἐξ ἀλάστορος

ἀρτιμαθῆς, κακῶν

“O figlio, figlio, ahimè, intono il canto bacchico, delle sciagure inflittemi da un demone maligno, che ho appreso solo ora”.

Il testo dei mss. presenta alcune oscillazioni: a v. 685, in luogo di νόμον si trova γόων, retto da κατάρχομαι, che regge preferibilmente il genitivo, ma anche l'accusativo (come in *Oreste*, v. 960); νόμον si troverebbe al v. 687, al posto di κακῶν. ἀρτιμαθῆς va corretto in ἀρτιμαθῆ, accusativo, concordato con νόμον. In questo modo la traduzione sarebbe “ahimè, io incomincio i lamenti (γόων), canto di follia (νόμον βακχεῖον come apposizione), soltanto ora appreso da un malefico demone”. Le difficoltà di questa seconda interpretazione sono diverse, l'apposizione non concordata con il genitivo γόων, la correzione di ἀρτιμαθῆς in ἀρτιμαθῆ, che si trova nei mss. solo come lezione alternativa di una seconda mano del codice K e della prima mano di M. Nonostante le difficoltà, non si può ignorare la frequenza di γόων come termine tecnico per indicare il canto del lamento funebre, di cui abbiamo diverse testimonianze. Ad esempio in Omero: Iliade, XVIII 51 e 316, dove si usa ἐξῆρχε; e ancora il celebre lamento funebre per Ettore intonato alternativamente da Andromaca, Ecuba ed Elena, XXIV vv. 723-781<sup>1</sup>.

Nell'*Elettra* di Sofocle, il θρῆνος ἀπὸ σκηνῆς di Elettra è detto appunto canto doloroso, pieno di lacrime e lamenti: vv. 80-81, Oreste, che sta per uscire di scena, chiede al pedagogo se è il caso di rimanere ad ascoltare il lamento di Elettra; al v. 104 Elettra stessa definisce il suo canto, la monodia di invocazione agli elementi, θρήνων στυγεῶν τε γόων. E non è un caso se questo canto, che esprime un dolore non sommerso e passivo, ma concitato, si lega alla maturazione nel suo animo della vendetta: anche per Ecuba è questo il momento in cui

---

<sup>1</sup> La NUSSBAUM, pp. 408-409, sostiene che l'allusione al *nomos* vada ricollegata all'evoluzione di Ecuba nel corso del dramma. Secondo la studiosa, infatti, la tragedia di Ecuba si basa su un processo di acquisizione di conoscenza, distinto in due fasi: una *pars destruens*, con la distruzione delle certezze generate dal credere nei valori tradizionali, che iniziano la loro parabola discendente con il discorso sull'immutabilità del carattere nobile; e una *pars costruens*, in cui Ecuba sostituisce a quei valori un nuovo *nomos* (vv. 686-687), ossia un nuovo ordine umano per ricostruire il mondo.

nell'animo si fa strada il desiderio di vendicare il figlio morto, e il lamento non è solo una commiserazione dolorosa e affranta, ma il punto di partenza di una nuova fase.

In un crescendo di sofferenza, dopo aver escluso la possibilità di una morte accidentale, la regina di Troia arriva ad affermare con sicurezza che il povero giovane è stato ucciso dal suo ospite tracio, il re Polimestore, che ha commesso un crimine tanto violento per avidità dell'oro; v. 715, "Dov'è la giustizia degli ospiti?"; questo si chiede Ecuba, quando entra in scena l'Atride Agamennone. Questi, tronfio e insensibile, si rivolge ad Ecuba per incalzarla: le è infatti stato accordato il permesso di seppellire la figlia, dunque, perché non si affretta? E aggiunge: 731-732, "Là tutto è stato fatto per bene, se si può dir bene in queste cose". Nelle sue parole non c'è spazio per la comprensione e la pietà, si mostra invece impaziente e desideroso di liquidare in fretta quella che per lui non è nient'altro che una seccatura: "là tutto è stato fatto per bene"; come si può parlare in questi termini dell'uccisione di una giovane, per di più rivolgendosi alla sventurata madre della stessa? Si può agire in questo modo soltanto essendo egoisti ed incapaci di condividere e comprendere con umanità le sfortune altrui. Il suo unico scopo è evitare le noie: gli Achei, sobillati da Odisseo, hanno deciso che Polissena venga sacrificata? Sia fatto. La fanciulla vuole essere immolata libera da vincoli? Va bene. E' acclamata e celebrata per la sua morte eroica? Le sia consentita la sepoltura. Ogni novità che crea ulteriori ostacoli e fastidî, deve essere neutralizzata nel modo più rapido e completo possibile, per evitare ulteriori contrattempi e impedimenti. In questo modo si comprende anche il comportamento dell'Atride quando trova Ecuba piangente sul cadavere di uno straniero di cui ignora l'identità: 733, "Ah! Chi è quel Troiano morto davanti alla tenda? Il suo peplo mi dice che non è argivo". Inizialmente incuriosito, ma anche preoccupato per questa nuova, domanda chiarimenti, ma quando si accorge che Ecuba è troppo presa dalle sue riflessioni, è assorta nelle sue angosce, e non può spiegargli nulla, afferma: 747-748, "Se vuoi che io non sappia nulla di ciò, fa lo stesso. Non voglio sentire". La situazione sembra complessa e problematica, per evitare fastidi è meglio non saperne nulla...Ma Ecuba si rivolge a lui da supplice:

gli stringe le ginocchia, il mento, la destra, sicché egli deve obbligatoriamente ascoltarla: 754-755, “Che cosa desideri? Forse avere la libertà? E’ cosa facile.” Cosa chiede Ecuba? Accordiamole in fretta quel che desidera, cosicché non si creino difficoltà. Ma Ecuba chiede qualcosa di molto più importante della libertà. Informato dei fatti, e dell’identità del cadavere, l’Atride appare sempre poco partecipe, più incuriosito che coinvolto emotivamente: la sua sembra soprattutto superficiale curiosità, condita da una buona dose di banali sentenze sulla sfortuna della regina troiana, che non rivelano affatto autentica compassione: 783, “O disgraziata! Le tue sofferenze sono infinite”; e poi: 785, “Ah! Ah! Quale donna è mai stata così sventurata?”. Ecuba, con nobili motivazioni, lo implora di aiutarla nel vendicare l’orrendo crimine commesso contro suo figlio e contro di lei, già tanto provata da innumerevoli sciagure: 788-792, “Se ti sembra che sia giusto ciò che ho sofferto, mi rassegnerò. Se no, vendicami di quell’uomo, ospite scellerato, che non teme né gli dèi di sotterra, né quelli celesti, e ha compiuto un’azione così empia!”<sup>2</sup>.

Poi continua, supplicando Agamennone: 798-801, “Noi siamo schiavi e impotenti, forse. Ma potenti sono gli dèi, e il Nomos, che governa su questi. Per il Nomos crediamo negli dèi e viviamo distinguendo il bene e il male”. Il Nomos ha nel discorso di Ecuba un valore importante: questo ha più attinenza con l’obbligo morale, cui tutti spontaneamente aderiscono, che con la legge positiva; il Nomos non è una legge, è un dovere, al quale sono soggetti anche gli dèi<sup>3</sup>. Ecuba

---

<sup>2</sup> Secondo CONACHER<sup>2</sup>, p. 96, nel dramma esistono tre agoni: quello fra Ecuba e Odisseo, questa scena, in cui Ecuba spiega le sue motivazioni ad Agamennone, e quello che si svolge fra Ecuba e Polimestore con Agamennone giudice. La maggioranza degli studiosi considera diversamente; si veda ad esempio DUCHEMINE, pp. 128-130, oppure LLOYD, p. 95-99. STANTON, pp. 23-26, nota che Ecuba può rivolgersi ad Agamennone in modo così diretto, e quasi “confidenziale”, perché la relazione che esiste fra i due è di vera e propria *φιλία*, come nota anche il Coro ai vv. 846-849, e questo rapporto è determinato dal legame tra Agamennone e Cassandra; legame definito da Stanton “virtual marriage”. MERIDOR<sup>2</sup>, pp. 15-17, ricorda che il rapporto fra schiava e padrone è paragonabile a quello fra parente, quindi Agamennone sarebbe obbligato da un vincolo quasi parentelare ad agire in favore di Ecuba per ottenere giustizia.

<sup>3</sup> Come nota SEGAL, pp. 196-198, il dibattito sui principi morali e il loro ruolo nella società erano centrali nell’Atene del V secolo. La sofistica considerava il valore che l’interrelazione fra natura e convenzione (il *Nomos*), aveva nella formazione delle norme comportamentali. Non troppo tempo dopo l’*Ecuba*, Euripide aveva celebrato nelle *Supplici* il ruolo delle leggi scritte nel regolamentare il governo democratico; si veda ad esempio il riferimento alla legge panellenica per giustificare il sacrificio (*Supp.*, v. 526 e v. 671). Il dibattito che opponeva νόμος e φύσις era affrontato

apprende cosa sia, proprio a causa del sacrificio di Polissena; nel discorso che ella ha con Odisseo, e particolarmente nella risposta di questo alle sue preghiere, il sacrificio è presentato come un atto che risponde al Nomos: 326-330, “Noi, se onorare chi vale è un uso sbagliato del Nomos, meriteremo l’accusa di ignoranza. A voi Barbari di non considerare amici gli amici, e non ammirare chi è morto da eroe”. Onorare il fantasma di Achille è giusto, poiché è un atto in ossequio del Nomos, che i Greci rispettano ed hanno sempre in grande considerazione, mentre i barbari, come Ecuba, non riusciranno mai a comprendere questo punto di vista, dal momento che non condividono gli obblighi morali dei Greci, e hanno anzi un modo sovversivo di guardare ai rapporti di amicizia e riconoscenza. Ecuba impara la lezione, e nel caso di Polidoro sfrutta a suo vantaggio l’amara esperienza che ha acquisito, rivolgendosi ad Agamennone con un appello a questo principio. Agamennone è chiamato in causa come giudice (807), affinché, avendo pietà della rovina di Ecuba, le renda giustizia: 810-811, “Un tempo avevo una bella prole, ora sono vecchia e senza figli, senza patria, abbandonata, la più sventurata tra i mortali”. Nelle parole di Ecuba si manifesta tutto il dolore e la sofferenza che ella prova, ma anche la rabbia, e il fortissimo desiderio di vendetta. L’asserzione della sua condizione di donna anziana, senza figli e senza patria, si ricollega ai vv. 667-669, in cui l’ancella diceva della sua regina: “Benché i tuoi occhi vedano ancora la luce, non ancora a lungo vivrai; priva ormai dei figli, del marito, della città”. Quello che si vuole indicare è la perdita di sé, della sua stessa identità, della sua stessa vita; senza più tutte quelle prerogative che identificavano e rendevano degna l’esistenza di Ecuba, è come se non esistesse più. La sua vita ora ha come unico scopo la vendetta, che conferisce ancora un significato agli anni che le restano. Ma è proprio questo sentimento che ne determina l’annichilimento; mentre Polissena si nobilita e trova la libertà con l’accettazione della morte, Ecuba, che è prigioniera delle passioni e delle leggi del mondo, va incontro alla

---

comunemente dai sofisti, ma toccava anche scrittori come Erodoto, Ecateo; se ne trovano tracce negli autori del *corpus Hippocraticum*. Non si può dimenticare il fr. 152 Bowra, in cui Pindaro parla del Nomos come re onnipotente: νόμος ὁ πάντων βασιλεύς. Il riferimento di Euripide ad un Nomos che permette di credere nella divinità, cioè una convenzione sociale completamente umana che permette di credere negli dèi, ricorda il relativismo protagoreo.

decadenza, che non va intesa, come potrebbe sembrare, in senso di crollo morale; piuttosto è un rimanere negli angusti confini della miseria umana, che agisce secondo le sue leggi e le sue norme, quindi anche con la vendetta<sup>4</sup>.

Agamennone, nel bel mezzo della preghiera, dopo aver ascoltato le pur sacrosante ragioni di Ecuba, fa cenno di allontanarsi; e la regina allora: 812-813, “Ahimè disgraziata, dove te ne vai? Sembra che non otterrò nulla”. All’Atride non interessano affatto le sciagure di una donna che è stata la regina della città contro cui ha combattuto e vinto, non si sente realmente partecipe, poiché è totalmente chiuso in sé, non vuole ascoltare e comprendere quel che dicono, pensano, soffrono gli altri; non è pietoso o crudele, è quel che di volta in volta serve essere per avere il massimo dei vantaggi, con il minimo dei problemi. Allora Ecuba, vedendo fuggire la sua unica speranza di vendetta, cioè di vita, accoglie in sé una nuova consapevolezza: 814-819, “Ma perché gli uomini si affannano ad apprendere l’altro sapere, e cercano di conoscere tutto come si conviene, e non si curano di impadronirsi, anche pagando, della sola regina dell’umanità, che è la forza di persuasione, per poter convincere, e ottenere quel che si vuole?”. Ecco dunque che si arriva al superamento del Nomos: non è più quel principio a

---

<sup>4</sup> In proposito CONACHER, pp. 20-21, sottolinea l’enfasi con cui Ecuba menziona la dimensione assoluta delle sue privazioni, e l’idea di non-esistenza che vi si accompagna. Con la perdita dei figli e della città, Ecuba perde ogni senso di identità, e così soltanto si può comprendere il senso della sua degradazione e le motivazioni che la spingono a chiedere aiuto proprio al re dei nemici greci, che l’hanno privata di ogni cosa: solo grazie ad Agamennone può giungere per lei vendetta. Anche la AÉLION, II, pp. 301-303, richiama la perdita di identità di Ecuba, sostenendo che “si elle continue à vivre, c’est pour sa vengeance; rien ne compte plus pour elle, que cette vengeance”. Quest’idea fissa innesca il processo di degradazione e avvilito della donna, che dimentica il proprio onore e la propria dignità; e, poiché non vede modo di vendicarsi senza l’aiuto di Agamennone, si umilia davanti a lui, usa gli argomenti più meschini; ella è cosciente di ciò che sta facendo, ma non le importa nulla: purché venga vendicato il suo dolore, è pronta a tutto. “Nella sua stessa degradazione, Ecuba è un personaggio di una grandezza tragica”. ORBAN, pp. 326-327, confronta la degenerazione di Ecuba con quanto ella aveva affermato ai vv. 597-598: “Il nobile non è che nobile, anche sotto le pressioni della sfortuna, la sua natura non si rovina, resta sempre nobile”; eppure è lei stessa a rovinarsi sotto il peso del dolore. Dal momento in cui sacrifica tutto alla vendetta, rinuncia alla sua libertà. Successivamente, p. 329, aggiunge che Euripide intendeva mettere in scena un dolore immenso, senza possibile confronto con le esigue forze umane, un dolore che la riduce a non essere più nulla, che la confonde con la Sventura personificata. RECKFORD, pp. 119-123, afferma invece che Ecuba con la supplica ad Agamennone rivela il rovesciamento totale del sistema dei valori morali comuni: non esiste più vera pietà, né rispetto per i supplici, se Ecuba utilizza tali argomenti per ottenere questo rispetto. Né esistono gli dèi, se anche questi sono governati dal Nomos, che è un prodotto dell’intelletto umano. Ma questo è probabilmente spingere troppo in là il discorso; quel che è vero è che la giustizia esiste solo se amministrata dagli uomini secondo le loro leggi, e ciò giustifica anche la vendetta.

guidare gli uomini, esiste una forza ben più potente, la forza di persuasione, Peitò. L'allusione alla possibilità di pagare per ottenere la facoltà di esercitare sugli altri la persuasione, si collega ovviamente alle pratiche sofisticate, ed Ecuba in questo momento, sembra giovare a tal punto di queste pratiche, da diventare ella stessa Peitò, e da usare ogni argomento, anche il più meschino, il più ributtante, per ottenere il suo scopo<sup>5</sup>. Perciò un'idea si fa strada nella mente di Ecuba: 824-825, "E mettere avanti Cipride? Forse è un discorso inutile, ma lo dirò lo stesso". L'idea di Ecuba è di sfruttare una nota debolezza di Agamennone, ossia il suo amore per Cassandra: 826-827, "Al tuo fianco dorme mia figlia, l'indovina"; 833, "Ascolta dunque: vedi questo cadavere? Facendo qualcosa di giusto, lo farai per tuo cognato"; 841-842, "O signore, o faro dei Greci, dammi retta: offri la tua mano vendicatrice a questa povera vecchia". Vedendo che ogni altro argomento non ottiene effetti, Ecuba si abbassa fino a "contrattare" quasi sul rapporto che il re ha con Cassandra, la quale non ricopre certo un ruolo onorevole, di cui una madre potrebbe andare fiera: è una concubina, senza diritti e senza rispetto, amata sì da Agamennone, ma senza alcuna legittimità pubblica. Ecuba sa che il suo comportamento è vergognoso e ripugnante, ma è disposta a tutto per la vendetta<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> KIRKWOOD, pp. 64-67, discutendo il rapporto Nomos-Peitò, ricorda che Euripide non dà giudizi sulla giustificazione del sacrificio di Polissena usata da Odisseo; ciò che importa è l'effetto che ha su Ecuba questo principio; per lei il Nomos è crudele e ingiusto, finché Polissena è la vittima. Ma quando il medesimo principio può essere usato a suo vantaggio, se n'appropria, pur di ottenere vendetta. Accade però che Agamennone disattenda il compito cui l'aveva richiamato Ecuba, ed ecco che la regina comprende cosa c'è dietro il Nomos: il potere; e comprende anche che, per far valere quest'obbligo morale, è necessaria una forza superiore, la persuasione. Diventandone la personificazione, Ecuba imbocca la strada della degradazione. CONACHER, pp. 22-23, nota che Peitò diviene il "genio" che guida Ecuba, la quale, nella prima parte del discorso ad Agamennone, mostra la sua grandezza retorica, ed ora, di pari passo col declino della sua *aretè*, scivola nelle forme più degradate della retorica stessa. Un altro esempio di quest'uso della Persuasione nella tragedia, occorre in Aesch., *Ag.*, 385-388: "Sciagurata Persuasione fa violenza, insostenibile figlia di premeditante follia. Ogni rimedio è vano. Non rimane nascosto, ma splende, luce di sinistro bagliore, il danno". E' il primo stasimo, in cui si rievoca la rovina di Paride, contro cui ha operato Zeus; chi disprezza Dike, in nome di insaziabile ricerca di ricchezza, va incontro alla rovina, così come è accaduto a Paride, che offese i suoi ospiti, portando via Elena.

<sup>6</sup> KIRKWOOD, pp. 66-67, afferma: "L'idea di una madre che usa come contrattazione lo *status* di concubina di sua figlia, è, in sé, abbastanza repellente", ma Euripide ne sottolinea la sordidezza, rappresentando Ecuba che insiste sull'argomento per alcuni versi; il brano è stato creato con la finalità di essere repellente: Ecuba diventa la personificazione di Peitò, completamente priva di limiti e di misura. D'altro canto, quando Ecuba implora Odisseo, non si fa scrupoli a cercare un accordo col suo peggior nemico: anche questo significherebbe che Ecuba si comporti in modo non del tutto coerente con il comune senso della morale. Si può dire invece che ella apprenda da Odisseo una lezione, l'uso dell'argomento della *charis*, sostenuto dalla sapiente arte retorica;

La definizione di Agamennone come “grande faro dei Greci” (841), ha un effetto straniante: Ecuba mostra tutto il suo disprezzo per quest’uomo, che, in virtù del suo ruolo, dovrebbe essere una persona nobile, irreprensibile e giusta; invece è debole, meschino e squallido. La risposta di Agamennone è positiva per Ecuba: l’Atride, che, fino a poco tempo fa, voleva allontanarsi, annoiato dai lugubri lamenti della vecchia regina Troiana, ora rivela di avere pietà: 850-851, “Io ho pietà di te, di tuo figlio, delle tue sventure, Ecuba, e della tua mano supplichevole”. Il suo pensiero è malcelato, nascosto ipocritamente sotto la falsa compassione che dice di provare; la sua unica preoccupazione è perdere Cassandra, e questo, lo sanno tutti: il Coro, come è affermato ai vv. 120-122; l’armata, in seno alla quale, come si è già visto ai vv. 127-129, serpeggiano dei contrasti, da cui, come si afferma ora, possono derivare contestazioni: 853-856, “Voglio concederti per gli dèi e per la giustizia, la punizione dell’empio ospite, purché sia in modo che vada bene per te, e non sembri all’esercito che io voglio l’uccisione del re Tracio per amor di Cassandra”. Agamennone espone quindi esplicitamente il suo timore: 857-859, “C’è una preoccupazione che mi ha colto: l’esercito considera quest’uomo un amico e il morto un nemico”; 861-863: “Tu hai in me qualcuno che vuole soffrire con te ed è pronto ad aiutarti, ma che è esitante, nel timore di essere accusato dagli Achei”. Conformemente all’idea già delineata nei passi precedenti, Agamennone si rivela un ipocrita, che cerca di nascondere dietro l’apparenza della pietà il suo vero sentimento, ma che teme ogni possibile preoccupazione ed ogni ostacolo, e sta bene attento ad evitare noie. Inoltre, da pavido quale si mostra, ha un timore consistente della sua armata, che è già apparsa dominata da Odisseo, e che può mettere in discussione il suo ruolo di capo designato di una coalizione in qualunque momento, vista la notorietà delle sue pecche. Ecuba si mostra stupita dalle obiezioni mosse da Agamennone: 864-

---

secondo CONACHER<sup>2</sup>, pp- 97-98, ciò indica l’intenzione di Euripide di mostrare come i valori dell’uomo, così come le finalità della retorica, si modificano in conseguenza delle vicissitudini della sorte. BUXTON, pp. 170-171, osserva a proposito del comportamento di Ecuba, che il ricorso alla persuasione un segno di degenerazione in termini morali. Secondo lo studioso questo personaggio sviluppa un elemento che è già in *Medea*, che tuttavia non perde mai la *sympatheia* degli spettatori, creatasi per la forte compartecipazione emotiva stabilita fra Medea e il pubblico. Ecuba, invece, usa la persuasione in modo “quasi brutale”, e perde ogni “incanto magico” di Medea.

868, “Ah! Non c’è fra i mortali alcuno che sia libero. O è schiavo delle ricchezze, o della sorte. La massa dei cittadini o le leggi scritte gli impediscono di adottare un comportamento secondo coscienza”. E’ come se la sorte volesse accomunarli nello stesso destino: non si distingue più fra i due chi sia lo schiavo, e chi il padrone; schiavi sono tutti, per un motivo o per l’altro: Agamennone è schiavo del δῆμος, benché ne sia il capo, Ecuba è schiava della sua sorte, che la costringe a vendicarsi, ma, a sua volta, domina Agamennone. Il paradosso di cui Ecuba parla ha un valore ancora più profondo: in questa tragedia nessun ruolo tradizionale ha corrispondenza con la realtà; i vincitori non sono affatto nobili e degni di gloria, i vinti dimostrano di non essere affatto abietti e meschini; Polissena non è affatto un’indifesa fanciulla, ma un’eroina, senza paura di morire; Ecuba non è più una madre che soffre, ma una vendicatrice spietata e inesorabile; Agamennone non è il “faro dei Greci”, ma un pavido ipocrita, spaventato dalle masse<sup>7</sup>. La paura del δῆμος, nelle parole di Ecuba diviene paura dell’ὄχλος, termine che ha valore ben diverso, in senso chiaramente dispregiativo, che trova i suoi evidenti contatti con la situazione politica contemporanea di Euripide<sup>8</sup>. Ecuba però, rassicura

---

<sup>7</sup> ORBAN, pp. 325-326, parla di paradosso espressivo sia per Polissena, che ha subito la legge dei vinti in vita, e riceve dopo la morte l’onore dei vincitori (cfr. 573-580); sia per Ecuba, secondo le parole della quale Agamennone, il *capo*, non è che uno *schiavo*. Questi paradossi traducono la verità profonda della tragedia: “Il divorzio tra ciò che è, e ciò che *sembra*: i vincitori, i capi, i giudici, non sono ciò che si crede”. Così anche RECKFORD, p. 122, per il quale “ad un certo punto gli estremi di libertà e di schiavitù coincidono”: dalla sua esperienza Ecuba “ha imparato a guardare a tutti gli uomini nello specchio delle loro sofferenze come schiavi della sorte”.

<sup>8</sup> Cfr. *supra*; non si può dissociare la nota polemica contro i demagoghi, infatti, dalla critica alla massa indistinta, una entità politica davvero preoccupante. DI BENEDETTO, p. 143, parla di un modo anacronistico di presentare Agamennone, caricato di paure, che erano specifiche di un’epoca come il V sec. Nonostante l’anacronismo, lo scopo di Euripide è mostrare, attraverso Agamennone, “i contorni essenziali della situazione politica contemporanea, che egli riprovava”. Il senso dispregiativo di ὄχλος, è usato anche da Tucidide, in IV, 28.3. La DE ROMILLY, pp. 18-20, nota che, quando Euripide parla della folla, usa un termine che non appare che nel V sec., e che ha sempre un uso peggiorativo. La studiosa, confronta quest’uso particolare con Eschilo, il quale, per rappresentare il timore di Agamennone nei confronti della massa, usa sempre dei composti di δῆμος. L’Agamennone dell’*Ecuba*, ha un vero terrore dell’armata; e per definire questo terrore si usa ταρβεῖς (868), parola che “in Omero non si applica che ai vili, o a una situazione davvero terrorizzante”; laddove Eschilo parla in termini ben diversi: Clitemestra chiede infatti ad Agamennone di cosa ha paura usando il termine αἰδεσθῆς, che, rispetto a ταρβεῖς è molto più moderato. Mentre Euripide usa dei termini dispregiativi che presentano un significato denso (anche in termini storico-politici), Eschilo invece usa δημοκράντου: Aesch., *Ag.*, 456-457, βαρεῖα δ’ ἀστῶν φάτιν σὺν κότῳ δημοκράντου ἀρεῖς τίνει χρέος, “Grave è la fama che vi muove il biasimo di tutto il paese: è necessario che paghi il suo debito alla maledizione popolare”, e successivamente: 937-938, [Cl.]: “Di che cosa hai dunque paura? Del biasimo dei mortali?”;

Agamennone, perché non pretende che egli intervenga e si esponga in prima persona. Se gli Achei cercheranno di aiutare Polimestore, dovrà solo impedirlo, ma senza far trasparire coinvolgimenti (872-875), l'anziana regina, con l'aiuto delle Troiane, farà tutto senza di lui, poiché "terribile è la massa, e, insieme all'inganno, invincibile (884)". Dopo una sommaria spiegazione del piano, Ecuba chiede ad Agamennone che la sepoltura di Polissena sia posticipata; Agamennone acconsente, adducendo ancora una giustificazione che non ha più né attendibilità, né consistenza, ossia che i venti, non ancora favorevoli, permettono la dilazione del sacrificio; "Questo è nell'interesse comune, del singolo e dello Stato, che il malvagio sia punito, e che l'onesto sia premiato (902-904)", affermazione che, alla luce dei sentimenti che realmente muovono l'Atride, si carica di una sfumatura ridicola e patetica.

---

[Ag.]: φήμη γε μέντοι δημόθροος· μέγα σθένει, "Della voce del mio popolo, grande ne è la potenza"; in entrambi i casi il vago timore che in Omero era indirizzato da Agamennone ai contingenti al suo servizio, si carica di una tenue sfumatura politica, ma il biasimo dei cittadini di cui si parla si confonde col biasimo divino, la collera del popolo è sempre riflesso di quella degli dèi. Le stesse problematiche, espresse in termini simili all'*Ecuba*, si ritroveranno nell'*Ifigenia in Aulide*.

### Terzo stasimo, vv. 905-951.

σὺ μέν, ὦ πατρὶς Ἰλιάς,  
τῶν ἀπορρήτων πόλις οὐκέτι λέξιη·  
τοῖον Ἑλλάνων νέφος ἀμφί σε κρύπτει  
δορὶ δὴ δορὶ πέρσαν.  
ἀπὸ δὲ στεφάναν κέκαρσαι  
πύργων, κατὰ δ' αἰθάλου  
κηλῖδ' οἰκτροτάταν κέχρωσαι·  
τάλαιν', οὐκέτι σ' ἐμβατεύσω.

μεσονύκτιος ὠλλύμαν,  
ἦμος ἐκ δεῖπνων ὕπνος ἠδὺς ἐπ' ὄσσοις  
σκίδνεται, μολπᾶν δ' ἄπο καὶ χοροποιὸν  
θυσιᾶν καταπαύσας,  
πόσις ἐν θαλάμοις ἔκειτο,  
ξυστὸν δ' ἐπὶ πασσάλῳ,  
ναύταν οὐκέθ' ὄρων ὄμιλον  
Τροίαν Ἰλιάδ ἐμβεβῶτα.

ἐγὼ δὲ πλόκαμον ἀναδέτοις  
μίτραισιν ἐρρυθμιζόμεν  
χρυσέων ἐνόπτρων λεύσ-  
σουσ' ἀτέρονας εἰς αὐγὰς,  
ἐπιδέμνιος ὡς πέσοιμ' ἐς εὐνάν·  
ἀνὰ δὲ κέλαδος ἔμολε πόλιν,  
κέλευμα δ' ἦν κατ' ἄστυ Τροί-  
ας τόδ'· ὦ παῖδες Ἑλλάνων, πότε δὴ πότε τὰν  
Ἰλιάδα σκοπιᾶν  
πέρσαντες ἤξετ' οἴκους;

λέχη δὲ φίλια μονόπεπλος  
λιποῦσα, Δωρὶς ὡς κόρα,  
σεμνὰν προσίζουσ' οὐκ  
ἦνυσ' Ἄρτεμιν ἀτλάμων·  
ἄγομαι δὲ θανόντ' ἰδοῦσ' ἀκοίταν  
τὸν ἐμὸν ἄλιον ἐπὶ πέλαγος,  
πόλιν τ' ἀποσκοποῦσ' ἐπεὶ  
νόστιμον ναῦς ἐκίνησεν πόδα καὶ μ' ἀπὸ γᾶς  
ᾤρισεν Ἰλιάδος·  
τάλαιν' ἀπεῖπον ἄλγει,

τὰν τοῖν Διοσκόροιν Ἑλέναν κάσιν Ἰ-  
δαῖόν τε βούταν αἰνόπαριν κατάρῳ

διδοῦσ', ἐπεὶ με γᾶς ἐκ  
 πατρώας ἀπώλεσεν,  
 ἐξώκισέν τ' οἴκων γάμος οὐ γάμος ἀλλ'  
 ἀλάστορός τις οἰζύς·  
 ἂν μήτε πέλαγος ἄλιον ἀπαγάγοι πάλιν  
 μήτε πατρῶον ἵκοιτ' ἐς οἶκον.

Il terzo stasimo dell'*Ecuba* si compone di due coppie strofiche seguite da un epodo, i metri che lo compongono sono dattilo-epitriti: nella seconda coppia strofica sono associati ad enopoli e metri eolici, nell'epodo a metri giambici. Questo è il metro tipico delle grandi odi corali della lirica di Pindaro, ad esempio; Euripide usa tale forma per le sue potenzialità narrative, creando il primo stasimo "ditirambico". La definizione è stata attribuita da Krantz<sup>1</sup> a quest'ode come primo esempio di quella forma corale di impostazione narrativa, ricca ed elaborata nell'espressione, parallela, ma non direttamente connessa, allo sviluppo drammatico. Altri esempi di questa forma, che ne riprendono il metro dattilo-epitrito, e ne enfatizzano i caratteri fondamentali, si trovano in *Troiane*, 511-567, e *Ifigenia in Aulide*, 1234-1283.

È un canto molto toccante, il suo obiettivo è, infatti, quello di rievocare (come lo stasimo suddetto delle *Troiane*), l'ultima notte di Troia da una prospettiva nuova: con un tocco delicatissimo, siamo proiettati nell'intimo delle stanze non di un eroe, né di un re, ma di una donna Troiana dall'ignota identità. Euripide ci permette di entrare in queste stanze, di osservare un quadro dipinto con sapienza tale, da renderci partecipi del dramma della guerra. La nostra prospettiva d'osservazione è paragonabile alla vista dall'orlo di un precipizio: di fronte all'abisso profondo, con gli occhi di questa donna sconosciuta, ci guardiamo alle spalle per vedere ciò che stiamo perdendo, e proviamo ad intuire ciò che ci attende sul fondo del baratro. Possiamo solo immaginare il nostro destino, e guardare alla vita passata con un senso malinconico d'ansia e di sconforto, sapendo già cosa ci attende, senza illudersi con vane speranze.

---

<sup>1</sup> W. Krantz, *Stasimon*, Berlin, 1933, pp. 235-241 e pp. 254-260. Si veda anche T. B. L. Webster, *The Greek Chorus*, London, 1970, p. 208; O. Panagl, *Die 'dithyrambischen Stasima' des Euripides*, Wien, 1971, pp. 7-41; COLLARD<sup>2</sup>, pp. 85-97; C. W. Willink, «Text and Metre in Three Cantica of Euripides», in *Mnemosyne*, vol. LVII, 2004, pp. 45-63.

La prima strofe rappresenta la visione nel presente del passato: attraverso il ricordo della sua patria, invocata con nostalgia al principio del canto, la donna Troiana, che possiamo immaginare essere una qualunque donna d'estrazione nobile fatta prigioniera dai Greci, richiama alla memoria il momento esatto della fine. Ciò che ha determinato il suo destino attuale, è dovuto a quell'attimo sfortunato in cui vide la sua amata patria messa a ferro e fuoco dai nemici. Poi si torna indietro, alla quiete prima della tempesta, ossia all'ultimo momento felice prima del disastro: concluse le feste, i banchetti, ricordi di felicità passate e ormai svanite, la donna si ritira nel talamo, e si appresta al riposo, mentre il marito già si è messo a letto. C'è ancora un senso di serenità nella notazione relativa alla spada: l'uomo ha appeso le sue armi ad un chiodo, le ha messe da parte, ha creato una separazione fra l'esterno, con la guerra e la morte, e l'interno della casa, appartata, come se fosse la salvezza da ogni cosa. Tale notazione è rafforzata dal fatto che anche il nemico sembra sparito, come se le due dimensioni, quella domestica e quella militare si escludessero reciprocamente, l'una e l'altra affiancate, ma parallele, quindi non in contatto.

E le due dimensioni sono nuovamente accostate nella seconda strofa, che avvicina giustapponendole due immagini: la donna che si occupa della toletta personale, si sistema i capelli, si prepara a dormire<sup>2</sup>. L'immagine che ci comunica questa scena è di assoluta normalità, di quotidianità: i gesti descritti si ripetono uguali ogni giorno, da sempre, ma non si ripeteranno per sempre. L'aggettivo ἀτέκνονας, d'incerta collocazione, ha comunque la funzione di porre l'attenzione sull'aspettativa della donna, che non sa che quel suo piccolo rito intimo quotidiano non è eterno, senza limiti temporali, come crede, ma destinato a terminare bruscamente, e nel modo più tragico. La seconda scena non a caso riprende l'esterno, ritraendo le strade della città sconvolte da grida e tumulti: i soldati, penetrati nelle mura, iniziano la loro opera di distruzione, lieti di tornare in patria dopo anni di sacrifici in battaglia. Ma la loro vittoria corrisponde alla distruzione di Troia. La seconda antistrofe mostra il punto di contatto fra le due

---

<sup>2</sup> La descrizione della stanza nuziale della donna ricorda per qualche aspetto quella del talamo di Elena e Alessandro Paride, in Omero. Elena era raffigurata attorniata dalle ancelle che l'aiutavano a vestirsi e pettinarsi, in una stanza fragrante di profumi, come in *Il.*, III 382; VI 323-324.

prospettive opposte di interno della casa e di esterno della guerra: ciò che sembrava impossibile, ossia il contatto fra questi due mondi separati, è invece accaduto. La donna esce da casa, lasciando il talamo, con indosso solamente un sottile peplo che usava per dormire, “come una donna spartana”<sup>3</sup>; in questo modo la dimensione privata è proiettata a forza verso la dimensione esterna, e per la donna sconfinare in un luogo che le risulta estraneo, cioè la sua città in preda all’esercito, provoca inizialmente un senso di inadeguatezza e straniamento. Nonostante le preghiere ad Artemide, la tragedia si compie, il marito è ucciso, la donna imbarcata sulle navi, e portata via, lontano da Troia, che ora appare alla vista di lei come un’immagine lontana, perduta per sempre. E come per Ecuba, la reazione successiva non è l’acquiescenza, ma la rabbia: sia maledetta l’unica vera colpevole, Elena, che non possa mai tornare a casa. Un’analoga maledizione è stata pronunciata da Ecuba, vv. 441-443; molto simile è anche la maledizione della Spartana in Eschilo, *Agamennone*, vv. 1455-1461, “Ahi Elena folle, che da sola tante tante mai vite distruggesti sotto Troia, ora perfetta vita molto memoranda coronasti, per sangue che non si può lavare! Tale fu allora nelle case sterminatrice discordia, sventura per l’eroe!”<sup>4</sup>.

In questi ultimi versi dell’epodo si comprende il legame esistente fra questo stasimo e la tragedia: come per Ecuba, partendo da una situazione di passività, il personaggio subisce un’evoluzione, che porta alla luce, insieme con la rabbia, il desiderio di vendetta verso i “colpevoli”, Polimestore l’assassino, ed Elena e Paride, i distruttori della città.

Come si è già detto, la parola poetica è ricca ed elaborata, frequenti i richiami omerici: ad esempio v. 907, 915, 920, 924-925, 935, 945. Notevoli le tmesi che si susseguono, ai vv. 907, 910, 911, 927; l’anadiplosi (v. 909, δοῦ...δοῦ), che, come nota lo scolio al verso, conferisce solennità all’azione. L’espressione non è sempre lineare, e presenta talvolta delle asperità. Vediamo ad esempio ai vv. 909-910: ἀπὸ δὲ στεφάναν κέκαρσαι πύργων, “della corona delle tue torri sei stata amputata”. ἀπὸ...κέκαρσαι in tmesi, è perfetto medio da ἀποκείρω, e indica

<sup>3</sup> In *Andromaca*, vv. 595-599, si ripete la stessa disapprovazione per le abitudini delle donne spartane, che vestivano un singolo peplo, senza l’aggiunta di un mantello.

<sup>4</sup> Trad. R. Cantarella. Si veda in proposito COLLARD<sup>3</sup>, pp. 178-179, e COLLARD<sup>2</sup>, pp. 85-97.

letteralmente il “tosare”. Insieme a στεφάνων, che indica appunto sia la cinta muraria che coronava e proteggeva la città, ma anche il diadema, la corona, quell’ornamento femminile, che ad esempio Andromaca nell’*Iliade* si toglieva dal capo per indicare la prossima rovina della città (*Il.*, XXII vv. 460-472), l’espressione definisce Troia come Andromaca, che, privata della sua “corona” protettiva, va incontro alla rovina<sup>5</sup>.

Un altro passaggio complesso è ai vv. 924-925: χρυσέων ἐνόπτρων λεύσ-/σουσ’ ἀτέρομονας εἰς αὐγάς, “Fissando lo sguardo nell’infinito splendore degli specchi d’oro”. Questa è solo una delle traduzioni possibili, perché ἀτέρομονας può avere altre interpretazioni: composto da α, senza, e τέρομα, limite, può intendersi “senza confini” detto dei raggi del sole, riflessi dallo specchio, che sembrano non avere origine né fine; ancora si può pensare ad un riferimento alla forma circolare dello specchio, che non ha limiti; in ultimo, può indicare il fatto che il riflesso dello specchio non ha limiti, cioè ostacoli, quindi col senso di “trasparente”, e per enallage, essere riferito allo specchio, anziché ai raggi. Già nell’antichità il passo ha creato una notevole varietà di interpretazioni, per cui lo scolio MB, interpretava “infinito” con riferimento alla circonferenza dello specchio; e in questo modo traduce Méridier<sup>6</sup>. Quel che è certo, è che Euripide qui gioca sull’effetto coloristico, sullo splendore dell’oro che si rifrange, e amplifica

---

<sup>5</sup> A tale proposito, si veda GREGORY, *ad loc.*, e MOSSMAN, p. 88, che richiama alla memoria *Troiane*, v. 748.

<sup>6</sup> In una serie di note, apparse sulla rivista *Classical Philology*, il passo è stato discusso per trovare un’interpretazione sicura e definitiva. N. E. Collinge per primo, *Classical Philology*, II, 1954, pp. 35-36, ha sostenuto che il plurale ἐνόπτρων non sia un plurale generico in luogo di un singolare, ma indichi l’esistenza di due o più specchi: la donna, per acconciare le bende nella parte posteriore del capo, si guarderebbe in uno specchio posto alle sue spalle, che rifletterebbe e moltiplicherebbe le immagini, che quindi sarebbero “infinite” (ἀτέρομονας). N. B. Booth, *Classical Philology*, LI, 1956, pp. 95-96, risponde a Collinge, affermando l’impossibilità di verificare e accettare una simile ipotesi, che non ha riscontri concreti, e parla invece di “uno splendore dello specchio che non ha limiti per lo sguardo”. L’anno seguente, *Classical Philology*, LII, 1957, R. G. Ussher, pp. 107-108, ha sostenuto che αὐγαί si riferisce senza dubbio allo splendore della superficie specchiante, quindi ai “raggi” di luce che partono dallo specchio, e che sono “illimitati”, come in Pindaro, *Nem.* 4, vv. 132-133; mentre O. Skutsch, nello stesso volume della rivista, p. 173, in una breve nota, afferma che difficilmente i contemporanei di Euripide potrebbero aver inteso i versi come qualcosa in più del semplice “guardare nello splendore di uno specchio d’oro”, dove ad ἀτέρομονες αὐγαί corrisponde τηλαυγής, “splendore”.

la bellezza dell'immagine della donna che si specchia<sup>7</sup>. Un passaggio simile, che riprende la notazione visiva, si trova ad esempio in *Ippolito*, v. 739-741, “le misere vergini stillano...ambrati fulgori di lacrime (ἤλεκτροφαεῖς αὐγάς) ”.

---

<sup>7</sup> A proposito dell'oro, si è già osservato come le armi auree di Achille contrastino con la dimessa apparizione del fantasma di Polidoro, vd. SEGAL pp. 160-161; la notazione coloristica è uno degli aspetti che maggiormente ricevono l'attenzione di Euripide, specie per gli stasimi dell'ultima produzione: si veda DI BENEDETTO, pp. 259 ssg., che ricorda l'esempio di *Hel.*, vv. 179-183, “presso l'acqua scura, io mi trovavo a riscaldare ai raggi dorati del sole i rossi pepli sull'erbetta ricciuta e sui germogli del giunco”. Euripide usa con sapienza gli effetti chiaroscurali, e tra i colori, predilige oro, bianco, rosso e verde: si vedano ad esempio *Phoe.*, 168; 176; 220; 805; *Or.*, 840; 1467; *Bacch.*, 97; 371; *Iph. Aul.*, 219; 239; 257.

## **Agamennone e Polimestore.**

Al v. 953, finalmente, entra in scena Polimestore. Quel che sappiamo di lui, è già sufficiente a creare l'immagine del re malvagio ed avido, che proietta su di lui una luce negativa. La tradizione mitico letteraria di cui siamo a conoscenza non fa alcun cenno di questo personaggio, e non si può dire con sicurezza se sia un elemento di originale invenzione euripidea, ovvero un personaggio tratto da una tradizione mitica di area Tracia. Il nome, quanto mai adatto a un personaggio simile, indica appunto "colui che ha molte astuzie", e può far pensare che sia stato appositamente creato da Euripide. La tradizione posteriore latina non conferma né smentisce alcuna teoria: in Ovidio, *Metamorfosi*, 13, 429 ssg., il re Tracio non ha nome; Igino, *fabula* 109, fa di Polimestore il marito di una figlia di Priamo, Iliona; ma questo racconto probabilmente dipende dall'*Iliona* di Pacuvio, di cui si ignora la fonte letteraria<sup>1</sup>.

All'ingresso in scena di Polimestore, si rivolge ad Ecuba con parole costruite con astuzia ipocrita; egli commiserà la sorte sventurata della donna, evita accuratamente di nominare Polidoro, fa alcune scontate considerazioni sull'incostanza della fortuna umana, dà qualche giustificazione non richiesta sul suo arrivo in ritardo: considerati i vincoli che lo legano alla regina di Troia, avrebbe dovuto accoglierla subito, non appena avesse saputo che ella si trovava in Tracia, ma era troppo distante dalle coste dove i Greci erano approdati. Ecuba, a sua volta, pronuncia parole cariche di ambiguità: ella non osa guardarlo direttamente negli occhi, poiché si vergogna del suo stato, e perché non conviene a una donna sola, ma noi sappiamo che se guardasse Polimestore in viso, non riuscirebbe più a controllare la calma apparente che ne cela l'intenzione di vendetta. Alla richiesta di Ecuba, Polimestore fa allontanare i presenti: vv. 981-983 "è ben sicuro il rimanere solo: tu sei mia amica, e amico mi è anche l'esercito Acheo". Ma Polimestore non ha compreso, come invece ha fatto Ecuba, come

---

<sup>1</sup> MERIDOR<sup>2</sup>, pp. 13-14, nota che anche altre tragedie euripidee presentano personaggi ignoti alle fonti mitiche o iconografiche: è il caso di Theoclimeno nell'*Elena* e di Thoante nell'*Ifigenia in Tauride*. Non si può affermare se si tratti di una invenzione euripidea, o la fonte letteraria sia stata perduta. ZIELINSKI, p. 55, suggerisce una perduta tragedia di Eschilo, di cui, tuttavia, non esiste evidenza.

sfruttare i rapporti d'amicizia reciproca, la *φιλία* di cui parlava Odisseo: il legame con Ecuba è stato spezzato a causa del tradimento, una violazione del diritto degli ospiti, e quello con i Greci, come dimostrerà la donna con logica stringente, è insussistente.

Alla domanda se Polidoro ancora viva, Polimestore sfacciatamente risponde che è “tutto a posto da questo lato”; parole che Ecuba, ancora una volta in modo allusivamente provocatorio definisce parole “degne di te” (vv. 986-990): il pubblico, che conosce la finalità di Ecuba, decifra bene l'intenzione esatta di questo passaggio. Ecuba costruisce magistralmente il suo inganno: ogni elemento, domande o notizie fornite a Polimestore, è funzionale a realizzare nel modo più trionfale la sua vendetta. Sembra di vedere Clitemestra che persuade Agamennone a camminare sui tappeti purpurei: la vendetta, per Euripide, è donna. Per seguire questo astuto piano, Polimestore viene informato dell'esistenza di un tesoro, nascosto presso un tempio; i figli devono rimanere con lui ad ascoltare, perché possano sapere dove cercare i tesori se dovesse succedere qualcosa al padre. Ci sono poi oggetti preziosi nascoste nelle tende delle Troiane, ed è il caso che entri subito a prenderli.

Il breve intermezzo lirico che segue (vv. 1024-1033), in versi giambici e docmiaci, ha lo scopo di occupare il lasso di tempo fra l'entrata di Polimestore nella tenda, e le prime grida che si sentono. Il Coro si mostra completamente partecipe e solidale con Ecuba: Polimestore è un assassino e merita la più tremenda punizione. Il motivo del viaggio per mare, presente in tutti i canti corali, è richiamato anche qui in senso negativo: come un naufrago, Polimestore non troverà alcun approdo, né infausto né tanto meno prospero, perché le sue colpe lo hanno precipitato nell'abisso.

Le donne Troiane intervengono ad aiutare Ecuba, i figli sono uccisi, Polimestore inaspettatamente è solo accecato, così egli paga la sua pena: vv. 1052-1053, *δίχην δέ μοι δέδωκε*.

L'immagine seguente, con il re Tracio che, come una furia, cerca di vendicarsi a sua volta, ha una forza drammatica e, al contempo, un risvolto ridicolo e patetico: l'immagine dell'uomo, ferito, barcollante, che, come un animale, si lancia alla

ricerca dei carnefici come una bestia da caccia, e come un animale, cammina carponi, malfermo, ed è allo stesso tempo cacciatore e preda. Nella descrizione di Polimestore bestia ferita c'è l'influsso del Ciclope omerico, che condivide la stessa natura ferina e selvaggia; ma la maschera di sangue che copre il volto dell'uomo non può non richiamare alla mente Edipo, nell'*Edipo Re* di Sofocle (*Oed. Tyr.*, v. 1297). La scena risente anche dell'omicidio fuori scena di Agamennone, nell'omonima tragedia eschilea; una sorta di parodia è nella scena di accecamento in *Ciclope*, vv. 655-669, con numerose riprese verbali. L'accecamento è una forma di giustizia primitiva, inflitta a Polimestore per renderlo per sempre incapace: infatti, la morte sarebbe stata un sollievo, ed è per evitare anche la più piccola forma di consolazione che Ecuba lo condanna a pagare, e a ricordare, quel che ha fatto fin quanto vivrà<sup>2</sup>: non a caso, egli affermerà di essere stato "più che ucciso" (vv. 1120-1121).

Il canto di Polimestore ha un che di selvaggio e primitivo, è un canto di rabbia e di "giustizia selvaggia", ossia di vendetta; la struttura della monodia risente della concitazione del momento, ed è pertanto spezzata da grida, lamenti e imprecazioni; l'intervento del Coro ai vv. 1085-1086 divide a metà la monodia, e sancisce irrevocabilmente la condanna del re.

Richiamato dalle grida sconnesse, entra in scena Agamennone, e comincia il grande agone che opporrà i due contendenti, di cui l'Atride sarà giudice<sup>3</sup>. Il processo fittizio ha però il solo scopo di sancire una punizione che già è stata inflitta; in questo modo Euripide usa il processo come dimostrazione formale della colpa di Polimestore: lo scopo dell'agone non è dimostrare se Polidoro sia colpevole o innocente, come davanti a un regolare giudice, ma solo riaffermare la sua colpevolezza. Ciò dimostra che, se il comportamento di Polimestore è

---

<sup>2</sup> Sulla valenza simbolica dell'accecamento, si veda ad esempio COLLARD<sup>3</sup>, pp. 184-185.

<sup>3</sup> Il ruolo di Agamennone come giudice è formale, non sostanziale: egli ha già concesso ad Ecuba di operare la sua violenta vendetta. Tuttavia, non si tratta di un giudice fittizio, poiché la sua funzione è di confermare quale dei due atti violenti sia criminale, e quale invece sia giustizia vendicativa. In questo giudizio, infatti, entrambi i contendenti hanno commesso un atto criminoso e sono colpevoli l'uno verso l'altro. Ad Agamennone compete di distinguere fra i crimini; Ecuba aveva già spiegato le sue necessità di ottenere vendetta per il figlio morto, ora, dopo la vendetta, Agamennone ascolta anche le motivazioni di Polimestore nel compiere l'uccisione dell'ospite, ed emette una sentenza in conseguenza di queste motivazioni, giudicate inconsistenti. Si veda in proposito COLLARD, pp. 72-73.

indiscutibilmente colpevole, anche la vendetta punitiva di Ecuba non è oggetto di discussione, tanto da precedere il “verdetto” del giudice. Il primo a formulare l’arringa è Polimestore: il suo discorso manca di proemio, poiché questo è sostituito dall’invito a difendersi da parte di Agamennone; prima descrive l’assassinio di Polidoro (vv. 1132-1136), poi cerca di giustificarsi, adducendo il falso pretesto della collaborazione con i Greci (vv. 1136-1140). Egli cela accuratamente la sua avidità, che è il vero motivo del crimine, per evidenziare il vantaggio per l’esercito Greco: Polidoro avrebbe potuto ricostituire un esercito per far risorgere Troia. Segue poi la narrazione dei fatti, nei modi di un discorso del messaggero, che riferisce ciò che non può essere rappresentato in scena. Polimestore quindi spiega come nella tenda, le donne, divenute spietate assassine, hanno saputo disarmarlo, e renderlo innocuo, mentre uccidevano i figli; poi, senza alcun timore, lo hanno accecato, e a nulla è servita la reazione del re Tracio, perché la vendetta era ormai compiuta. E conclude: le donne sono una razza infida e perfida (1145-1182).

Il discorso di Ecuba è una magistrale prova di abilità retorica: nel proemio l’anziana regina parla della abilità maschile di sfruttare le parole per coprire le cattive azioni, ma ella dimostra di essere ben più capace di Polimestore nell’arte retorica<sup>4</sup>. Dopo il proemio rivolto ad Agamennone, segue il corpo principale dell’orazione, che è indirizzata a Polimestore<sup>5</sup>.

Il primo argomento è una semplice negazione del legame di amicizia esistente fra il re Tracio e l’esercito Greco (vv. 1199-1207): Ecuba non riesce ad essere più di tanto convincente, perché la sua stessa amicizia con i Greci è un vincolo i cui termini non sono ben chiari; per sua stessa ammissione, Greci e Barbari non

---

<sup>4</sup> Si confrontino i vv. 814-819, dove Ecuba lamentava il difetto di chi non apprende correttamente l’arte della persuasione, che riesce a conquistare ogni cosa. Ella dimostra al contrario di conoscere e praticare nel modo più completo tale abilità. Riguardo alla struttura dell’agone in Euripide, LLOYD, affronta il caso dell’*Ecuba* alle pp. 94-99, e a p. 96 sostiene che Ecuba in quest’agone assume la difesa di sé, e la sua capacità persuasiva ha lo scopo non di realizzare la vendetta, che non dipende dal discorso, ma creare una giustificazione contro l’accusa di Polimestore. Lo studioso nota anche la difficoltà di conciliare le abilità retoriche dimostrate qui da Ecuba, con l’ipotesi di un declino morale della stessa conseguente proprio alla maggiore dedizione alla “dea della persuasione”, Peithò. Sul tema della persuasione nelle tragedie euripidee, si veda BUXTON, pp. 147-153.

<sup>5</sup> Come nelle *Troiane*, il proemio del discorso e l’epilogo di Ecuba (vv. 969 ssg.) sono rivolti a Menelao, mentre la sezione principale è diretta contro Elena (vv. 976-1028).

possono essere amici. Il secondo argomento, che si basa su un sillogismo ipotetico, è assai più convincente e decisivo. Il procedimento del sillogismo ipotetico prevede di individuare se la causa di una azione, in questo caso, il crimine di Polimestore, abbia basi solide. In pratica: se Polimestore ha agito in un determinato modo per ottenere il favore di Agamennone, non doveva uccidere Polidoro subito, quando gli fu affidato, e Troia era ancora potente? E l'oro che il giovane aveva con se, non doveva forse essere consegnato ai Greci? L'argomentazione di Ecuba è inappuntabile, la ragione è dalla sua parte, e così la vittoria. Dopo una breve perorazione a Polimestore, riguardante il maggior vantaggio dell'agire onesto (vv. 1224-1232), c'è la conclusione con la perorazione vera e propria ad Agamennone, che se vorrà agire rettamente, dovrà confermare la colpevolezza del re Tracio (vv. 1232-1237).

Il verdetto è scontato, Polimestore è colpevole. Il Tracio, ispirato da Dioniso, profetizza la fine di Ecuba e la sua metamorfosi: gettatasi dalla nave, sarà trasformata in una cagna; alla morte, in suo ricordo sarà elevato un monumento a ricordo della sua fine, che sarà un segnale per i naviganti. Una fine altrettanto triste attende Agamennone, e la concubina Cassandra: saranno uccisi da Clitemestra al loro ritorno a casa. Sul valore di questa profezia, e della metamorfosi di Ecuba, si è a lungo discusso. La trasformazione in cagna non indica, a parer mio, alcun giudizio morale su Ecuba. La cagna è un animale associato ad Ecate, ma non si può dire molto su una qualche influenza di questi aspetti magici o religiosi sulla trasformazione di Ecuba. Quel che importa sottolineare, è che Ecuba non dimostra alcun interesse verso questa profezia: v. 1274, οὐδὲν μέλει μοι σοῦ γέ μοι δόντος δίκην, “Non mi interessa per niente, dal momento che tu hai pagato la tua pena”. Il suo destino è realizzato nel momento in cui ella ottiene vendetta, cosa accade in seguito non importa, è solo un'aggiunta che connette la vicenda con un elemento storico, cioè il Kynossema, il “segnale del cane”, che costituiva per i marinai un punto di riferimento, e che fu forse associato alla vicenda della regina Troiana da miti Traci<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> THALMANN, pp. 157-159, nota che l'*Ecuba* può essere interpretata come una sorta di “rilettura in negativo” dell'*Oresteia*. Lo studioso si domanda, infatti, dopo aver vissuto l'esperienza del

Agamennone, con un infausto presagio, si augura che il viaggio di ritorno sia favorevole, e si avvia alla sua στερορὰ ἀνάγκη, “ferrea necessità”.

---

sacrificio di Polissena e della vendetta brutale, come può un lettore credere nel progresso, come può pensare che le leggi umane trionfino sulla cieca violenza? L'*Oresteia*, che pure precede l'*Ecuba* cronologicamente, ma nella narrazione delle vicende del ciclo troiano racconta un momento successivo, ispirava al pubblico la speranza nella facoltà razionale dell'uomo. In realtà, un'interpretazione di questo genere, pur mettendo in luce i contatti fra Euripide ed Eschilo, non tiene conto delle specificità dei drammaturghi, che propongono i loro drammi in due momenti storico-sociali totalmente differenti.

## Agamennone nell'*Iliade*.

Il ruolo di Agamennone nell'*Iliade* è quello del generale che guida il potentissimo esercito Acheo: egli coordina i differenti contingenti, che hanno ciascuno uno o più principi a dirigerli; è il più potente fra tutti perché comanda su un numero ragguardevole di uomini. Agamennone è dunque uno dei personaggi principali, e la sua figura è ben delineata da Omero, che nel corso dell'azione aggiunge vari dettagli sul suo carattere e sul suo comportamento. Inoltre assume un risalto ancora maggiore nell'essere usato come strumento di contrasto per la figura di Achille, nonostante questo tipo di valutazione rischia di limitare molto l'apprezzamento del personaggio<sup>1</sup>. E' però evidente che, già nel principio dell'opera, le figure dei due eroi sono concepite l'una in netta opposizione all'altra (*Il.*, I, 7, Ἄτροϊδης τε ἄναξ ἀνδρῶν καὶ δῖος Ἀχιλλεύς, "L'Atride signore di eroi e Achille glorioso")<sup>2</sup>.

La narrazione si apre con la presentazione del motivo centrale dell'ira di Achille: nel campo Acheo è scoppiata una terribile epidemia di peste, che falciava i soldati e impoverisce le forze dell'armata. Una proiezione retrospettiva della narrazione<sup>3</sup> indica la causa di tale epidemia nell'offesa perpetrata da Agamennone su Crise, sacerdote di Apollo. La figlia di questi, Criseide, gli è stata tolta, poiché è il premio di guerra che spetta ad Agamennone. Il sacerdote si presenta così agli Achei riuniti in assemblea, per ottenerne la restituzione, portando con sé un degno riscatto; Agamennone non solo rifiuta questo ricco compenso, ma addirittura si rivolge al sacerdote con parole altamente offensive, con fare violento e brutale. Crise, oltre alle ricchezze che avrebbero dovuto riscattare la figlia, si era presentato con le insegne del suo sacerdozio: le bende di Apollo e lo scettro, affermando che onorare le sue richieste corrispondeva ad un gesto di venerazione

---

<sup>1</sup> WITHMAN, pp. 162-163, afferma che, mentre personaggi come Patroclo e Ettore sono parte del poema, calati nella sua struttura, Agamennone, invece, con la sua figura di re, con la sua posizione di *primus inter pares*, ed anche con l'uso dei suoi strumenti, come lo scettro, diviene "the opposite of Achilles, the nadir, as Achilles is the zenith, of the heroic assumption". DONLAN, pp. 109-110, afferma invece che tale prospettiva fa perdere di vista il dramma personale del re e la sua evoluzione.

<sup>2</sup> La traduzione, qui e oltre, è di Rosa Calzecchi Onesti.

<sup>3</sup> GREENBERG, p. 194, nota che in questo modo i lettori/ascoltatori si pongono nei confronti dei fatti con la consapevolezza che è l'atto di Agamennone a produrre l'offesa del dio, e che quindi il re avrebbe sottovalutato il reale rapporto che intercorre tra Apollo e il suo sacerdote.

verso il dio. Agamennone riconosce in tale riferimento alla divinità una sorta di minaccia, e risponde nel modo più violento di cui è capace: 26-29, “Mai te colga, vecchio, presso le navi concave, non adesso a indugiare, non in futuro a tornare, che non dovesse servirti più nulla lo scettro, la benda del dio! Io non la libererò”. Diversamente, l’armata avrebbe accettato la proposta del sacerdote, giudicandola equilibrata nello scambio, e valutando anche il potenziale pericolo che deriva dal non accettare le richieste di Crise. Agamennone rigetta tale opinione, rivelandosi intransigente, violento, incline all’ira, intollerante verso tutto ciò che interferisce con la sua volontà<sup>4</sup>. L’anziano sacerdote si allontana impaurito, e si reca a chiedere protezione e soddisfazione dell’offesa subito ad Apollo; questi, rispondendo al suo ministro, invia la peste. Passano così nove giorni, ed è Achille che decide di fronteggiare la situazione, e, su consiglio di Era, si muove a convocare l’assemblea, esponendo agli Achei la necessità di consultare un indovino. Si fa avanti Calcante, che teme di rivelare quale è la causa scatenante l’offesa di Apollo: 80, κρείσσων γὰρ βασιλευς ὅτε χόσεται ἀνδρῶν χέρηϊ, “Troppo forte è un re, quando si adira con un popolano”; sotto la protezione di Achille, il profeta rivela cosa ha originato la peste: “Egli non rinfaccia voto o ecatombe, ma pel sacerdote, che Agamennone maltrattò, non liberò la figlia, non ricevette il riscatto (93-95)”.

In tale situazione si determina una sorta di inversione dei ruoli: è Achille, l’eroe valoroso, a sentire sopra di sé la responsabilità per la rovina abbattutasi sull’esercito, non il re, cui spetta appunto questa responsabilità; d’altro canto, non è l’eroe più forte dell’armata, che dovrebbe salvaguardare il suo utile, a non voler cedere il bottino di guerra in suo possesso, ma il re, che guida la spedizione, ed in vantaggio di questa dovrebbe sempre agire<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Secondo GREENBERG, pp. 194-195, qui Agamennone dimostrerebbe di agire senza l’intervento divino: le divinità non intervengono in tutte le azioni umane, ma solo in alcune, la scelta va ad Omero, l’omissione di tale intervento non è una dichiarazione della completa responsabilità o colpevolezza del personaggio, ma non esclude esplicitamente tale possibilità. Successivamente Agamennone affermerà una sorta di intervento esterno, ma non siamo assicurati in questo dalla voce del narratore.

<sup>5</sup> In proposito WITHMAN, pp. 183-184, afferma: “Achilles feels responsibility and concern for the cause and is more quick and zealous than the king himself...so far Achilles has done nothing that could not have been done by any of the leaders; yet there is a latent inversion of the

Il risultato di questa inversione è che Agamennone sente la propria autorità profondamente messa in discussione; reagisce così ostentando e imponendo un potere che non ha la sua base nel rispetto, e rivelando una forte insicurezza.

Dopo aver inveito contro Calcante (106, μάντι κακῶν, “Profeta di sventure”), afferma di amare Criseide, e di preferirla addirittura alla sposa legittima. Agamennone intende presentare una giustificazione per il suo comportamento: egli ha reagito così violentemente, perché vuole tenere ad ogni costo la fanciulla; perciò richiede in risarcimento un altro dono 118-119, ὄφρα μὴ οἷος Ἀργείων ἀγέραςτος ἔω, ἐπεὶ οὐδὲ ἕοικε, “Non io solo degli Argivi resti indonato, non è conveniente”. Achille non riesce a tollerare tale pretesa, poiché il campo sta attraversando una fase negativa, e non ci sono altri tesori da dividere. Ma Agamennone, sebbene κύδιστος, “gloriosissimo”, è anche φιλοκτεανώτατος (122), “dalla sfrenata avidità”, e non è disposto a rimanere senza dono (119, ἀγέραςτος). Il re dell’aurea Micene ci appare come un avido senza ritegno, interessato solo al tesoro. Egli insiste, richiede il suo γέρας, ed è disposto a prendersene un altro, quello di Aiace, o di Odisseo, o proprio quello di Achille. Almeno in superficie la pretesa di Agamennone coinvolge anche altri eroi, come per smorzare un po’ i toni, o per dimostrare che non è una questione personale tra i due; anzi, forse lo stesso Achille, come a riconoscergli valore e prestigio, potrebbe condurre la spedizione per la sacra ecatombe di espiazione. Agamennone cerca di minimizzare l’incidente e la lite, di rimandare il chiarimento: 140, ἀλλ’ ἤτοι μὲν ταῦτα μεταφρασόμεσθα καὶ αὖτις, “Ma via, queste cose potremo trattare anche dopo”; e di blandire Achille con un falso atto di riguardo, dal momento che egli sente vacillare il suo potere e il rispetto di tutti i suoi sudditi. Ma Achille non tollera conciliazioni, e si rivolge a lui con violenza ancora maggiore: 149, ἀναιδείην ἐπιειμένε, κερδαλεόφρον; 158, ὃ μὲγ’ ἀναιδέες; 159 κυνῶπα, “ Vestito di spudoratezza, avido di guadagno...o del tutto sfrontato...brutto cane”, lo insulta, gli rigetta contro tutto il rancore per l’odiosità

---

expectable roles”. Lo scambio dei ruoli avrebbe comunque un significato importante per l’evidenziazione dei tratti della figura di Achille, dal momento che secondo lo studioso, questa è la funzione principale di Agamennone.

della sua condotta ingiusta, che per avidità, priva l'eroe che rischia la vita in battaglia del suo piccolo e meritato premio.

Si arriva alla completa rottura fra i due; Agamennone risponde a offesa con offesa: 176, ἔχθιστος δέ μοί ἐσσι διοτρεφέων βασιλῆων, "Tu sei il più odioso per me fra i re alunni di Zeus"; con smisurata prepotenza, prenderà Briseide, il premio di Achille, affinché comprenda quanto è più potente di lui: 185-186, ὄφρ' ἐὺ εἰδῆς ὅσσον φέρτερος εἶμι σέθεν, "Affinché tu sappia quanto sono più forte di te". Questa manifestazione di superiorità ha tutta l'aria di nascondere un'intima debolezza, la paura di chi vede il proprio ruolo messo in discussione e reso malfermo<sup>6</sup>. A questo punto, Achille, il vero eroe, valoroso e risoluto, medita di uccidere Agamennone, ma è distolto da questo proposito dall'intervento di Atena, la quale promette doni che risarciranno ampiamente quanto ha subito, e consentendo la sola ingiuria verbale. Così Achille, dopo aver nuovamente ribadito il disprezzo che nutre per il re, getta a terra lo scettro, che rappresenta l'autorità che tanto disapprova, e si siede (225-246).

Nelle seguenti parole di Nestore, che tenta la composizione della lite, si comprende bene cosa intenda Agamennone quando afferma di essere più potente (186, φέρτερος). Il re di Pilo distingue infatti le due figure, opponendole in un confronto fra il valore di uno e la superficiale ed effimera potenza dell'altro. Achille è καρτερός (280, "più forte"), Agamennone invece è φέρτερος (281); la grandezza di quest'ultimo, quindi, non è data dalla forza fisica, dal coraggio in battaglia, o dal valore militare o politico, ma dal fatto che ha un vasto potere, che gli viene assicurato dai molti uomini che a lui obbediscono (281, ἀλλ' ὅ γε φέρτερος ἐστίν, ἐπεὶ πλεόνεσσιν ἀνάσσει, "Questi è ben più potente, ché su molti comanda"). Nonostante quest'obbedienza poggi non su basi stabili, non

---

<sup>6</sup> Agamennone è ossessionato dal dover dimostrare il proprio potere, e le capacità che pure possiede, ma che vengono nascoste da questa continua esibizione. Così, quanto afferma ai vv. 185-187, è sintomo della sua ossessione e dimostra che la violenza e la minaccia sono la maschera di una profonda insicurezza. A questo proposito, cfr. DONLAN, p. 111, che afferma: "Agamennone...possiede qualità da uomo politico...ma il suo senso di responsabilità verso il popolo, entra in conflitto con la sua ossessione riguardo la posizione e il rango".

sulla potenza, ma sulla prepotenza, non sulle nobili imprese compiute, ma sulla nobiltà di nascita e sulla ricchezza, è Agamennone il capo dell'esercito<sup>7</sup>.

Agamennone invia poi alla tenda di Achille gli araldi col compito di portar via Briseide; questi non trovano opposizione, ma un Achille deluso e amareggiato, che è deciso irrevocabilmente ad abbandonare l'armata, e a far sperimentare a tutti l'ingiusto comando del re: "Perché tutti quanti godano il loro re" (410, ἵνα πάντες ἐπαυρῶνται βασιλῆος). Poi, in lacrime, implora la madre Teti di intercedere per lui presso Zeus, per ottenere il giusto risarcimento. La dea acconsente, e, appena di ritorno dal paese degli Etiopi, si reca da Zeus, il quale prima è riluttante, poi si convince, e decide di accogliere la sua richiesta, nonostante l'opposizione che troverà in Era.

In seguito alla promessa fatta, di impedire agli Achei la vittoria (I, 488-535), Zeus invia ad Agamennone il Sogno ingannatore (II, 1-34), con il compito di prospettare la vittoria come sicura, e vicina a realizzarsi, affinché possa distruggere gli Achei. Ricevuto così il presagio ingannatore, Agamennone si desta, prende il suo scettro, e si reca dagli anziani, per informarli preventivamente del sogno, e della sua volontà di mettere alla prova gli Achei (73, πειρήσομαι). Fa bandire agli araldi la convocazione dell'assemblea, per annunciare gli accadimenti della notte precedente. Inizia a questo punto una situazione nuova e atipica, ossia la prova dell'esercito (84-141).

Si tratta di un passo di difficile interpretazione: non esiste una simile prova altrove<sup>8</sup>, e in effetti il dubbio maggiore consiste nella reale motivazione che spinge Agamennone a un simile tentativo. Innanzitutto, la posizione del re è già

---

<sup>7</sup> Secondo D. C. Hammer, «Authority and Politics in the *Iliad*», in *Phoenix*, LI, 1997, pp. 1-24, Agamennone usa due diverse forme di diritti che sostengono la sua autorità: la paura e l'ereditarietà; entrambe non hanno niente a che fare con la capacità politica di scegliere il bene per la comunità, ma si basano sull'obbedienza che la comunità deve mostrare. Agamennone non è capace di un supporto più "attivo" per il suo potere, per questo la sua importanza dipende dai suoi sottoposti. Ma la paura non è uno stabile supporto per il potere, come dimostra l'episodio della ribellione di Tersite (II, 212-277), perché può essere neutralizzata e dare adito a espressione di dissenso. Allo stesso modo l'ereditarietà non può assicurare al ruolo di Agamennone la necessaria stabilità, perché ugualmente passibile di ribellione.

<sup>8</sup> Secondo KIRK, in vv. 73-75, una somiglianza alquanto vaga è nella prova posta da parte di Odisseo al padre Laerte in *Od.*, XXIV, 239-319. WITHMAN, pp. 157-158, invece, afferma che il motivo della prova è tradizionale, e si ritrova anche nell'epica di diversa origine. Ad esempio, si veda Lord, *Songs of Bagdad*, in *Serbo-croatian Heroic Songs*, I, 68.

fortemente destabilizzata dalla lite con Achille, che ha provocato l'allontanamento di quest'ultimo; inoltre è il solo Agamennone a conoscere il contenuto del sogno: gli anziani che ne ascoltano il resoconto per primi, appaiono perplessi, e tale incertezza è ripresa ed espressa da Nestore: 80-82, "se qualche altro Acheo ci raccontasse un sogno, noi lo diremmo inganno, e ce ne terremmo lontani; ma lo vide colui che fra gli Achei si vanta il migliore di tutti (ἄριστος Ἀχαιῶν)"<sup>9</sup>. Poiché è stato il migliore degli Achei in persona ad avere tale visione, bisogna credergli, ed appoggiarlo, aiutandolo nel raggiungimento del suo scopo. Molti commentatori hanno cercato di portare chiarezza nel confuso discorso che il re tiene all'assemblea degli Achei: una prima parte (111-115) espone le nuove sfavorevoli intenzioni di Zeus rivelate in sogno, che prospettano disfatta; una seconda parte del discorso (116-129), invece, dimostrerebbe come l'esercito Acheo abbia la supremazia numerica e di forze, e sarebbe perciò una vergogna lasciare incompiuta l'opera che tanta gloria potrebbe recare; chiaramente, questa parte ha in sé motivi di incoraggiamento dell'esercito, e vi si potrebbe quasi leggere un'incongruenza con la prima parte. Infine, la terza parte del discorso (130-141) sembra accantonare di nuovo l'ottimismo suscitato dal sogno, per invitare alla fuga<sup>10</sup>. Si alternano quindi diverse inclinazioni di Agamennone, ed emerge una generale incertezza nel comportamento del re, nelle sue azioni, nelle sue strategie, che non sono ferme e determinate, come si richiederebbe al re

---

<sup>9</sup> Secondo DONLAN, pp. 111-112, la prova si distingue in due diversi esami: uno è per gli anziani, a cui Agamennone racconta il sogno, dei quali si testa la fiducia, e la capacità di credere ad una visione avuta dal solo re, e non del tutto chiara; il sogno è detto da Nestore ψεῦδος, e Agamennone potrebbe ingannarsi a riguardo, ma la sua autorità è sufficiente a superare questa prima parte. La seconda parte della prova riguarderebbe l'esercito, di cui Agamennone vuole indagare la fedeltà alla causa. WITHMAN, pp. 157-158, invece afferma che la prova è una bugia inventata per testare lo spirito dei soldati e la validità del sogno stesso: dichiarando ai soldati l'opposto di quanto dovrebbe, Agamennone mette alla prova l'intervento divino: cioè verifica se Zeus realmente interverrebbe per consentire la vittoria agli Achei.

<sup>10</sup> A questo proposito, cfr. CODINO, p. 81, dove la prova dell'esercito è considerata un motivo secondario; in origine Agamennone avrebbe rivolto all'esercito la sola seconda parte (116-129), mentre il motivo di scoraggiamento sarebbe stato aggiunto in seguito, e avrebbe natura compilativa. Una conferma di ciò sarebbe il brevissimo accenno alla prova solo nell'ultima parte del discorso degli anziani, come se fosse stato aggiunto successivamente. MCGLEW, p. 285, diversamente, nota che l'ambiguità del discorso di Agamennone non implica che questi debba prospettare alle truppe una scelta tra tornare a casa o rimanere; il suo discorso dimostra piuttosto che partire può essere motivo di vergogna. Ancora, W. Leaf, *A Companion to the Iliad*, London, 1892, ad loc., afferma che la vera difficoltà è capire perché Agamennone debba mettere alla prova l'esercito, e che la scena dell'assemblea è alternativa al sogno, non una sua appendice.

dell'aurea Micene<sup>11</sup>. Perché non informare gli Achei del favorevole annuncio di vittoria avuto in sogno, e, invece, prospettare loro la disfatta, spingendoli ad andare via? Davvero questa prova è utile a rafforzare il desiderio di vittoria dei suoi soldati? Non bisogna dimenticare che qui Agamennone è un capo che ha assoluta necessità di conferme; la sua è una facoltà legittima ribadita dagli stessi Anziani (73, ἡ θέμις ἐστί, "E' giustizia"). Per esortare le sue truppe alla battaglia, Agamennone potrebbe ad esempio prospettare una favorevole possibilità di bottino, ma il capo dell'esercito sceglie una diversa alternativa: ordina all'armata di ritirarsi, mostrando, però, come questa scelta possa esporla al biasimo e al disonore: 119, αἰσχρὸν γὰρ τόδε γ' ἐστὶ καὶ ἐσσομένοισι πυθέσθαι, "E questa è vergogna anche per i futuri a saperla"<sup>12</sup>. L'effetto ottenuto al momento, invece, è solo quello di suscitare nell'esercito il desiderio di ritorno in patria, che fa precipitare l'assemblea nell'anarchia. I soldati accorrono alle navi, con la mente già rivolta alle spose lontane, e si accingono a preparare le imbarcazioni per il ritorno, quando l'intervento divino soccorre Agamennone: Era spinge Atena a recarsi al campo e ad esercitare il suo potere su Odisseo. Agamennone in questa situazione quasi scompare: non sappiamo quali siano le sue azioni in questa emergenza, appare come fermo, paralizzato: dov'è finita la sua autorità? Eppure ha convocato l'assemblea, vi ha tenuto un discorso importante, ma non riesce a fronteggiarne le conseguenze. Per chiarire il perché occorre notare che Agamennone non è un tiranno, e non è neanche un capo assimilabile a un qualche grado militare dei nostri eserciti: il suo è un ruolo assolutamente peculiare, e una caratteristica importante di questo ruolo è che egli non ha strumenti coercitivi e repressivi, non dispone di un corpo con funzioni di polizia, e non ha quindi uno strumento concreto per sedare l'anarchia

---

<sup>11</sup> DONLAN, p. 111, interpreta forse un po' troppo forzatamente il sogno come la proiezione dei conflitti interni all'animo di Agamennone, col risultato di una sua tendenza quasi paranoica.

<sup>12</sup> La facoltà del capo dell'esercito di biasimare e rimproverare i suoi soldati è documentata in vari luoghi: nel l. IV, dopo il ferimento di Menelao, c'è la rassegna dell'esercito, in cui Agamennone pronuncia parole violente e sprezzanti contro coloro che restano fermi ed inattivi (242-243). Similmente si rivolge a Menesteo, ad Odisseo, che respinge le accuse, e infine a Diomede, che invece accetta le critiche, affermando un principio legittimo del potere del re (413-415). In proposito, cfr. McGLEW, p. 285.

dell'assemblea<sup>13</sup>. Fatta questa notazione però, si deve sottolineare che comunque la sua autorità gli consentirebbe di agire, se solo ci riuscisse. Al suo posto la situazione è dominata dal solo Odisseo<sup>14</sup>, che, con gesto significativo, strappa lo scettro dalle mani di Agamennone, e si aggira tra i soldati colpendoli, e rimproverando i ribelli. In questa scena si determina una perdita dell'autorità e del controllo, in cui si inserisce Odisseo. La sua azione risalta prontamente, apparendo risoluta e adeguatamente brusca, in contrasto con la patetica incapacità di Agamennone. Questo scambio di potere e ruolo è sancito dallo scettro, oggetto prezioso e regale, è un prodotto indistruttibile di Efesto, donato da Zeus ai Pelopidi tramite Ermes, è lo scettro avito, l'eredità di Tieste, simbolo delle prerogative regali di Agamennone; presenta un duplice significato: da un lato è il simbolo dell'autorità in generale, che permette a chiunque lo impugna ad esempio di convocare l'assemblea e di parlare dinanzi ad essa, come Achille nel I. I, come qui Agamennone, che lo porta con sé proprio per parlare agli anziani prima e all'esercito poi; o di esercitare funzioni di vicario dell'autorità come Odisseo nel reprimere la folla, ma indica anche in senso più ristretto e specifico il motivo per cui è Agamennone a comandare l'esercito nonostante le sue mancanze: perché ha ereditato i suoi beni e il suo ruolo direttamente da Zeus. Colpendoli con questo scettro Odisseo placa gli animi dei soldati, e non a caso la sua azione con questo strumento è considerata emanazione dall'autorità regale che, insieme al suo coraggio e alla sua fermezza, gli consentono di portare a termine quanto era stato

---

<sup>13</sup> F. Codino, «Sui rapporti fra l'*Iliade* e la storia», in *Belfagor*, XIV, 1959, pp. 7-13, analizza i difficili rapporti tra l'epica e la realtà storica, e riguardo al regno di Agamennone afferma l'infondatezza dell'ipotesi di una grande dominazione sopranazionale, parlando in seconda ipotesi di una monarchia militare temporanea nata per l'occasione e fondata sul consenso volontario e temporaneo di altri dinasti. Anche questa teoria non terrebbe conto di un'ulteriore, innegabile limitazione dei poteri di Agamennone, rappresentato dall'assemblea: «Nell'*Iliade* chi prende le decisioni è sempre e soltanto l'assemblea... il capo militare può... anche andare contro le decisioni di questa, ma allora commette un aperto sopruso», e deve pagare per questo. Per poter agire impunemente, Agamennone dovrebbe disporre di uno strumento per ricondurre all'ordine i ribelli, di cui in effetti non dispone. L. Belloni, «In margine alla regalità di Agamennone», in *Aevum*, LII, 1978, pp. 45-57, sostiene che il potere di Agamennone da una parte sembra ammettere un regno panellenico, proprio di un re discendente da Zeus, dall'altra quest'autorità è insediata dai singoli βασιλεῖς.

<sup>14</sup> Nonostante Agamennone avesse chiesto di aiutarlo a tutti coloro che avevano ascoltato il resoconto del sogno e la sua volontà di mettere alla prova l'esercito (II, 75), solo Odisseo ricorda il compito accettato. Secondo CODINO, p. 82, anche questa dimenticanza è spia della successiva elaborazione della Prova.

ispirato da Atena ed Era. Il disordine nell'assemblea viene ricomposto; solo Tersite ancora recalcitra e insulta Agamennone contestandone l'autorità. Questo personaggio è descritto senza accenni alla sua origine o alla stirpe, ricchi sono invece i dettagli sul suo aspetto fisico: è camuso, zoppo, gobbo, la testa deforme e pelata (216-219); la sua unicità spicca fra gli eroi, che sono sempre belli e valorosi, dello stesso Agamennone è singolare la bellezza e l'aspetto fiero, come afferma Priamo in III, 169-170. Con veemenza e sfacciataggine, Tersite rimprovera aspramente il re rivolgendogli le accuse che risuonano familiari: l'avidità, la sete di oro, la prepotenza sugli Achei, l'ingiustizia verso Achille (225-242). Le parole di Tersite sono dunque veritiere, ma sono ἄκοσμα (213), e οὐ κατὰ κόσμον (214), le sue osservazioni sono sostanzialmente giuste, ma vane e confuse. Pur riecheggiando nelle parole quanto affermato da Achille, Tersite ne è l'opposto, sia sul piano fisico che sociale<sup>15</sup>, ed è destinato a restare inascoltato, perché egli non ha né la forza, né il potere, né le motivazioni concrete (quale, ad esempio, l'ingiustizia subita da Achille), per farsi ascoltare. Ancora una volta la difesa di Agamennone è affidata ad Odisseo che riconduce all'ordine Tersite colpendolo e imponendogli il silenzio. Non una sola parola proferisce Agamennone per reagire; è davvero un debole, un codardo, un avido, o il suo carattere è condizionato dalle situazioni? Indubbiamente il suo potere non è qualcosa di stabile che non può essere messo in discussione; tutt'altro. Già la contesa con Achille, ha messo in discussione il favore dell'esercito nei confronti del re, la situazione difficile in cui versano gli Achei rende ancor minore questo consenso, inoltre il potere del re in ogni caso dipende dal volere divino, e il fatto che Zeus voglia rovinare gli Achei è indicativo in questo senso. Dunque il potere di Agamennone, attaccato da più fronti, è davvero precario, fragile, e si può pensare che questa debolezza, che mina il personaggio, sia frutto della precarietà

---

<sup>15</sup> Tersite rifiuta il potere di Agamennone, chiama gli Achei vigliacchi, donnuciole, come faceva anche Achille, che li definiva buoni a nulla (I, 231, οὐτιδανοῖσιν). Come nota McGLEW, pp. 291-292: "When Achilles rejects Agamemnon's τιμή, he finds a more immediate source, Thersites simply has no source at all", dunque rispetto ad Achille, Tersite è debole e non può imporsi: Odisseo contro di lui usa lo scettro come arma. Inoltre, secondo lo studioso, questa scena quasi comica dissiperebbe nel riso la rabbia delle truppe verso Agamennone, dal momento che, ridendo di Tersite, i soldati si schierano con il loro re, perché accettano la sua autorità in questa manifestazione di potere.

della sua autorità. A partire da questo dato si può anche pensare che quella cifra di debolezza e di incertezza che è da Omero attribuita ad Agamennone, sia dovuta al particolare ruolo di questo; nella tragedia questa suggestione omerica verrà poi trasposta divenendo lo spunto per la rappresentazione non solo di un re la cui autorità è precaria, ma di un uomo debole.

L'azione riprende con i consigli di Odisseo (284-329) e di Nestore (337-368), che sono naturalmente accolti da Agamennone: quale sarebbe la sua linea politica senza i preziosi consigli dei due re? Ed è proprio questo che egli rimpiange: di non avere buoni consiglieri in numero maggiore (371-372); e la caratteristica per cui Agamennone appare "superbo e distinto in mezzo ai molti eroi" (483, ἐκπρεπέ' ἐν πολλοῖσι καὶ ἔξοχον ἠρώεσσιν), non è la sua autorità, che dipende esclusivamente dai buoni consigli ricevuti. Un altro elemento che conferisce particolari nuovi al personaggio di Agamennone è il suo rapporto col fratello Menelao. Il re, nelle vesti di fratello maggiore, preoccupato e impegnato ad evitare pericoli mortali, appare sempre ansioso; infatti, quando Menelao nel l. IV viene ferito, il suo lamento è quasi isterico e disperato, e prospetta già la fine del fratello (IV, 148-182)<sup>16</sup>.

Nello stesso libro però, Agamennone dà prova di sé come un vero generale, irritabile e permaloso, che riprende i suoi soldati anche quando senza colpa, come se sospettasse dell'impegno che questi riversano nella guerra. Ma quando Odisseo risponde a questo suo eccesso di zelo, Agamennone, indulgente, ritorna sui suoi passi (358-363)<sup>17</sup>.

Il personaggio che si presenta a noi nel l. IX è un Agamennone dubbioso, angosciato, addirittura straziato nel cuore per la disfatta verificatasi in VIII, 53-212. Il re è disperato; appena i soldati si sono raccolti per l'assemblea, si rivolge a loro in lacrime, (IX, 14, δάκρυ χέων ὡς τε κρήνη μελάνυδρος, "Versando pianto come una fonte d'acqua bruna"), e per la seconda volta (18-28), propone al suo

---

<sup>16</sup> Per WITHMAN, p. 162, questa sollecitudine denota più paura che amore, anche nel l. VII Agamennone dissuade Menelao dal duello con Ettore, e questo suo atteggiamento protettivo denota una certa insicurezza e inclinazione all'allarmismo.

<sup>17</sup> La tendenza ad evitare o rinviare gli scontri, a minimizzare le liti, è stata già manifestata a proposito di I, 140-145, dove Agamennone cerca di ignorare la rottura con Achille.

esercito la via della fuga<sup>18</sup>. La reazione degli Achei ora è ben differente da quella del l. II; la proposta è accolta da un silenzio carico di incertezze, spezzate però dall'energica reazione di Diomede (32-49), che rimprovera ad Agamennone la sua mancanza di coraggio: un sol dono ha avuto da Zeus, ossia lo scettro, ma non ha ugualmente ricevuto il valore militare né la fermezza. Lo scontro fra i due è il conflitto fra due caratteri opposti: tanto Agamennone è pavido e timoroso, tanto Diomede è incurante dei pericoli e delle strategie militari; egli vuole combattere anche a costo di rimanere solo contro tutti i Troiani. Gli Achei sembrano essere più vicini all'ardimento di Diomede; interviene così Nestore, che rappresenta un terzo elemento intermedio sulla scala che va dalla prudenza eccessiva e pavida di Agamennone all'ardore dissennato di Diomede. Nestore, il re di Pilo sabbiosa, è un saggio consigliere, lucido, accorto, ma mai timoroso, che manca solo della giovinezza; egli loda il discorso di Diomede seppur troppo carico di impeto "giovanile", e presenta la sua proposta (53-78), che è accolta prontamente da Agamennone. Viene perciò preparato un banchetto, al termine del quale Nestore farà una seconda proposta: inviare un'ambasceria ad Achille per convincerlo a tornare a combattere (96-113). Agamennone, rimproverato dal re di Pilo, si dimostra di nuovo docile nel seguire i suoi saggi consigli, e ammette la sua colpa: 116, ἀσάμην, οὐδ' αὐτὸς ἀνείνομαι, "Fui cieco, io non lo nego", aggiungendo su Achille: 119-120, "Ma poi che ho sbagliato seguendo pensieri funesti, io voglio soddisfarlo, dargli compenso infinito", e dispone i ricchi doni da inviare.

Nel l. XI Agamennone appare trasformato: si veste delle armi e si prepara al combattimento; ora è un eroe fiero e valoroso, e si è come sostituito al re che aveva bisogno di essere guidato nelle sue azioni da Nestore. Nel medesimo personaggio quindi si alternano due polarità: nei momenti di trionfo un Agamennone guerriero coraggioso, il re che sprona e biasima i suoi soldati, nei

---

<sup>18</sup> I vv. 18-28 del l. IX sono uguali a II, 111-118 e 139-141; secondo HAINSWORTH, ad loc., la ripetizione non si può spiegare con una deliberata ripresa da parte di Agamennone delle stesse parole, piuttosto può essere una ripresa accidentale; comunque il riutilizzo di blocchi diversi è proprio della tecnica omerica. I lettori/ascoltatori ovviamente non avrebbero potuto ignorare la coincidenza, deducendo l'ironia dal fatto che ciò che ora Agamennone propone in fede, era stato già presentato prima con le stesse parole, ma con l'inganno. Secondo DONLAN, p. 113, utilizzando lo strumento, tipico dell'epica, della ripetizione di versi, il poeta ricorda al pubblico la costante fragilità del re.

momenti difficili, un Agamennone indeciso e debole. L'*aristeia* di Agamennone segue lo schema delle altre simili descrizioni, con la vestizione dell'eroe (XI, 15-46), gli scontri con i nemici (91-180; 231-268), i paragoni con animali (113-121; 129) e con i fenomeni naturali (155-158). Ma in questa descrizione delle sue gesta, gli elementi cruenti sono particolarmente intensi e frequenti: egli uccide i suoi nemici in modo orrendamente sanguinoso e violento in rapida successione, con furia e senza pietà<sup>19</sup>. Questa straordinaria dimostrazione di forza è destinata a terminare in un modo particolare: quando Agamennone viene ferito, e il dolore lo assale (269-274), Omero paragona questi dolori in modo grottesco a quelli del parto, ottenendo un risultato straniante e sorprendente: l'eroe brutale, violento e senza pietà, ora soffre come una donna in preda alle doglie.

Nel l. XIV, di nuovo la disfatta si presenta come possibile (XIV, 65-81): Agamennone è stato ferito, come lui Diomede e Odisseo; il muro che doveva proteggere le navi è caduto, e l'unica prospettiva appare la ritirata; benché di notte, fuggire nell'oscurità non può essere motivo di biasimo, pur di salvare la vita. Agamennone propone per la terza volta di abbandonare la spedizione, come se le responsabilità sulle sue spalle fossero troppo gravi, ed egli, incapace di fronteggiarle, desiderasse solo scrollarsele di dosso, e tornarsene a casa. Queste parole suscitano tutto lo sdegno di Odisseo, che rimprovera Agamennone aspramente (83-102): gli Achei sono disposti a combattere fino alla morte, nessuno dovrebbe mai pronunciare simili parole, soprattutto un uomo che sa parlare in modo opportuno, con autorità (83-102); chi parla così è privo di giudizio: 95, νῦν δέ σευ ὄνοσάμην πάγχυ φρένας, οἷον ἔειπες, "Io devo negarti del tutto il giudizio per quello che hai detto". Questo discorso lo spinge ad accettare ancora una volta un buon consiglio di Diomede, che propone di entrare subito in battaglia, nonostante l'esercito sia privo di eroi valorosi, e di evitare con cautela ulteriori ferimenti (110-146). L'intervento divino di Poseidone (139-146),

---

<sup>19</sup> DONLAN, p. 113, a tal proposito osserva che il comportamento di Agamennone guerriero è sintomo di frustrazione, come se, dimostrandosi crudele e violento, potesse essere risarcito della sua debolezza; egli trasferisce sui nemici i propri fallimenti, come farà anche Achille dopo la morte di Patroclo.

che richiama il contrasto con Achille, è fondamentale nel confermare la volontà di combattere.

Il solo elemento che ancora può essere decisivo e consentire la vittoria, è Achille, che, con la morte di Patroclo, ritorna in campo nel l. XIX. Dopo la consegna delle armi e il colloquio con Teti (XIX, 8-36), che lo invita a deporre l'ira, Achille chiama a raccolta tutti gli Achei, e si rivolge ad un Agamennone ferito (56-73), con parole che biasimano il comportamento di entrambi, che ha reso un vantaggio (63, τὸ κέρδιον) ad Ettore e ai Troiani; è tempo di deporre l'ira (67, νῦν δ' ἦτοι μὲν ἐγὼ παύω χόλον), e di combattere insieme contro il nemico. La risposta di Agamennone, dapprima esitante (78-84), è una giustificazione per quanto è accaduto; eppure Agamennone non si ritiene il solo colpevole: 86-88, ἐγὼ δ' οὐκ αἴτιός εἰμι, ἀλλὰ Ζεὺς καὶ Μοῖρα καὶ ἥροφοῖτις Ἐρινύς, οἳ τέ μοί εἰν ἀγορῆ φρεσὶν ἔμβαλον ἄγριον ἄτην, "Pure non io son colpevole, ma Zeus e la Moira e l'Erinni che nella nebbia cammina; essi nell'assemblea contro di me gettarono stolto errore". I reali colpevoli sono dunque Zeus, la Moira e l'Erinni, che hanno gettato su di lui l'accecamento, l'ἄτη, che lo ha indotto all'errore. Questo è l'oggetto di una lunga digressione (95-131), che ci rivela come tutti siano soggetti a quest'inganno momentaneo, anche lo stesso Zeus. Agamennone non cerca qui un alibi, non cerca di sfuggire alla sua responsabilità, dal momento che si riconosce in errore e in debito con Achille, debito che sarà colmato con ricchissimi doni (137-138)<sup>20</sup>. In realtà qualsiasi richiesta di scuse, qualsiasi dono, non determinerebbe alcunché nella volontà di Achille: egli ha deciso di tornare a combattere indipendentemente da queste cose, solo a causa di Patroclo. Agamennone quindi non si sta giustificando di fronte ad Achille, ma con l'intero esercito: a causa di questa lite ha visto la sua autorità in pericolo, e il suo ruolo messo in discussione; l'esercito ha patito la mancanza del suo eroe più importante e valente; egli cerca così di rafforzare la sua posizione. Nell'ultima apparizione

---

<sup>20</sup> E. R. Dodds, *I Greci e l'Irrazionale*, (trad. it.), Firenze, 1959, pp. 3-5, esamina ampiamente questo problema nel capitolo intitolato proprio "L'apologia di Agamennone", affermando che non c'è evasione di responsabilità, perché viene fatta offerta di indennizzo; se Agamennone avesse agito solo di sua volontà, cioè senza intervento di Zeus, non avrebbe riconosciuto subito il torto, né finge un alibi morale, poiché Achille stesso accetta questa dichiarazione, e la condivide, visto che già nel l. I parlava a Teti dell'Ate di Agamennone, e ripete tale convinzione in IX, 376.

nel l. XXIII, Achille si rivolge a lui in modo ben diverso: XXIII, 890-892, “Atride, sappiamo quanto superi tutti e quanto vali per potenza di lancio: tu porterai questo premio alle concave navi”. A riconciliazione avvenuta, Achille corrisponde un dono ad Agamennone, non solo per onorarlo come re, ma anche come eroe.

## Agamennone nell'*Odissea*.

L'*Odissea* è il poema del *nostos* di Odisseo; in essa è raccontato il tormentoso viaggio del re di Itaca verso casa, al termine della guerra di Troia. Come i viaggi degli altri re, narrati nei perduti *Nostoi*, anche quello di Odisseo è un ritorno lungo e difficile, ricco di incontri pericolosi, e di allontanamenti dalla rotta principale, sicché solo dopo molte peripezie l'eroe ritroverà la strada di casa. Giunto ad Itaca, un'altra prova attende Odisseo: sconfiggere i Proci, che, nel tentativo di impossessarsi del suo potere, insidiano Penelope, la fedele e saggia sposa. Nonostante tante sofferenze, il viaggio di Odisseo è destinato a una felice riuscita; il destino non è così favorevole per tutti i re: Agamennone torna in patria, ma vi trova immediatamente la morte.

Il poema inizia con un concilio degli dèi (*Od.*, 26-96), in cui Zeus, presa la parola, richiama alla mente la fine di Egisto, che ha causato la sua disgrazia: ha ucciso Agamennone e ha poi pagato il suo atto fraudolento con la morte, ricevuta per mano di Oreste, (30, τὸν ὃ' Ἀγαμεμνονίδης τηλεκλυτὸς ἔκταν' Ὀρέστης, "Che il figlio di Agamennone, il famoso Oreste, uccise")<sup>1</sup>, che vendicava la fine di suo padre. Come per Egisto, per tutti i mortali è valido l'assunto che non sono soltanto gli dèi a decidere sciagure per gli uomini; talvolta questi stessi, con il proprio comportamento, determinano la loro sorte infelice, 32-34: "Ah! Quante colpe danno i mortali agli dèi! Ci dicono causa delle loro disgrazie: ma anche da sé, con le loro empietà, si procurano dolori oltre il segno". Benché Egisto fosse stato avvisato da Ermete<sup>2</sup>, non ne ascoltò il saggio consiglio, che gli prospettava la vendetta di Oreste; dunque ha pagato per questo (40-43). Approfittando dell'assenza di Poseidone, unico dio ostile a Odisseo, Atena a questo punto introduce il problema che riguarda il ritorno in patria del re di Itaca, che è trattenuto da Calipso nell'isola di Ogigia. La dea viene inviata così presso Telemaco sotto la spoglie di Mente, re dei Tafi, per consigliarlo e guidarlo; mentre Ermete si reca da Calipso per ordinarle di liberare Odisseo.

---

<sup>1</sup> La traduzione, qui e oltre, è di G. A. Privitera.

<sup>2</sup> Afferma STEPHANIE WEST, p. 191: "L'invio di Ermete ad Egisto è un'invenzione *ad hoc*, per sottolineare la sua criminale follia; forse è anche suggerito dal successivo invio di Ermete a Calipso".

In questo primo accenno alle vicende di Agamennone<sup>3</sup> è evidenziato innanzitutto il fato di Egisto e la vendetta di Oreste, che qui non è ricordato come matricida, bensì come il figlio che giustamente vendica il padre. Questo taglio della vicenda, che omette il particolare più cruento, e che ha maggior rilievo negli sviluppi tragici, ha una precisa funzione nella storia di Odisseo, come si evince dal confronto con un successivo accenno al fato degli Atridi sempre nel l. I: infatti, Atena - Mentore sprona Telemaco ad attivarsi per risolvere la situazione in cui versa la sua casa: i Proci ne consumano i beni e bramano Penelope; il padre Odisseo, disperso da tanto tempo, è creduto da tutti ormai morto. Telemaco deve partire, per informarsi presso Nestore e Menelao, seguendo il chiaro esempio del nobile Oreste, che ha fatto giustizia dell'assassino di suo padre (298-300: "Non senti l'illustre Oreste che gloria ha acquistato tra gli uomini, poiché uccise l'assassino del padre, Egisto esperto di inganni, che gli uccise il nobile padre?"). Quello di Oreste è dunque un esempio comportamentale finalizzato all'educazione di Telemaco; il figlio di Agamennone è qui sicuramente presentato non come l'assassino di sua madre, ma come colui che compie un atto di giustizia. Il matricidio non è quindi taciuto, ma è estraneo all'autore dell'*Odissea*, che può così additare Oreste come modello da seguire<sup>4</sup>.

L'introduzione del mito relativo ad Agamennone e alle sue vicende presenta un'altra rilevante funzione, individuabile già in questi scarni accenni, che si fa ancora più evidente nel seguito dell'opera. Le vicende dell'Atride rappresentano

---

<sup>3</sup> STEPHANIE WEST, p. LXXXI, parla di "ricorrente *Leitmotiv* del ritorno di Agamennone e delle sue conseguenze" frequentemente introdotto nel poema per il parallelo con il caso di Odisseo. Si afferma inoltre che la lunghezza del viaggio di Odisseo consente la connessione con l'intera storia, comprensiva della vendetta di Oreste: come è ovvio, è necessario un discreto lasso di tempo perché questi, una volta cresciuto, faccia giustizia del padre. Dello stesso parere E. F. D'Arms - K. K. Hulley, «The Oresteia Story in the *Odissey*», in *Transaction and Proceedings of the American Philological Association*, LXXVII, 1946, pp. 207-213, che parlano di un motivo che si ripete con frequenza, funzionale alle particolari esigenze narrative del poeta.

<sup>4</sup> Cfr a proposito CRISCUOLO, p. 176, che afferma: "Omero dà come comunemente accettato che Oreste abbia agito con giustizia e che l'assassinio di Egisto vada a merito dell'uccisore, ma egli non fa menzione del matricidio che è ignorato o soltanto trascurato per le specifiche necessità narrative". Secondo A. Neschke, «L'*Orestie* de Stésichore», in *Antiquité Classique*, LV, 1986, pp. 287-291, Oreste ristabilisce l'ordine, sconvolto dall'azione immorale e criminosa di Egisto, con un'azione gloriosa, priva di macchia; questa valutazione positiva dell'atto di vendetta è sottolineata sia dall'assenza di menzione del matricidio, sia dal racconto dei funerali organizzati da Oreste per le sue vittime, secondo il rituale ufficiale, che dimostrerebbe la sua pietà e la sua giustizia.

un efficace termine di confronto tra i protagonisti delle due vicende: Telemaco deve seguire l'esempio di Oreste; Egisto viene punito, come pure accadrà per i Proci, uccisi da Telemaco; ma ancora, un interessante parallelo si pone tra Penelope e Clitemestra, due mogli tanto differenti, e tra Odisseo e Agamennone, i due eroi dai destini opposti<sup>5</sup>. Tutto ciò è ben evidenziato nel successivo svolgimento degli avvenimenti, a partire dal l. III, in cui Telemaco si reca a Pilo, da Nestore, il quale lo informa sulle situazioni successive alla presa di Troia. Agamennone e Menelao avrebbero litigato per le diverse vedute sul ritorno a casa: il primo, presentato di nuovo come l'eroe smarrito e timoroso che conosciamo dall'*Iliade*, intendeva celebrare l'ecatombe sacra per Atena, l'altro era dell'avviso di partire subito. L'esercito si divide tra i due eroi, e Nestore segue Menelao. Di Agamennone tutti conoscono la storia (*Od.*, III, 193-200): egli morì a causa di Egisto. La richiesta da parte di Telemaco di ulteriori particolari sugli Atridi (247-252), completa la narrazione: Egisto appare come un uomo scaltro, assetato di potere e privo di scrupoli (250, Αἴγισθος δολόμητις...κτάνε πολλὸν ἀρείω, "Egisto esperto di inganni...uccise uno molto più forte"), oltre che tranquillamente dedito ai piaceri e alla vita domestica mentre gli altri eroi rischiavano la vita in guerra (262-264)<sup>6</sup>. Egli avrebbe ucciso il cantore lasciato a guardia di Clitemestra<sup>7</sup>, avrebbe sedotto questa, sebbene inizialmente restia, e l'avrebbe usata per gestire il potere e organizzare l'uccisione del re. Così Agamennone, una volta tornato, viene ucciso, anche perché non aveva la protezione del fratello; Menelao, infatti, separatosi alla partenza, era stato

---

<sup>5</sup> Non bisogna dimenticare, inoltre, che le vicende di Odisseo e dei suoi costituivano una storia "provinciale" rispetto a quelle di Agamennone: le vicende della famiglia regnante ad Itaca, piccola isola, possono sembrare insignificanti se confrontate con quelle del grande e antico regno degli Atridi. Si trattava, come afferma HÖLSCHER, p. 422, di rafforzare una figura tradizionale, ma non ancora eroica, quella cioè di Telemaco, e della sua *aristeia* di nuova invenzione.

<sup>6</sup> Egisto è ἀνάγκις, imbecille disertore della guerra (310, ἀνάγκιδος Αἰγίσθιοιο), e così è ricordato anche in Aesch., *Ag.*, 1224, mentre al verso 1225 è detto οἰκουρός, custode della casa. Cfr. CRISCUOLO, p. 63, nota 140.

<sup>7</sup> Una figura, ignota alla tragedia, che ha interessato gli studiosi, che si sono interrogati sulla sua natura e le sue funzioni. Gli stessi commentatori antichi erano perplessi, e Ateneo, 14b, parla di un cantore di esempi di virtù di altre donne che ispirasse Clitemestra. Per una trattazione più ampia e specifica, cfr. D. L. Page, "The Mystery of the Minstrel at the Court of Agamemnon", in *Studi in onore di Quintino Cataudella*, I, Catania, 1972.

allontanato dalla rotta regolare da una tempesta, che ne aveva differito il ritorno, trascinandolo in luoghi lontani.

Ecco quindi un esplicito confronto tra i destini di due eroi che hanno combattuto insieme a Troia: Agamennone, giunto in patria in breve tempo, trova a casa una moglie infedele, un usurpatore che lo uccide; Odisseo, invece, dopo un viaggio lungo e tormentato, giunge ad Itaca, dove uccide coloro che intendono impadronirsi del suo regno, e dove Penelope lo attende fedele<sup>8</sup>. Ed è lo stesso Mentore ad indicare un confronto: 232-235, “Vorrei ben io, anche avendo sofferto molti dolori, giungere a casa e vedere il dì del ritorno, piuttosto che, giunto, morire al mio focolare, come morì Agamennone sotto la rete d’Egisto e di sua moglie (235, ὕπ’ Αἰγίσθοιο δόλω καὶ ἧς ἀλόχοιο)”.

La narrazione di Nestore è completata da quella di Menelao, che viene visitato da Telemaco nel l. IV. Il re di Lacedemone rievoca gli avvenimenti successivi alla sua partenza da Troia, come la sosta forzata nell’isola di Faro (351-362), e lo scontro con Proteo (438-459), che dà preziose indicazioni e notizie su alcuni eroi (492-569): Aiace è morto, come pure Agamennone, ma Odisseo è vivo, errante per il mare, ostacolato dagli dèi, e presto farà ritorno. Il racconto relativo ad Agamennone (512-537) rievoca l’episodio dell’assassinio, di cui Nestore non aveva parlato, e chiarisce i modi dell’inganno di Egisto, il quale pone una sentinella a vigilare sull’arrivo del re, affinché l’Atride non gli sfugga. Poi, dopo aver scelto una brigata di venti uomini (530-531), invita Agamennone ad un banchetto, e lo uccide insieme ai compagni in un modo terribilmente cruento: “come un bue alla greppia” (535, ὡς τίς τε κατέκτανε βοῦν ἐπὶ φάτνῃ)<sup>9</sup>. L’elemento di maggior rilievo nei due resoconti di Nestore e di

---

<sup>8</sup> Si può anche notare, come fa BASSETT, pp. 522-523, che al suo arrivo Agamennone è salutato con ogni riguardo, (533), con cavalli e carri (come anche in Eschilo), al contrario Odisseo entra a palazzo travestito da mendicante, disprezzato e malvisto da tutti; e ancora, che Agamennone è ucciso durante un banchetto, così come Odisseo fa strage dei suoi nemici dopo che questi hanno mangiato. Queste analogie rievocano un contrasto, che è già presente nell’*Iliade*, tra l’eroe poco risoluto e debole, e lo scaltro vincitore.

<sup>9</sup> Diversamente, Eschilo fa morire Agamennone durante un bagno, mentre Sofocle ne allude alla morte in un banchetto, proprio come nell’*Odissea*. Il motivo dei séguiti che accompagnano tanto Agamennone, quanto Egisto, è evocato, limitatamente ad Egisto, sia da Sofocle (*El.*, 1368-1371), sia da Euripide (*El.*, 844-845). Il motivo della vedetta posta da Egisto per spiare il ritorno del re, è ripreso da Eschilo, *Ag.*, 1-39. Rispetto ad Eschilo, Sofocle e Euripide si avvicinano maggiormente

Menelao, è che Clitemestra non appare qui in veste di uxoricida, poiché il suo ruolo è forse solo quello di complice di Egisto, partecipe in qualche modo del delitto, ma in maniera indiretta. Pertanto è il solo Egisto ad essere punito, perché è lui ad essere identificato come infame assassino del re (III, 197-198, “L’assassino del padre, Egisto esperto di inganni, che gli uccise il nobile padre”). I due racconti presentano perciò una stessa versione in cui Clitemestra è sì sedotta da Egisto, gli permette il crimine, e pure può avervi partecipato, come si indica a 234-235: “Come morì Agamennone sotto la rete (δόλω) di Egisto e di sua moglie”, ma solo in veste di ingannatrice, di traditrice del marito. Se Clitemestra non commette il famoso crimine, ella non è nemmeno punita da Oreste, che quindi, a sua volta, non opera il matricidio<sup>10</sup>. Tutta la storia omette i particolari più sanguinosi e violenti, secondo una versione differente da quella che conosciamo dalla tragedia, da cui quindi la storia degli Atridi nell’*Odissea* fin qui analizzata diverge per almeno due elementi fondamentali, cui se ne deve aggiungere un terzo, importantissimo: il fatto che le motivazioni del delitto non risiedono in nessun caso nell’odio verso il re suscitato dal sacrificio di Ifigenia, che non è mai menzionato nell’*Odissea*, ma devono essere ricercate, in mancanza di una causa specificamente indicata, nell’avidità e nella smania di potere di Egisto.

Il coinvolgimento di Clitemestra nell’assassinio è però indicato in due parti più recenti del poema<sup>11</sup>, nel l. XI, la *Nekyia*, e nei primi 204 versi del l. XXIV, indicati come *Deuteronekyia*.

---

all’epica nella responsabilità accordata ad Egisto nell’assassinio, laddove Eschilo lo rende una pallida figura di sfondo. I tre tragici richiamano con diverse modalità, diversi particolari del racconto omerico. Cfr. in proposito CRISCUOLO, pp. 63-65, e nota 144.

<sup>10</sup> Come nota HÖLSCHER, p. 420, la maledizione dei Tantalidi, che costituirebbe un obbligo a compiere il matricidio, è assente in questa versione, che, tale, non ha successori, né in Stesicoro, né in Pindaro, né nei tragici.

<sup>11</sup> In riferimento al l. XI e al l. XXIV, 1-204, la discussione è molto complessa. La *Nekyia* risente, secondo HEUBECK, pp. 259-262, di una stratificazione successiva di elementi diversi (catabasi eroiche, interrogazioni di defunti, colloqui con eroi). Modello di questa possono essere stati simili viaggi di eroi come Eracle, o Teseo, per i quali la discesa all’Ade è momento fondamentale della loro esistenza eroica; in conclusione, si sarebbero “fusi ed ordinati in una grande concezione poetica gli eterogenei elementi di culto, religione, favola, leggenda”. Sulla seconda *Nekyia*, si deve ricordare che Aristarco atetizzava i versi 1-204; si possono poi individuare degli indizi che portano ad un giudizio di recenziarietà, in particolare il fatto che l’azione principale è interrotta dalla *Deuteronekyia*, che si pone come un episodio slegato dalla narrazione; inoltre è inverosimile un incontro tra Achille e Agamennone soltanto ora, dopo molti anni di permanenza nell’Ade. D’altro

Nel l. XI, Odisseo discende nell’Ade per interpellare Tiresia su consiglio di Circe, e là incontra molte anime di defunti: il compagno Elpenore, la madre Anticlea, e successivamente anche Agamennone, che racconta di persona la sua vicenda (385-464). Odisseo domanda all’Atride la ragione della morte del re di Micene, ponendo l’alternativa tra le più frequenti cause per un guerriero, come il naufragio, o incidenti durante le razzie e gli assedi delle città (399-403), ma Agamennone risponde: 409-411, “Egisto, dopo aver preparato la morte e il destino, con la mia sposa funesta (οὐλομένη ἀλόχῳ) mi uccise, invitandomi a casa a mangiare, come un bue alla greppia si uccide”. Da queste parole Clitemestra appare molto più che consapevole dell’inganno e del piano omicida, ed è direttamente coinvolta e partecipe<sup>12</sup>; indotto in trappola, Agamennone è ucciso, e su di lui cade il corpo di Cassandra, colpito dalla moglie (414-423), e neppure la morte la induce a un gesto di pietà verso il marito, ossia quello di chiudergli gli occhi e la bocca (424-425). Segue la sconsolata considerazione dell’infedeltà delle donne (432-434), sulla cui genia Clitemestra ha proiettato la sua colpa. Tuttavia esiste una fulgida eccezione: è Penelope, che è λίην γὰρ πινυτή τε καὶ εὖ φρεσὶ μῆδεα οἶδε (445, “E’ assai giudiziosa ed ha accorti pensieri nell’animo”)<sup>13</sup>. Un ultimo pensiero tormenta Agamennone: cosa ne è stato del figlio? Infatti non ha avuto la gioia di rivederlo, tornato in patria, poiché l’odio di Clitemestra non lo permise; ma Oreste non è morto, dal momento che non si trova tra quelle anime; dove è allora? Odisseo non sa rispondere, ed enfaticamente il suo silenzio evoca il destino del figlio di Agamennone, e le sue azioni future (456-464).

---

canto (Cfr. FERNANDEZ-GALIANO, p. 331, punto 3, e BASSETT, pp. 525-526), si sottolinea anche come il parallelo con Achille conclude idealmente il confronto tra Odisseo e Agamennone, presente lungo tutto il poema, e offre inoltre l’occasione per tributare una definitiva lode a Penelope.

<sup>12</sup> Secondo HEUBECK, p. 291, le divergenze sul ruolo di Clitemestra sono dovute non a fonti differenti, poiché alla base vi sarebbe una tradizione unitaria, ma ai differenti punti di vista dei personaggi che raccontano le vicende.

<sup>13</sup> Penelope rappresenta il corrispettivo femminile di Odisseo (cfr. BASSETT, p. 525), per astuzia, per saggezza, per forza di carattere. Diversamente da Clitemestra e il cantore che la difende e custodisce, non ha bisogno di alcuno che vigili su di lei, né Laerte, né Mentore, cui Odisseo prima di partire aveva affidato il patrimonio.

Nel l. XXIV, Agamennone ha un colloquio con l'anima di Achille, istituendo un ultimo confronto tra due vicende (23-98): Achille è certamente morto giovane, ma è stato celebrato e glorificato dopo la morte dai giochi funebri, dal compianto della madre Teti e di tutti gli eroi (36-92). Il destino per Agamennone è stato differente, meno nobile ed eroico, poiché a lui è capitata l'onta di una morte pietosa, non gloriosa: 34, νῦν δ' ἄρα σ' οἰκτίστω θανάτῳ εἴμαρτο ἀλῶναι, "Ora ti tocca esser preda di una morte pietosa". Egli infatti, nonostante abbia concluso felicemente una guerra tanto memorabile per dimensioni e sofferenze, al ritorno è stato ucciso miseramente da Egisto e da Clitemestra. La sua consorte non ha seguito il modello di virtù e saggezza incarnato in Penelope, e il suo esempio è così malvagio e funesto, da compromettere la fama di tutto il genere femminile (199-201, "E un canto odioso vi sarà tra gli uomini, e darà pessima fama alle deboli donne, anche a colei che sia onesta").

Il confronto tra le opposte esperienze di Agamennone e di Odisseo trova un importante fattore di arricchimento nell'associazione delle due figure di donna. Di Clitemestra si è già detto a proposito del suo coinvolgimento nell'assassinio del marito; la sua colpa prima è quella di aver ceduto ad Egisto e al suo desiderio di potere, assecondandone i più loschi piani. Oltre a questo, si può aggiungere poco sul suo carattere: non si ritrova nel poema un'espressione che la identifichi e la distingua, ma certamente non gode di giudizio positivo. Poco più che un epiteto è in III, 266, φρεσὶ γὰρ κέχρητ' ἀγαθῆσι, che, se si vuol attribuire un significato meno vago, allude forse né alla nobiltà d'animo, né ad una fermezza che ella non dimostra nel cedere dopo poche insistenze ad Egisto (quanto è diversa da Penelope e i lunghi anni di raggiri ai Proci!), quanto piuttosto ad una superiorità, una regalità che si addice alla moglie di un re, donna non comune<sup>14</sup>.

Sul giudizio espresso riguardo alle azioni della regina pesa anche una "illustre" parentela: Clitemestra è figlia di Tindaro, ed è dunque sorella della traditrice

---

<sup>14</sup> Di diverso avviso la DÜRING, pp. 97-98, la quale afferma che il significato attribuibile all'epiteto non ha alcuna sfumatura etica, ma alluderebbe alla fermezza, all'intrepido coraggio della donna, un tratto caratteriale forse accettabile per il personaggio tragico, più che per la Clitemestra dell'*Odissea*, che almeno in questo cenno del l. III appare travolta dall'avidità di Egisto, e non lucida e fredda esecutrice di un delitto.

Elena, per questo, la loro natura non può essere diversa: XI, 438-439, “Molti perimmo per colpa di Elena, e a te Clitemestra, mentre eri lontano, ordiva una trappola”. Pessima stirpe di donne, pessime mogli, che hanno provocato mali insopportabili senza alcun motivo. Il messaggio qui trasmesso è una sostanziale diffidenza nelle donne (Agamennone suggerisce a Odisseo di dubitare addirittura di Penelope), ma anche, tra le righe, che la scelta della moglie è una decisione estremamente delicata: da qui può dipendere la vita di un uomo, fuori da ogni possibile metafora.

Secondo un’indicazione che si ricollega ai precetti esiodei delle *Opere*, bisogna scegliere una moglie buona e onesta: Hes., *Op.*, 701-705, “Guardati bene intorno, perché il tuo matrimonio non sia ludibrio per i tuoi vicini. Difatti nessun acquisto migliore può far l’uomo di una buona sposa, come non esiste nulla di peggio di una sposa cattiva (703, τῆς δ’ αὖτε κακῆς οὐ ῥίγιον αλλο)...la quale brucia senza bisogno di fuoco il marito...e lo vota ad una crudele vecchiaia”. Si richiamino anche i versi di Esiodo citati dallo scolio all’*Oreste* di Euripide: ὥς δὲ Κλυταιμῆστρη, λείπους’ Ἀγαμέμνονα δῖον, Αἰγίσθῳ παρέλεκτο καὶ εἴλετο χεῖρον’ ἀκοίτην· ὥς Ἑλένη ἤσχυνε λέχος ξανθοῦ Μενελάου, “Così pure Clitemestra, dopo aver lasciato il divino Agamennone, giacque con Egisto, e si scelse un compagno peggiore; e così pure Elena recò vergogna al talamo del biondo Menelao”<sup>15</sup>. Lo scolio ricorda che le tre figlie di Tindaro ebbero tutte dei matrimoni sciagurati, poiché il loro padre omise un sacrificio ad Afrodite, che le condannò ad una cattiva sorte. In questi versi esiodei, il paradigma del cattivo matrimonio è rappresentato proprio da Clitemestra ed Elena, associate.

Tra Agamennone e Odisseo, quest’ultimo trova un finale lieto per le sue peregrinazioni proprio grazie alla moglie; il contrasto fra le due donne è richiamato in XXIV, 194-200, dove la saggezza di Penelope (194-195, ὥς ἀγαθαὶ φρένες ἦσαν ἀμύμονι Πενελοπείῃ, κούρη Ἰκαρίου, “un animo così valoroso ebbe Penelope, la nobile, figlia di Icaro”) è paragonata alle azioni scellerate meditate dalla figlia di Tindaro contro il marito (199-200, οὐχ ὡς Τυνδαρέου κούρη κακὰ μήσατο ἔργα, κουρίδιον κτείνασα πόσιν, “Non così meditò le

---

<sup>15</sup> *Schol.* ad Eur. *Or.*, 249 = fr. 93 Rzach.

sue gesta malvagie la figlia di Tindaro, uccidendo il marito legittimo”); la differenza fra le due donne è la vera causa dei differenti destini dei rispettivi consorti. Dalla saggezza della moglie dipende la fortuna del marito, e Penelope è certamente una donna saggia e assennata, indicata di frequente come περσίφρων, o ἐχέφρων, come colei “che conosce ogni astuzia” (II, 88). Ma il grande valore di Penelope consiste nel fatto che la sua scaltrezza è sempre subordinata alla fedeltà nei confronti di Odisseo, all’assennatezza, qualità della buona moglie che attende con ansia il ritorno del consorte. Nella lunga attesa ella ha saputo tener testa agli uomini che la corteggiano, e che mirano alle immense ricchezze del re di Itaca, utilizzando gli stratagemmi che il suo acume ha saputo suggerirle: prima l’inganno della proverbiale tela, tessuta di giorno e sfilata di notte, che diceva di preparare per il suocero Laerte, e che ha rimandato di tre anni la scelta del pretendente (II, 87-109); poi l’invio di messaggi privati di incoraggiamento a ciascuno dei suoi pretendenti, in modo da placarli e blandirli, pur non promettendosi a nessuno. Penelope non si perde d’animo, nonostante la crescente ostilità di Telemaco, che teme per i beni di famiglia sperperati dai Proci, e che parte in cerca del padre, lasciando la madre sola in un momento delicato. Ella persiste con fermezza, attende ancora il marito, speranzosa, e anzi escogita un nuovo inganno: chiede doni preziosi ai suoi pretendenti, secondo le regole del giusto corteggiamento, illudendoli ancora, e ottenendone anche una sorta di risarcimento<sup>16</sup>. Odisseo, che è presente, travestito da méndico, riconosce e approva l’ingegno della moglie. Finché poi Penelope non propone la prova

---

<sup>16</sup> Il comportamento di Penelope è stato oggetto di diverse riflessioni, volte a comprendere il reale progetto che si celava dietro i diversi stratagemmi messi in atto da Penelope. Frequentemente frainteso è l’invio di messaggi personali ai Proci, su cui si esprime Patricia Marquardt, «Penelope ΠΟΛΥΤΡΟΠΟΣ», in *American Journal of Philology*, CVI, 1985, pp. 32-48, difendendo la moglie di Odisseo, che riuscirebbe con i suoi espedienti, a prendere tempo e a mantenere viva la competizione fra i Proci, senza legarsi a nessuno, dimostrando grande lucidità; anche la richiesta di doni ai pretendenti è soggetta a giudizi contrastanti. Sulla questione, cfr. l’esposizione di Lydia Allione, *Telemaco e Penelope nell’Odissea*, Torino, 1963, pp. 65-71, che analizza il comportamento di Penelope ponendo in rilievo l’empatia, l’immediata comprensione che si realizza tra i due coniugi, come si rileva in XVIII, 281-283, dove Odisseo, in virtù della sua sagacia, interpreta e comprende subito l’astuto piano della moglie, che con quella richiesta di doni si dimostra sua degna sposa. Ella, infatti, riesce a procurarsi sia beni, sia tempo prezioso, nell’attesa del prossimo ritorno del marito, senza suscitare dissidi.

dell'arco, certa dell'imminente ritorno del marito, che grazie a questa preziosa e intelligente collaborazione, riuscirà finalmente a vincere sui Proci.

Soltanto nei due luoghi dei libri XI e XXIV<sup>17</sup>, successivi nella redazione agli altri passi analizzati, il personaggio di Agamennone ricorda più da vicino quello tragico: la sua vicenda, infatti, è resa molto più drammatica dalla partecipazione diretta della moglie al suo assassinio, partecipazione che qui è più che un vago accenno, e invece incide notevolmente sul destino del re. L'Atride ha un ruolo simile e al contempo opposto a quello di Odisseo, che deve la sua buona riuscita proprio alla forza di Penelope; inoltre traspare la figura di un Agamennone come eroe malinconico, sconcolato, che guarda con tristezza e disperazione alla sua vita passata, che ha procurato poche gioie e infinite sofferenze, e che, per molti aspetti, è già il personaggio che si incontrerà nella tragedia.

---

<sup>17</sup> Nel l. III solo il verso 310 ("Oreste...offrì agli Argivi un pasto funebre per la madre odiosa e per Egisto vigliacco"), può far pensare ad un coinvolgimento di Clitemestra; bisogna però osservare che i vv. 309-310 mancavano in alcune edizioni antiche, forse eliminati perché contrastavano col giudizio di qualcuno, o forse interpolazioni tarde. La DÜRING, p. 98, afferma che questa aggiunta costituirebbe un approfondimento del racconto di Nestore, che risponde in modo più particolareggiato alle domande postegli. Inoltre, se si accetta il fatto che l'episodio di Agamennone e Clitemestra è introdotto per istituire un confronto con la vicenda di Odisseo, si potrebbe così giustificare la libertà che il poeta poteva concedersi nel rielaborare l'episodio. Invece, secondo STEPHANIE WEST, p. 305, il 310 è sicuramente un verso anomalo, poiché è il solo dei libri più antichi ad associare Oreste alla morte della madre, e poiché la vendetta di questo era presentata in una luce positiva, conclude, è probabile che i versi siano stati aggiunti dopo per fornire informazioni di cui si avvertiva la mancanza.

## L'Agamennone di Eschilo.

Nonostante il personaggio di Agamennone compaia in scena per un periodo abbastanza breve, costituito dalla lunga scena del terzo episodio, la sua importanza ai fini dell'azione è uno dei pochi punti certi di una tragedia che suscita giudizi così contrastanti.

Eschilo ha ritardato l'arrivo sulla scena di Agamennone, ma non per questo sentiamo la mancanza dell'eroe<sup>1</sup>; molte informazioni sugli eventi e sul suo carattere ci provengono dagli altri personaggi anche prima del suo arrivo.

Il prologo (*Ag.*, 1-39), è recitato da un fedele servitore del sovrano<sup>2</sup>, che è posto sul tetto da Clitemestra a spiare un favorevole segnale luminoso che indichi la presa di Troia.

Dopo lunghi anni d'attesa, ecco che finalmente appare il segnale (22-25), ed esultante, la vedetta si dichiara lieta, pronta a festeggiare il ritorno dell'eroe, del padrone. Pur in brevissime notazioni, dalla sincera gioia nel veder tornare il padrone emerge il profondo rispetto nei confronti del suo re da parte del servo, rispetto motivato dalla di lui capacità di ben governare<sup>3</sup>.

Ma la gioia della fedele vedetta è appena incrinata dall'inquietudine: (37-38) se la casa potesse parlare...L'interrogativo della scolta riguarda la reale aspettativa della regina: difficile è intravedere cosa ella celi dietro le sue speranze (11,

---

<sup>1</sup> FRAENKEL<sup>2</sup>, p. 11, commenta che Eschilo ha preparato il nostro animo all'arrivo del re, nella lunga scena centrale del dramma, dove è riunito tutto ciò che è essenziale per la conoscenza del vero carattere di Agamennone, in maniera sintetica, e senza appesantire di particolari questa scena, grazie al fatto che veniamo a conoscenza di molti dati dai personaggi e dal Coro, che ci parlano di lui.

<sup>2</sup> Come le *Eumenidi*, anche l'*Agamennone* ha un προτατικὸν πρόσωπον che recita il prologo, rappresentato in questo caso dalla vedetta, che ha la consueta funzione di preparare gli spettatori introducendo o ricordando antefatti e avvenimenti fondamentali per l'azione. La vedetta scompare subito dopo. FRAENKEL<sup>1</sup>, p. 26, osserva a tale proposito che non sembra recitare soltanto la parte che Eschilo ha scritto, perché il personaggio ha un suo spessore, una sua consistenza: le sue preoccupazioni, le sue speranze, i suoi pensieri, sono chiaramente delineati, pertanto appaiono vividi e reali.

<sup>3</sup> FRAENKEL<sup>1</sup>, p. 26, afferma che qualsiasi colpa Agamennone abbia commesso nei confronti degli altri, nel giudizio dei sudditi, qui rappresentati dalla scolta, egli è sempre il re che non solo rispettano, ma amano. Cfr. *Cho.*, 54-56: "Per l'innanzi invitta indomita inoppugnata venerazione che al cuore e alle orecchie del popolo giungeva, ora è lontana", che lo scolio spiega: ἐκούσιον σέβας τὸ μὴ ἐκ φόβου, ἀλλὰ ἐξ αἰδοῦς αὐτοῖς γινόμενον...ἡ αἰδώς, ἦν περὶ Ἀγαμέμνονος εἶχον οἱ δῆμοι, νῦν εἰς φόβον ἐτρέπη, "Spontanea venerazione, che nasce non dalla paura, ma dal rispetto di questi...il rispetto che avevano le genti verso Agamennone, che ora si è volto in paura".

ἐλπίζον); meglio è dunque misurare le parole, e recarsi a riferire dell'avvistamento a Clitemestra, che governa in luogo del marito, donna dalla volontà maschile (10, ἀνδρόβουλον).

Con l'uscita della scolta si fa avanti il Coro per la parodo (40-257). Gli anziani Argivi che lo compongono, sono rimasti in patria a causa della loro età; questi rievocano un prodigio, che si sarebbe verificato all'inizio della spedizione: due aquile, diverse per aspetto e carattere, avrebbero divorato una lepre gravida con tutta la sua prole (104-121). Calcante, chiamato a spiegare il prodigio, profetizzò vari eventi, accaduti poi negli anni: la sospirata presa di Troia, ma anche la sosta forzata della flotta in Aulide, il sacrificio di Ifigenia; l'ultima parte, ossia la vendetta di Artemide, non si è ancora verificata, ma non sarà tarda (123-169). Artemide obbliga infatti Agamennone a sacrificare la figlia. Perché la dea decide tale punizione? Quali sono le colpe dell'eroe?

Pur non essendo ancora tornato, e non essendo ancora fisicamente sulla scena, è chiaro che l'azione si dipana dall'interrogativo sulla responsabilità di Agamennone; ogni successivo svolgimento dipende proprio da questo interrogativo, quali azioni abbia commesso per determinare la più terribile delle punizioni, e quali conseguenze queste azioni comportino.

E' possibile che Agamennone stia espiando le colpe dei suoi antenati, o piuttosto paga per le sue sole azioni?<sup>4</sup> Se si considera l'utilizzazione del materiale mitico relativo, sembrerebbe che Agamennone sia responsabile di una colpa personale; infatti Tantalò, all'origine della stirpe, non è menzionato; Pelope rientra soltanto nella perifrasi che va a designare il Peloponneso (703); Agamennone e Menelao con scarsa frequenza sono detti Tantalidi (1469), e Pelopidi (1602). Ogni chiaro riferimento alla colpa della stirpe di Tantalò si colloca nella seconda parte della tragedia, e sembra essere solo un fugace accenno.

---

<sup>4</sup> MOREAU, p. 36, osserva: "L'individu paie-t-il pour les fautes de ses ancêtres ou pour ses propres fautes? Dans un premier temps (parodos et premier stasimon) Eschyle souligne les crimes propres à Agamemnon...mais le thème de la malédiction héréditaire n'est pas écarté". Sulla stessa posizione la SAÏD, pp. 158-159, la quale afferma che Agamennone non paga con la sua morte soltanto le colpe dei suoi antenati, ma anche, come ricorda Clitemestra, "le colpe che ha commesso per primo" (1529).

Dall'altro versante le colpe di Agamennone appaiono soltanto accennate in modo allusivo e poco esplicito; il Coro non scende in dettagli, ma presuppone che gli spettatori conoscano già bene quel che era successo in Aulide dieci anni prima. Il prodigio delle aquile, il loro pasto immondo, sarebbe la causa dell'ira di Artemide, ma in che modo egli ne è responsabile? E' ovvio che Eschilo non potesse dare per scontato un punto così fondamentale, e al contrario, pensasse che questi avvenimenti fossero ben noti a chi assisteva allo spettacolo. Non è sufficiente affermare questo: bisogna interrogarsi sul perché trascuri di esporre chiaramente questo passaggio.

La storia del sacrificio è nota, nella sua versione estesa, dai *Kypria*, che conosciamo dalla sintesi di Proclo, e pare essere ripresa anche da Sofocle, *El.*, 563 sgg. Secondo questa versione, più ampia e completa, Agamennone, cacciando nel bosco sacro ad Artemide in Aulide, avrebbe ucciso una cerva, provocando l'ira della dea, che avrebbe richiesto in sacrificio un essere altrettanto bello: Ifigenia, la figlia del sacrilego. Ma di tutto questo non si fa menzione in Eschilo. E' possibile che intendesse escludere per Agamennone la colpa derivante da quest'avvenimento specifico, cancellandolo; ma è ovvio che la terribile punizione inflitta dalla dea dovesse avere un senso.

Che colpa aveva dunque commesso Agamennone? Se si segue attentamente l'interpretazione di Calcante è più corretto chiedersi che cosa stava per commettere: se le aquile corrispondono agli Atridi, la lepre, con la sua violenta uccisione, simbolizzerebbe la distruzione di Troia; tuttavia ogni allusione a ciò che è stato commesso si può ambigualmente riferire al passato o al presente in maniera indefinita, poiché a questo punto della situazione nulla è così chiaro e netto nell'intricato viluppo di colpa e punizione: non esiste uno svolgimento lineare che leghi univocamente l'atto all'espiazione di questo<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> In alcuni luoghi sono presenti delle allusioni ai crimini e alle stragi commesse dalla nobile stirpe, ad esempio: 1219-1222, "Bimbi uccisi dai loro cari, piene le mani di carni, delle proprie carni date in pasto...e il proprio padre ne assaggiò"; 1090-1091, "Ahi, ah!, dimora odiosa agli dèi, consapevole di molte stragi consanguinee". Sulla questione cfr. MOREAU, soprattutto pp. 30-37. Esistono tre luoghi che possono essere interpretati come un'allusione alle colpe pregresse della stirpe di Atreo: i versi suddetti 1090-1091, in cui πολλά rinvierebbe ai molti crimini commessi nelle generazioni; 1192, dove Cassandra evoca le Erinni che cantano il "crimine iniziale", che può

Da una questione così confusa, affiora il dato che Eschilo vuole organizzare in questi termini incerti la situazione, facendo così risaltare la figura di Agamennone come quella di un personaggio che è sul confine tra i due grandi campi della responsabilità e della fatalità; ma emerge anche un Agamennone che all'atto di compiere il sacrificio è "innocente": almeno apparentemente su di lui non pesa alcuna colpa o maledizione<sup>6</sup>, la sua scelta appare, per quanto terribile, totalmente sua e per questo risalta ancor di più. Noi sappiamo che Agamennone è destinato a pagare non solo per le sue colpe, ma anche per quelle della sua stirpe; nell'istante in cui determina le sue scelte, tuttavia, si rende responsabile solo di ciò che egli stesso ha compiuto di sua mano, come ricorda anche Clitemestra in seguito: 1529, θανάτῳ τείσας ἄπερ ἦρξεν, "ha pagato quel che aveva fatto con la morte"<sup>7</sup>.

Agamennone nel momento della scelta si trova di fronte alla domanda più agghiacciante: sacrificare o no la figlia per placare i venti ostili di Artemide e per consentire di salpare verso Troia? Non è semplice ora la sua posizione di capo dell'esercito, che deve compiere il suo dovere, ma nello stesso tempo di padre, che deve commettere un crimine tremendo: 206-211, "Grave sorte invero è il non obbedire ma pur grave, se la figlia ucciderò, ornamento della casa, presso l'altare le mie mani paterne insozzando nei rivi di sangue della vergine sgozzata. Quale di queste cose è senza sventura?"; egli si trova di fronte non a una scelta tra bene e male, ma ad una scelta tra due mali<sup>8</sup>.

---

indicare il crimine di Tieste, e ancora 1476, dove il prefisso τρι- nell'aggettivo τριπλάχνητον potrebbe non avere il valore di intensivo, ma quello proprio di "tre volte", risalendo fino a Pelope. Cfr. ancora SAÏD, pp. 161-162, che sottolinea il trattamento ambivalente della questione: "Si può tentare di minimizzare il ruolo giocato dalle colpe del padre sul destino del figlio. Si attira allora l'attenzione sul fatto che il banchetto di Atreo è menzionato solo nella seconda metà della tragedia...Al contrario, si può cercare di privilegiare il ruolo giocato dal demone della razza; in questo caso la menzione tardiva non ha alcun carattere determinante, ma si insiste sul fatto che il re non aveva libera scelta, invece doveva necessariamente proseguire la spedizione, sacrificando Ifigenia".

<sup>6</sup> Mentre la narrazione dei *Kypria* è del tutto conseguente, lineare, secondo FRAENKEL<sup>2</sup>, pp. 10-12, se Eschilo avesse voluto far derivare la catastrofe di Agamennone dalla scelta di due doveri morali, non avrebbe potuto usare il motivo dell'uccisione della cerva, perché non sarebbe stato un motivo sufficientemente grave da essere l'origine della sua rovina. L'interrogativo a 211, "quale di queste cose è senza sventura?" non sarebbe affatto sorto.

<sup>7</sup> Qui a traduzione è mia; in séguito, salvo diversa indicazione, è di R. Cantarella.

<sup>8</sup> A. Lesky, «Decision and Responsibility in the Tragedy of Aeschylus», in *Journal of Hellenic Studies*, LXXXVI, 1966, pp. 78-92, si interroga sulla scelta di Agamennone e sulla libertà di questa: se non poteva agire diversamente da quanto ha fatto, la sua è una scelta libera? Delle due

E di questa ineluttabilità è ben consapevole, perché afferma al v. 211: τί τῶνδ' ἄνευ κακῶν; “Quale di queste cose è senza sventura?”. Da un lato la figlia che pure ama, che allietava la casa, intonava canti, e si esibiva in danze ai banchetti (243-245), dall'altro lato il suo ruolo e i doveri che gli sono imposti, le alleanze stabilite con gli altri re, la possibilità di essere considerato un disertore, un traditore del compito che gli è stato affidato, (212-213, πῶς λιπόνους γένομαι ξυμμαχίας ἀμαρτῶν; “Come abbandonare le navi, e tradire l'alleanza?”). Entrambe le scelte determinano per lui la rovina, in entrambi i casi, Agamennone perderebbe qualcosa e ne otterrebbe una colpa<sup>9</sup>.

Alla fine, bruscamente, Agamennone decide di sacrificare la figlia, e lo fa con le sue stesse mani, in un modo assolutamente freddo e distaccato, come privo dell'emozione che comporta il momento. Dall'esitazione iniziale di Agamennone, nasce un gesto deciso, e da questo la colpa; ora l'Atride è divenuto responsabile di un tremendo assassinio, e per espiare questo Clitemestra lo ucciderà; è questo l'atto che lo pone sotto il giogo della necessità : 218, ἐπεὶ δ' ἀνάγκας ἔδου λέπαδνον...τόθεν τὸ παντότολμον φρονεῖν μετέγνων “E poiché di necessità entrò sotto il giogo...allora decise di tutto osare”. Questo permette ad Eschilo di rappresentare un dibattito interiore, e di porre nella scelta e nell'atto colpevole del solo Agamennone l'origine di ogni sciagura: 222-223, βροτοὺς θρασύνει γὰρ αἰσχρόμητις τάλαινα παρακοπὰ πρωτοπήμων, “Turpe sciagurata follia, prima causa di sventure, rende audaci i mortali”. Zeus ha dunque consentito che il re sopportasse questa terribile prova, e ne uscisse poi colpevole, ha consentito che Ifigenia fosse uccisa, lei sì senza colpa; perché non prestare soccorso ad Agamennone, aiutandolo in tale insolubile problema? Perché Zeus ha disposto

---

possibilità, una doveva essere evitata ad ogni costo; la decisione personale del re emerge dalla sua propria volontà, ma questa libera volontà è soverchiata dalla situazione, che condiziona la scelta. Lo studioso afferma inoltre, in maniera poco convincente, che il sacrificio di Ifigenia è necessario, ma allo stesso tempo, è anche appassionatamente desiderato da Agamennone.

<sup>9</sup> F. R. Earp, «Studies in Character. *Agamemnon*», in *Greece & Rome*, XIX, 1950, pp. 49-61, analizza il personaggio di Agamennone, dandone un giudizio assolutamente negativo; riguardo al suo ruolo di capo della spedizione afferma che egli è troppo egocentrico per avere delle emozioni profonde, con l'eccezione di ciò che riguarda sé stesso e la sua posizione. Inoltre il suo essere concentrato solo su di sé, nella delicata questione di Ifigenia gli impedisce di guardare a lei come persona; ogni donna ragionevole, secondo Agamennone, doveva sapere che in Grecia anche il sacrificio umano era normale, soprattutto in tempo di guerra.

che Agamennone sofferisse, affinché potesse conquistare la saggezza. Il famoso passo dell'inno a Zeus, con la formulazione della legge del  $\pi\psi\epsilon\iota\ \mu\psi\omicron\omega$  (174-183), è portatore di una norma universale che coinvolge le strutture ideologiche dell'intera trilogia; questa norma comporta che Zeus regolamenti l'acquisizione della saggezza tramite esperienze dolorose: 174-183, "Ma chi devotamente il canto di vittoria a Zeus intona, otterrà somma saggezza: per lui che a saggezza avvia i mortali, valida legge avendo fissato: conoscenza attraverso dolore (177-178,  $\tau\omicron\nu\ \pi\acute{\alpha}\theta\epsilon\iota\ \mu\acute{\alpha}\theta\omicron\varsigma\ \theta\acute{\epsilon}\nu\tau\alpha\ \kappa\upsilon\rho\acute{\iota}\omega\varsigma\ \acute{\epsilon}\chi\epsilon\iota\nu$ ). Invece del sonno, dinanzi al cuore goccia l'affanno memore del male: e pure a chi non voglia giunge saggezza (181,  $\tilde{\eta}\lambda\theta\epsilon\ \sigma\omega\phi\rho\omicron\nu\epsilon\tilde{\iota}\nu$ ). Grazia (182,  $\chi\acute{\alpha}\rho\iota\varsigma$ ), è questa degli dèi, che il seggio venerando occupano saldamente". E' la sofferenza che insegna all'uomo la saggezza, al termine di un processo educativo voluto dalla divinità, e subito dall'uomo, il quale, pur non volendo, è avviato dal dio a questo percorso fatto di eventi dolorosi, al termine del quale si apprende la saggezza e la moderazione. Questo è il risultato della  $\chi\acute{\alpha}\rho\iota\varsigma$  del dio, cioè il beneficio che il dio concede e realizza<sup>10</sup>, anche con un'imposizione violenta. La collocazione stessa di questa norma alla fine dell'inno a Zeus, nella parte centrale della parodo di cui Agamennone è protagonista, stabilisce un nesso tra la norma e il personaggio dell'Atride, che diviene così la figura paradigmatica di questo percorso educativo, l'esempio visibile di acquisizione dolorosa di una norma di comportamento collegata all'essere saggio (181,  $\sigma\omega\phi\rho\omicron\nu\epsilon\tilde{\iota}\nu$ ), che non vuol dire "conoscere", ma avere senso della misura e della moderazione, che impedisce di trasgredire i limiti dell'agire e del pensare<sup>11</sup>. Il dolore dell'assassinio di Ifigenia ha avuto la finalità di fargli apprendere questa lezione di equilibrio e saggezza, quindi l'Agamennone

<sup>10</sup> FRAENKEL<sup>1</sup>, p. 111, spiega questa  $\chi\acute{\alpha}\rho\iota\varsigma$  non in senso ironico, come pure è stato proposto, ma intendendola come una disposizione o un comportamento, che può provenire tanto dagli dèi, che dagli uomini, i quali, volontariamente, concedono qualcosa di benefico, senza essere obbligati da alcun vincolo.

<sup>11</sup> FRAENKEL<sup>1</sup>, p. 105, spiega il  $\phi\rho\omicron\nu\epsilon\tilde{\iota}\nu$  di 176 come sostanzialmente simile a  $\sigma\omega\phi\rho\omicron\nu\epsilon\tilde{\iota}\nu$ , che ricorre a 181, attribuendogli due significati: "pensare", e "avere comprensione". Inoltre raffronta questo con *Eum.* 520-521, "Giova conquistare la saggezza ( $\sigma\omega\phi\rho\omicron\nu\epsilon\tilde{\iota}\nu$ ) sotto i lamenti". Non possiamo capire in che modo il dio osservi e regoli le azioni umane, ma sappiamo almeno questo: egli domanda che noi rispettiamo  $\tau\omicron\ \mu\acute{\epsilon}\sigma\omicron\nu$ ,  $\tau\omicron\ \mu\acute{\epsilon}\tau\rho\iota\omicron\nu$ ,  $\tau\omicron\nu\ \kappa\alpha\iota\rho\acute{\omicron}\nu$ , ed evitiamo ogni estremo.

che appare in scena è personaggio differente (sia pure in negativo) da quello che era in Aulide<sup>12</sup>.

Il Coro che ha finora raccontato l'episodio, non cela la riprovazione per il comportamento dell'Atride che fu pronto ad osare tutto (218-221). Inoltre, molto veemente è la critica verso la stessa spedizione contro Troia, una guerra lunga e sanguinosa, che ha ucciso moltissimi giovani da entrambe le parti in causa, e che è stata voluta per un motivo futile, il rapimento di una donna (448-449, ἀλλοτρίας διαὶ γυναικός), esprimendo con queste parole, il severo giudizio di chiunque vedeva morire per una causa tanto vana i propri soldati. Non solo i cittadini provano immensa rabbia per questa strage, ma anche gli dèi non possono rimanere indifferenti: l'impresa stessa per le sue dimensioni e pretese suscita biasimo, e gli dèi non chiudono gli occhi dinanzi a chi, superando il limite, concepisce un progetto di tale smisurata ambizione<sup>13</sup>. V. Di Benedetto ha osservato in questa *rhexis* la presenza di motivi apologetici, che, in chiave allusiva, formano una risposta alle accuse rivolte dal Coro al protagonista nella parodo e nel primo stasimo<sup>14</sup>. Riecheggiando anche a livello formale le critiche espresse dagli Anziani, Agamennone pone, dietro tutta la spedizione, la volontà divina (810-817): gli dèi hanno voluto che gli Atridi punissero l'oltraggio fatto al diritto dei supplici, e li hanno assistiti affinché Troia fosse distrutta. Appena giunto sulla scena Agamennone saluta questi dèi detti ἐγκωρίοι, cui bisogna dimostrare gratitudine, poiché si adoperarono affinché ogni cosa fosse compiuta, così egli dimostra come la cosa che egli più ha a cuore, la prima cosa da fare appena giunto ad Argo, sia proprio ringraziare questi dèi che lo hanno assistito,

---

<sup>12</sup> Il Coro, pur criticando Agamennone, parla di τροπαίαν, (219), di un mutamento, che è definito empio, ma che segnala che qualcosa in quel momento cambia nel re.

<sup>13</sup> Nell'impostazione eschilea dei rapporti tra colpa e sofferenza, e tra colpa e saggezza, la sofferenza è sempre determinata da qualche *hybris*, anche se, talvolta, traspaiono tracce di una più remota linea culturale, in cui la sofferenza viene determinata da fattore sovrumano, cioè l'invidia degli dèi. In Maria Maślanka Soro, «La legge del *pathei mathos* e la figura di Agamennone in Eschilo», in *Sandalion*, XIV, 1991, pp. 5-20, si nota l'eticizzazione di questa invidia, limitata all'opposizione divina di fronte alla *hybris* umana. A tal proposito DI BENEDETTO, pp. 143-144, nota che la critica ad Agamennone in quanto promotore di un'iniziativa che va al di là di una misura, si aggancia all'enunciazione di un principio che intende regolare il comportamento umano.

<sup>14</sup> Cfr. DI BENEDETTO, pp. 137-179, in special modo pp. 141-145, che riguardano appunto la sottolineatura da parte di Eschilo dell'atteggiamento religioso di Agamennone, in risposta alle perplessità del Coro.

come μεταίτιοι (811)<sup>15</sup>; e con lo stesso segno di ossequio il discorso dell'eroe si conclude, sottolineando ancora l'assoluta urgenza di render grazie alle divinità, che si sono dimostrate benigne, e che dopo tanto penare lo hanno ricondotto indietro (821-826). Traspare dunque un senso di grande moderazione e di misurata religiosità; non solo, il comportamento del re è ispirato alla pacatezza, e al rispetto sia degli anziani del Coro, sia del discorso rivoltogli in segno di saluto, al suo ingresso, con considerazioni sull'amicizia disinteressata, sull'invidia, sull'ipocrisia di quanti, segretamente, discordavano dalla sua volontà di condurre la spedizione (783-809). Agamennone raccoglie e conferma tali parole, e si dimostra pronto a risolvere le questioni che riguardano la città con assemblee pubbliche (844-850), rivelandosi ancora un re assennato e giusto.

Al termine del suo primo discorso, ecco l'incontro con Clitemestra: la moglie lo attende da dieci anni, e lo saluta con un discorso spiacevolmente prolisso e caloroso (855-913). Ella ha governato la città e la casa durante la lunga assenza del marito, tra gravi pericoli e difficoltà, e soprattutto, accogliendo con grande pena tutte le false notizie di sventure che le venivano riferite nel corso degli anni (861-876). Ancora, ha allontanato Oreste per proteggerlo da possibili sovvertimenti del potere causati dall'assenza del re, e l'ha inviato presso Strofio Focese (876-885). La preoccupazione e le lacrime l'hanno consumata, ma finalmente Agamennone, motivo di tale sofferenza, è tornato, è tempo di esultare. Davvero straordinaria è la sua capacità di mostrarsi ora come una donna fragile, incapace, e sofferente, quando poco prima si difendeva vibratamente dalle accuse del Coro di cedere alle illusioni nel proclamare avventatamente il prossimo ritorno del re (264-285), rifiutando di essere trattata come una bambina: 277, παιδὸς νέας ὦ κάρτ' ἐμωμήσω φρένας, "Come di tenera bimba molto biasimi il mio intelletto". Ma Clitemestra sta tessendo un'astuta trama per catturare l'eroe

---

<sup>15</sup> Cfr. DENNISTON-PAGE, p. 150, dove si sostiene che questo passaggio, pur in termini non determinanti, è indicativo dell'arroganza di Agamennone, perché un uomo mortale, ringraziando gli dèi per il suo successo, non può definirli suoi "collaboratori", senza ammettere che la sua parte è secondaria. Anche se la questione non è chiara, l'arroganza del re sarebbe comunque confermata dai passi successivi. FRAENKEL<sup>1</sup>, pp. 371-372, dimostra con vari esempi che μεταίτιοι (811), in luogo del semplice αἰτίοι, non indica in alcun modo che Agamennone si ritiene il solo artefice del suo successo.

finalmente tornato, e usa sapientemente le sue arti. Agamennone accoglie con freddezza e una punta di sarcasmo queste sue parole: troppo lungo il discorso, lungo quanto la sua decennale assenza da casa (914-916), inoltre, le parole di lode non devono provenire dai congiunti, ma dagli estranei (916-917); l'autocelebrazione suscita invidie, anche da parte degli dèi, che possono risentirsi a causa di cerimoniali non adatti ai mortali, quali quelli che Clitemestra appronta: 918-925, "Per il resto, non offrirmi mollezze come a una donna, e non acclamarmi, a guisa di barbaro, prostrandoti a terra; e stendendo drappi, non prepararmi una via oggetto di invidia. Con queste cose vanno onorati gli dèi, ma per me che sono mortale (923, θνητὸν ὄντα), l'incedere su tappeti variegati non è certo senza paura (924, ἄνευ φόβου). Onorami, dico, come un uomo, non come un dio (925, κατ' ἄνδρα, μὴ θεόν, σέβειν ἐμέ)". Agamennone rifiuta per sé onori adeguati agli dèi, e questo è un'ulteriore spia della nuova consapevolezza e della moderazione acquisita.

La pietra dello scandalo è costituita dai tessuti purpurei, che le ancelle hanno steso sul suolo, creando un percorso dal carro dove si trova Agamennone, fino alla reggia, affinché il trionfatore di Troia, dirigendosi in casa, non tocchi terra con i piedi. Questi non sono dei semplici tappeti, cioè manufatti resistenti che possono essere usati più volte all'occorrenza, ma più simili a tessuti, filati e tinti in porpora preziosa, che, una volta utilizzati, vengono irrimediabilmente sciupati; usarli implica il rovinarli, e quindi perdere una ricchezza, dato il costo di simili oggetti. Agamennone inizialmente si rifiuta di commettere un tale spreco, al di fuori di ogni limite di sobrietà, e potenzialmente offensivo nei confronti della divinità. Ma Clitemestra lo stringe nella sua trappola, e lo convince.

Il perché di questo improvviso cedimento, dopo un rifiuto iniziale così marcato, è un altro dei numerosi problemi che suscitano opinioni fortemente contrastanti tra gli studiosi. Seguendo la linea svolta finora, che vede in Agamennone il paradigma dell'uomo che vive un processo di acquisizione di consapevolezza e saggezza, non si può condividere l'ipotesi che il desiderio malcelato dell'eroe sia quello di dare soddisfazione a tutte le sue ambizioni di potere camminando sui

tessuti rossi<sup>16</sup>. E' Clitemestra che lo persuade, lo piega, ed egli, alla fine, cede. Cosa hanno le parole di Clitemestra di tanto convincente? Forse nulla di assolutamente determinante, ma, in fondo, quale pericolo può mai venire dalla donna che ti ha atteso per dieci anni, e ora dà sfogo, forse in modo un po' eccessivo, alla sua gioia? Inoltre Clitemestra argomenta la sua volontà in modo molto fermo, ribattendo ad ogni contrarietà di Agamennone nella sticomitia dei versi 931-934.

Clitemestra domanda: 933, ἠὔξω θεοῖς δείσας ἂν ᾧδ' ἔρδειν τάδε; "In un momento di paura, forse, avresti fatto voto agli dèi di agire così?". Se, ad esempio, un vate gli avesse prescritto una simile azione, Agamennone l'avrebbe compiuta; e ciò dimostra che il re è ben consapevole che solo la divinità può prescrivere atti empì, e che è sempre necessaria questa garanzia. Il pensiero va ad Ifigenia: il dio ha voluto quel sacrificio, un vate esperto lo ha confermato, Agamennone l'ha eseguito. Ed ora, non dovrebbe forse cedere alle richieste di sua moglie, calpestando dei tappeti? Questi, certamente, non sono più importanti e preziosi della figlia; la richiesta di Clitemestra appare quindi molto più modesta e accettabile di quella di Calcante. In termini strettamente logici, Agamennone adduce argomenti ragionevoli: non si può commettere un qualsiasi atto empio se non è il dio chiederlo espressamente. Così Clitemestra cambia argomento: 935, τί δ' ἂν δοκεῖ σοι Πρίαμος, εἰ τάδ' ἤνυσεν; "Cosa pensi che avrebbe fatto Priamo, se avesse compiuto tale impresa?". Un sovrano come Priamo avrebbe acconsentito a un simile cerimoniale, soprattutto per celebrare una vittoria tale, come conferma lo stesso re di Argo. E allora? Cosa temere? Il biasimo popolare?<sup>17</sup> Agamennone ha già espresso precedentemente (919-920) il suo rifiuto

---

<sup>16</sup> Non siamo autorizzati dal testo a tale conclusione; invece, secondo DENNISTON-PAGE, p. 151, Agamennone desidera segretamente calpestare i tappeti, per dare sfoggio del potere e del successo raggiunto, e per soddisfare la sua presunzione e arroganza. Quindi egli cede a Clitemestra facilmente, proprio perché non ha una reale intenzione di opporsi alla regina.

<sup>17</sup> A tale proposito LLOYD-JONES, p. 196, nota che Agamennone non dovrebbe temere il biasimo popolare, bensì l'ira divina. Inoltre, lo studioso sostiene che "in terms of what we know of Aeschylean morality, this answer surely indicates a moral blindness". DI BENEDETTO, p. 149, in proposito, ribatte che Agamennone, rifiutando a 953-958, il modello di sovrano orientale impersonato da Priamo, mostra un modello alternativo di re che rispetta e ascolta il suo popolo, ed è del tutto congruente con la posizione espressa nel primo discorso subito dopo l'arrivo in scena,

per il costume orientale, barbaro, impersonato da Priamo, e la volontà di non suscitare l'invidia del popolo (928-930). Ma Clitemestra riprende e riutilizza questo concetto, forzandone anche un po' i termini, ribattendo che chi non è oggetto di discorsi tra il popolo, chi non è invidiato, non può dirsi davvero felice (939, ὁ δ' ἀφθόνητος γ' οὐκ ἐπίζηλος πέλει, "Ma chi non è invidiato non è felice"). Questo argomento non è del tutto convincente: chi è troppo felice, può violare i limiti, ed incorrere nella punizione degli dèi; non si può dire felice alcuno, prima di aver terminato la vita, come è stato già affermato in precedenza (928-929). Con distacco, Agamennone rimprovera la moglie di spingerlo a contese, ad esempio, contro possibili rivali invidiosi; ma la donna si appropria di queste parole a suo favore, restringendo il senso di μάχης che Agamennone pronuncia a 940, e il termine assume così il significato di "contesa", quella che si sta svolgendo appunto fra i due<sup>18</sup>. Clitemestra vuol vincerlo ad ogni costo; se Agamennone cederà, afferma, farà cosa conveniente, perché coloro che sono felici, talvolta devono cedere: 941, τοῖς δ' ὀλβίοις γε καὶ τὸ νικᾶσθαι πρόπει, "Ma a chi è fortunato conviene anche lasciarsi vincere". Ponendo la questione in tali termini, acconsentire alle richieste della moglie appare al re come un gesto di moderazione<sup>19</sup>, così egli accetta di percorrere il cammino di porpora, poiché vi riconosce un gesto rispettoso di una norma di equilibrio.

---

dove il rispetto del popolo si associa a quello verso gli dèi, nel contesto di un atteggiamento dominato dal senso della misura.

<sup>18</sup> Clitemestra afferma a 939 che chi non è invidiato, non è felice, ma Agamennone, con tono distaccato, afferma che a una donna non conviene desiderare contese (940, μάχης), criticando le sue parole, e rifiutando la lotta fra gli uomini. A proposito del passaggio da ζήλος a μάχη, DI BENEDETTO, p. 150, nota: "Nell'ambito della nozione di rivalità, l'aspetto competitivo è isolato e reso esclusivo, per essere inserito in contesto negativo".

<sup>19</sup> DI BENEDETTO, pp. 150-151, scrive: "Il cedere si presenta ad Agamennone come il segno della sua stessa fortuna...solo ora accetta di porre il suo piede sui tessuti purpurei, sottolineando il fatto che egli intende accondiscendere alla donna...Il desiderio di non contendere si precisa come il riconoscimento della norma della misura e dell'evitare l'eccesso". FRAENKEL<sup>1</sup>, pp. 441-442, invece, motiva il fatto che Agamennone si arrenda alla volontà di Clitemestra con la sua riluttanza ad imporsi su una donna, e con la sua stanchezza dopo tante prove. Queste spiegazioni sono criticate dal LLOYD-JONES, pp. 191-192 e 195, il quale insiste sulla tesi di un accecamento di Agamennone: Zeus ha disposto che egli commetta una colpa, ma perché sia indotto a commettere l'atto empio che la genera, cioè l'assassinio di Ifigenia, usa l'ἄτη come strumento per portargli via il giudizio, in modo che non possa agire altrimenti.

Prima, con un gesto carico di significato, come se fosse un ultimo segno di riguardo, si fa slacciare i calzari<sup>20</sup>, e si avvia verso il suo destino di morte.

---

<sup>20</sup> DI BENEDETTO, p. 152, nota che talvolta, come in questo caso, i gesti sono “più significativi delle parole...gli spettatori restavano certamente con l’impressione di uno che non era certo tracotante, ma doveva essere dotato di religiosa moderazione, dal momento che era arrivato a compiere un gesto così atipico e poco regale”. Non mancano i pareri opposti, come LLOYD-JONES, p. 196, che liquida l’azione come un futile gesto di manifestazione boriosa della gloria e della ricchezza conquistata, con grande soddisfazione e compiacimento.

## Agamennone nel *Telefo*.

Il *Telefo* fu rappresentato nel 438, insieme alle tragedie *Cretesi*, *Alcmeone a Psocide*, e *Alceste*, riportando il secondo premio nell'agone tragico; tali notizie provengono dalla seconda ipotesi di *Alceste*. Il mito di Telefo, dalla sua nascita fino all'episodio della guarigione, è sconosciuto al poeta dell'*Iliade*, che pare ignorarne l'esistenza; nell'*Odissea* Telefo è menzionato in quanto padre dell'eroe Euripilo, che viene ucciso a Troia da Neottolemo; ciò non attesta ovviamente alcuna conoscenza di Telefo e delle sue vicende. Le storie del suo ferimento e della sua guarigione sono presenti nei *Kypria*, cui farebbe riferimento Pindaro nei tre luoghi in cui allude alla vicenda<sup>1</sup>.

Telefo era figlio di Eracle ed Auge, figlia di Aleo re di Tegea, egli, a causa della nascita illegittima, venne esposto, giungendo poi per varie vicende in Misia, presso il re Teutrante, di cui divenne erede<sup>2</sup>. In seguito, divenuto re, fronteggiò una situazione di pericolo, quando l'esercito Acheo, sbarcato per errore in Misia credendola Troia, sferrò un attacco, e Telefo difese la sua città ricacciando gli Achei, ma fu gravemente ferito da Achille. Inaspettatamente la ferita non guarì, finché un oracolo gli indicò come unico rimedio ὁ τρώσας ἰάσεται, "chi ti ha ferito, ti guarirà"<sup>3</sup>. Telefo allora si recò ad Argo per ritrovare la salute. Da questo punto comincia la tragedia di Euripide, che narra le difficoltà di Telefo nel farsi accettare tra i nemici, e riguadagnare da loro la salute, nonostante gli Achei provassero nei suoi confronti un profondo odio.

Il complesso mitico relativo a Telefo e ai suoi familiari fu oggetto di diverse rappresentazioni drammatiche: Eschilo vi aveva dedicato un suo *Telefo*, e i *Misî*; Sofocle i *Misî*, l' *Ἀχαιῶν Σύλλογος*, gli *Aleadi*, e forse un dramma satiresco intitolato *Telefo*, componendo così una *Telefeia*, come ci testimonia una discussa iscrizione di Aixone; Euripide aveva rappresentato anche un'*Auge*. Il dramma

---

<sup>1</sup> Pind., *Ol.*, IX, 107-112; *Istm.*, V, 51-52 e VIII, 108-110. Questi brevi accenni non sono determinanti per distinguere quali eventi erano narrati nei Poemi del ciclo. Cfr. AÉLION, I, pp. 31-32.

<sup>2</sup> Secondo altre versioni fu posto in una cassa insieme alla madre e abbandonato in mare, o ancora venduto insieme ad Auge. Abbiamo anche la versione per cui fu separato dalla madre, venduta in Misia e sposata da Teutrante, mentre il figlio, esposto, fu allevato da una cerva finché a Tegea uccise per errore gli zii, e si recò quindi in Misia per purificarsi. Qui ritrovò Auge e venne adottato da Teutrante.

<sup>3</sup> *Mantissae Proverbiorum*, centuria II, 28, *Corpus Paroem. Gr.*, II, p. 763, Leutsch-Schneidewin.

euripideo aveva avuto quindi ampia diffusione, era conosciuto e rappresentato, ed esercitò la sua suggestione anche su Aristofane, che ne fece una parodia negli *Acarnesi* del 425, e molti anni dopo, nelle *Tesmoforiazuse* (411), e al quale si riferirà ancora nelle *Rane*, come avremo occasione di segnalare anche in seguito. Questa tragedia euripidea, infatti, risulta essere una delle più frequentemente riprese da Aristofane, e vanno considerati sia i numerosi luoghi per i quali c'è la conferma di uno scolio, o il confronto con un frammento, ma anche l'incognita di quelle citazioni che ci sfuggono a causa della conoscenza parziale della tragedia. La corrispondenza fra le due commedie aristofanee (*Acarnesi* e *Tesmoforiazuse*), e il *Telefo* si esplica nella possibilità di raffrontare usi linguistici, ad esempio le riprese verbali, più chiare ed intuibili negli *Acarnesi*, o anche l'ordine delle scene, meglio rispettato, invece, nelle *Tesmoforiazuse*, e la presentazione dei personaggi. Ovviamente tale corrispondenza non può essere conforme in tutti gli elementi, poiché variazioni e aggiunte sono necessarie ai fini dell'esigenza del commediografo di costruire una sua trama. Grazie a questa parodia, e agli scolî, ci sono stati trasmessi alcuni versi dell'opera, cui si aggiungono citazioni di altri autori, i racconti dei mitografi, e le scoperte papiracee; da soppesare con cura le relazioni con la tragedia euripidea degli analoghi drammi di Ennio e di Accio, dove si può verificare una contaminazione di motivi tratti da diverse tragedie. Il numero dei frammenti non è molto ampio<sup>4</sup>, e numerosi sono quelli attribuiti dai diversi studiosi ora ad una, ora a un'altra scena, ma è possibile cercare di ricostruire almeno le linee generali dell'azione.

Il dramma si svolge ad Argo, davanti alla reggia di Agamennone, il prologo è recitato dallo stesso Telefo<sup>5</sup>, che, travestito da mendicante, ricordava agli spettatori le sue origini e lo scontro in Misia con l'esercito Acheo<sup>6</sup>.

---

<sup>4</sup> I frammenti attribuiti al *Telefo* sono 37 (cfr. PREISER), per la tradizione indiretta cfr. anche NAUCK; i papiri che riportano passi attribuiti al dramma sono: *P. Mediol.* 1, con parte del prologo; *P. Oxy.* XXVII, 2460, il quale coincide con alcuni versi di un papiro di Berlino (*P. Berol.* 9908, col. II) con trenta versi in precedenza erroneamente attribuiti all' *Ἀχαιῶν Σύλλογος* di Sofocle, da ultimo, il *P. of the John Rylands Library*, III, 482, di attribuzione dubbia e poco rilevante. Tra i mitografi è importante soprattutto Igino, *fab.* CI, perché questa *fabula* si crede derivata proprio dal dramma euripideo.

<sup>5</sup> A tale discorso appartengono i fr. 3 e 4 P. (= 697 e 698 N<sup>2</sup>). JOUAN, pp. 228-229, attribuisce al prologo anche il fr. 34 P., che la PREISER, 548-550, colloca nel successivo discorso tra Telefo e Clitemestra. Negli *Acarnesi*, Diceopoli recita un monologo che presenta qualche affinità con

Il travestimento è una novità introdotta da Euripide: in Eschilo non c'è traccia di questo dato<sup>7</sup>. Evidentemente l'abito da straccione doveva creare un certo interesse: veder comparire il re di Misia abbigliato da mendicante suscitava una certa sorpresa, non solo negli spettatori, ma anche in Aristofane, il quale allude in numerosi luoghi al mascheramento dell'eroe. Oltre alle due commedie che imitano più da vicino il *Telefo*, ossia *Acarnesi* e *Tesmofoiazuse*, come si è detto, la critica al motivo del re-mendicante è presente anche nelle *Rane*, che fu rappresentata ben trentaquattro anni dopo il *Telefo*, dimostrando quanto la tragedia euripidea doveva essere rimasta impressa nei ricordi di tutti.

Nella tradizione mitica ed epica ricordiamo diversi esempi di eroi e re che si vestivano di poveri stracci, a cominciare da quello più noto, che anche gli spettatori potevano richiamare alla mente in modo immediato, cioè Odisseo. Nel racconto riferito da Elena durante il banchetto cui partecipa Telemaco, *Od.*, IV, 235-264, la donna ricorda quando il re di Itaca, procuratosi dei traumi per apparire malconcio, e “gettato sulle spalle un vile mantello, simile a un servo” (245), entrò a Troia per ispezionarla dall'interno, e riferirne agli Achei. Nella *Piccola Iliade* è ripreso il medesimo episodio<sup>8</sup>. Altrettanto famoso è il travestimento di Odisseo usato per introdursi nella reggia occupata dai Proci: Atena lo rende del tutto simile a un vecchio mendico, con la pelle avvizzita e rugosa, degli stracci sporchi, un bastone, e una bisaccia, come un vero *πτωχός* (*Od.*, XIII, 430-438). Ricordiamo poi, nella storia leggendaria di Atene, la vicenda di Codro, che si

---

quello di Telefo, anche se le probabili riprese verbali non sono ben chiare. Le *Tesmofoiazuse* non hanno prologo, ma presentano, subito dopo una diatriba comica tra Mnesiloco ed Euripide, il poeta tragico davanti alla porta dell'abitazione del poeta Agatone, recatosi là per domandare un favore; ciò può essere accostato alla situazione di Telefo. Cfr. MILLER, pp. 176-177.

<sup>6</sup> Fr. 1 P. (= 696 N<sup>2</sup>).

<sup>7</sup> L'assenza del travestimento nelle narrazioni degli antichi ha indotto alcuni studiosi ad affermare che Telefo non appariva vestito di stracci, ma solo con una veste scura (cfr. E. W. Handley-J. Rea, «The *Telephus* of Euripides», in *Bullettin of the Institute of Classical Studies*, suppl. V, 1957, pp. 1-39, in particolare p. 29); ovviamente una tale affermazione contraddice quanto si può dedurre dalla parodia di Aristofane, che sia negli *Acarnesi*, che nelle *Tesmofoiazuse*, rappresenta tale situazione, rispettivamente, con Diceopoli vestito da straccione, e con Mnesiloco travestito da donna.

<sup>8</sup> Cfr. A. Séveryns, *Le Cicle Épique dans l'école d'Aristarque*, Liège-Paris, 1928, pp. 347-349, dove si ragiona sulla differenza tra l'episodio omerico e quello del Ciclo. Lesche personifica la parola *δέκτης*, che indica genericamente un mendicante, immaginando un personaggio, Dette, appunto, a cui Odisseo si ispira per il suo travestimento. Ulteriore aggiunta sarebbe la presenza di Toante, il quale si incaricherebbe di percuotere Odisseo, per renderlo ancor più simile a un lacero straccione.

travestì da mendicante per entrare nelle file dell'esercito dei Peloponnesiaci, poiché un oracolo aveva stabilito che, se fosse morto per mano nemica, gli Attici avrebbero vinto. I Peloponnesiaci, che conoscevano l'oracolo, lo evitavano, cosicché egli usò il travestimento per farsi uccidere. Un altro re, questa volta in ambito tragico, appare sulla scena vestito di stracci: è Serse, nei *Persiani* di Eschilo, che ritorna al suo palazzo con abiti laceri. Ma l'abbigliamento particolare è il solo elemento in comune con i re straccioni di Euripide, e soprattutto con Telefo: con i suoi abiti Serse simbolizza una disfatta, evoca la rovina di un Impero, in contrasto con i vestimenti regali di Dario; nonostante la sua sciagura, Serse torna a palazzo da re, con la sua autorità e la sua dignità, senza voler suscitare intenzionalmente pietà per ottenere qualcosa<sup>9</sup>.

Particolarmente noti sono i diversi re straccioni di Euripide, famosi anche per la polemica che Aristofane muove contro una preoccupante tendenza del teatro euripideo. In un noto passo delle *Rane*, infatti, si afferma a 1030 la necessità per i poeti di essere educatori, e di ammaestrare gli spettatori; Euripide ha disatteso a questo compito, rappresentando ad esempio donne di dubbia moralità come Fedra e Stenebea, (1043-1044). Per Eschilo “il poeta deve nascondere il male, non metterlo in mostra, né insegnarlo (1052)”, e deve usare per i personaggi divini concetti e parole altrettanto nobili; ogni cosa è rappresentata invece da Euripide in maniera corrotta, e una conseguenza è che anche i re sono vestiti di stracci per muovere a pietà la gente, come afferma l'Eschilo aristofaneo: 1063-1064, τοὺς βασιλεύοντας ῥάκι' ἀμπισχών, ἴν' ἐλεινοὶ τοῖς ἀνθρώποις φαίνοντ' εἶναι, “Hai vestito i re di stracci perché facessero pietà alla gente”. Questa è l'accusa: la degenerazione del teatro euripideo passa anche, secondo Aristofane, per Telefo e i suoi stracci. Eppure non è certo il primo personaggio rappresentato da Euripide in questa maniera pietosa; infatti come lui possiamo ricordare i protagonisti di vari drammi, alcuni giunti a noi, altri invece perduti, come Filottete, Fenice, Ino, Bellerofonte, Tieste, Eneo, Elettra, Menelao. Partendo da questi ultimi due, che appartengono a drammi pervenuti per intero, ricordiamo che, nell'*Elettra*, è la protagonista ad essere vestita miseramente, con abiti laceri e capelli sporchi, (*El.*,

---

<sup>9</sup> Cfr. in proposito AÉLION, II, p. 162, con cui concorda PADUANO, p. 336.

184-185), poiché è sposata ad un pover'uomo. Ma la sua situazione vale qui solo come accenno, dal momento che non è in nessun modo paragonabile a quella di Telefo: Elettra vive una condizione, forzata e momentanea, da cui conta di riscattarsi presto, portando a compimento la sua grande vendetta<sup>10</sup>. Nell'*Elena*, invece, Menelao, portato dai flutti dopo un naufragio su una spiaggia lontana e ignota, appare vestito di stracci per una situazione ben specifica; ma il suo *status* di re, una volta tornato in patria, non è affatto compromesso o svilito. Riguardo alle altre tragedie, perdute, queste sono incluse in una sorta di lista, compilata da Aristofane, negli *Acarnesi*, 412-434. Qui Diceopoli si rivolge ad Euripide perché deve parlare in assemblea, e, rischiando per questo la vita, intende presentarsi nel modo più pietoso e compassionevole possibile, in modo da convincere l'assemblea. A tale scopo si rivolge al poeta tragico, affinché gli presti uno "straccio del suo vecchio dramma" (415, δός μοι ῥάκιόν τι τοῦ παλαιοῦ δρώματος). Euripide allora, menziona tutti i protagonisti di sue tragedie soggetti a questo genere di rappresentazione: Eneo (419, "il vecchio infelice"); Fenice; Filottete (424-425, "Forse intendi quelli di Filottete il mendico? No, ma uno molto più mendico di lui"); Bellerofonte, anch'egli come Telefo, zoppo (429, χωλός), ma anche accattone, petulante, abile nel parlare (429, προσαίτων, στωμύλος, δεινός λέγειν); Tieste<sup>11</sup>; Ino. Alla fine, Diceopoli ottiene gli stracci che desiderava, i più pietosi fra tutti, quelli appunto di Telefo<sup>12</sup>. Se dunque il

<sup>10</sup> Pur essendo degradata all'estremo, la condizione di Elettra appare "rispettosissima dei valori eroici", e più affine allo stato di πενεσία, che di πτωχεια, come afferma PADUANO, p. 336. Concorda con quest'opinione anche la AÉLION, II, p. 162: Elettra, infatti, non mendica, né nasconde sotto il suo misero abito qualche stratagemma, ma vive una temporanea condizione di avvilito.

<sup>11</sup> Cfr. *schol.* in Aristoph., *Ach.*, 433, dove si ricorda che questi "stracci" di Tieste si ritrovavano o nei *Cretesi*, o nel *Tieste* ( ἡ τῶν Κρησῶν ἢ αὐτοῦ τοῦ Θυέστου). Difficilmente verificabile è l'ipotesi che anche nell'*Alcmeone a Psofide*, il protagonista, travestito, recitasse un prologo per esporre il suo piano; cfr. il fr. 78a Snell.

<sup>12</sup> Al v. 431, i cenci sono definiti σπάργανα, termine che non indica gli stracci, come ad esempio ῥακάματα, ma letteralmente le fasce di un neonato. In tutto il passo, Aristofane gioca sul significato doppio di "stracci", intesi sia letteralmente, come mezzo per ottenere a Diceopoli compassione, sia come fogli di papiro, su cui era scritta la tragedia. Questo spiega anche perché vengono usati i deittici ὀδί (418), οὔτοσι (427), impiegati cioè per indicare qualcosa di visibile: perché Eneo, Fenice, e gli altri sono presenti sulla scena, non in persona, come eroi, ma come titoli delle tragedie che si trovavano, a portata di mano, arrotolate e poggiate a elementi della scena. Quindi, in tale contesto, l'uso tutto particolare di σπάργανα per il *Telefo*, vorrebbe indicare quasi la "creatura prediletta" di Euripide. Cfr. anche C. W. Macleod, «Euripides' Rags», in *Zeitschrift*

teatro euripideo era a tal punto ricco di personaggi che, per varie motivazioni e in varie modalità, comparivano sotto laceri cenci, e se il dato non era neppure nuovo alla tradizione, perché la critica di Aristofane si appunta soprattutto sul *Telefo*? Quali erano le peculiarità e gli scopi del suo travestimento? Oltre al dato innegabile che il *Telefo* doveva essere una tragedia molto nota, e, per così dire, rappresentativa di questo tipo di espediente, Aristofane, specialmente nelle *Rane*, come si è detto, ne criticava l'audacia di aver rappresentato l'estrema corruzione di un personaggio eroico, raggiunta proprio qui, perché Telefo volontariamente deponiva i suoi abiti regali, per vestirsi di stracci; non, come Odisseo, per mascherarsi e poi mettere in atto la propria vendetta, ma per risultare pietoso, miserabile, abietto, e per ottenere così, senza pericoli, ciò che voleva, ossia la guarigione. Anche per questo Diceopoli chiede proprio gli stracci di Telefo, perché egli è il re straccione più adatto a suscitare compassione, il più miserabile di tutti<sup>13</sup>.

All'ingresso di Telefo sulla scena in miseri panni, segue forse un discorso con le motivazioni che lo avevano condotto presso l'Atride, dopodiché, probabilmente sopraggiungeva un servo<sup>14</sup>, con cui Telefo discuteva, e questa conversazione richiamava l'attenzione Clitemestra<sup>15</sup>. E' difficile definire con certezza cosa

---

für Papirologie und Epigraphik, XV, pp. 221-222, che parla di un uso di *σπάργανα* comparabile all'uso latino del termine *incunabola*, inteso come "origini".

<sup>13</sup> A tal proposito, la AÉLION, II, pp. 163-164, nota che il paragone tra Odisseo e Telefo è solo superficiale, se il travestimento di Telefo fosse in tutto paragonabile a quello di Odisseo, perché avrebbe tanto colpito Aristofane? Perché seppure entrambi accettino volontariamente l'umiliazione, mentre quello di Odisseo è "uno stratagemma di guerra, paragonabile a quello del cavallo di Troia...Telefo non ha nessun avversario da sconfiggere, cerca solo di ottenere un favore...è pur vero che, sotto gli stracci, si mostra capace di coraggio", ad esempio davanti all'assemblea, dove ribadisce il suo diritto a parlare e la giustezza della sua difesa dei Misî, "ma è un coraggio inutilmente impiegato, e poco riflessivo, che rischia di annientare il suo stratagemma". Secondo PADUANO, pp. 339-341, il motivo dello "scandalo" suscitato in Aristofane dal *Telefo*, è nella degradazione volontaria della figura eroica, come accade nell'*Odissea*, ma, contrariamente al caso di Odisseo, essa è resa intollerabile dall'essere rappresentata sulla scena.

<sup>14</sup> La scena di *Ach.*, 393-406, fra Diceopoli e il servo di Euripide, subisce l'influsso del *Telefo*, poiché Diceopoli chiede di entrare, ma non gli viene accordato il permesso, cosicché si rivolge con grida direttamente ad Euripide. Nelle *Tesmofoiazuse*, la situazione è differente, anche se a 39-70 si verifica l'incontro col servo di Agatone, che rifiuta di chiamare il suo padrone (66-67), poiché, come l'Euripide degli *Acarnesi*, è impegnato a comporre.

<sup>15</sup> BRIZI, pp. 134-137, sottolinea come la presenza di Clitemestra sia confermata da Ig., *fab.* CI: "Ad regem Agamemnonem venit, et monitu Clytaemestrae Orestem infantem...rapuit". Ancora un'altra conferma sarebbe l'interesse euripideo per i personaggi femminili, testimoniato per questo periodo da *Alceste* e *Medea*. Per SÉCHAN, pp. 505-514, la presenza di Clitemestra è indubitabile,

Telefo rivelasse alla regina; è probabile però che il Misio, dopo aver suscitato pietà e interesse con il suo povero abito, rivelasse a Clitemestra la sua identità, e che insieme organizzassero il rapimento di Oreste<sup>16</sup>, per costringere Agamennone, qualora non avesse voluto, ad esaudire le richieste. Bisogna quindi riflettere sul personaggio di Clitemestra e sul suo comportamento: cosa la induce a disporre una macchinazione non solo contro il marito, ma un piano che mette a repentaglio la vita di suo figlio? Certamente non è solo la pietà o la compassione per la triste sorte di un re straniero, la cui prosperità è stata sconvolta a tal punto da costringerlo a disprezzare la propria dignità, e a travestirsi da mendicante per salvarsi, perché egli rimane comunque un nemico odiato dai suoi; doveva perciò essersi verificato un avvenimento che aveva determinato nell'animo della donna un tale violento sentimento di rancore, da persuaderla a mettere in pericolo il piccolo Oreste.

Si può ipotizzare perciò che il sacrificio di Ifigenia fosse stato precedentemente deciso, oppure avesse già avuto luogo. Euripide avrebbe introdotto una anticipazione di questo evento drammatico, che si sarebbe svolto durante la prima adunata dell'esercito tenutasi ad Argo, e non in Aulide, come è noto. Quanto meno, verificatosi o no, essendo l'evento prospettato come unica possibilità di partire per Troia, costituirebbe una risoluzione già stabilita<sup>17</sup>. In questo modo si

---

come dimostrano le pitture vascolari, che ritraggono anche la regina (cfr. *LIMC*, I, tomo II, s.v. «Agamemnon», 15, p. 193). Secondo JOUAN, 229, Clitemestra era attirata in scena dal rumore delle proteste di Telefo per entrare, questi la implorava, ella cedeva, vinta sia dalla pietà per un mendico, sia dall'abilità oratoria dell'uomo.

<sup>16</sup> A questo momento appartengono forse i fr. 5 e 6 P. (= 701 e 702 N<sup>2</sup>), che per JOUAN, p. 230, costituiscono un incoraggiamento di Clitemestra a Telefo. Secondo la PREISER, pp. 267-268, possono appartenere anche al discorso di Telefo.

<sup>17</sup> Questa variazione degli eventi non è impossibile, dal momento che trova conferma nella narrazione di Ditti Cretese, I, 22 = p. 19 Eisenhut, secondo cui Ifigenia veniva sacrificata prima di giungere in Misia, nella prima riunione della flotta ad Argo. Secondo la MENGANO, pp. 325-326, una conferma di questa ipotesi sarebbe il fatto che "Unico ostacolo alla partenza dei Greci per Troia sembrerebbe essere la mancanza di una guida per la navigazione". JOUAN, p. 230, afferma invece, e giustamente, che il sacrificio è stato deciso, ma non è ancora avvenuto materialmente, il re non ha ancora preso l'atto terribile, e Clitemestra intende allontanare la minaccia che pesa sulla figlia, rischiando la vita dell'erede. Sono contrari all'ipotesi di questo spostamento dell'episodio di Ifigenia HEATH, p. 275, nota 9, secondo il quale il sacrificio è un fatto troppo grave e rilevante, per essere trattato, come sembra nel *Telefo*, in modo accidentale e incompleto; e PREISER, pp. 286-287 e 395, nota 1011, che sostiene l'inverosimiglianza dell'ipotesi che il sacrificio avrebbe recitato un ruolo nel dramma, o anche nella sua preistoria. BRIZI, pp. 135-137, pur non accettando la teoria di questo spostamento dei fatti, ne afferma la possibilità, poiché la narrazione di Ditti

può ipotizzare che l'odio di Clitemestra per colui che aveva ucciso l'amata figlia fosse tale da giustificare l'aiuto prestato a Telefo contro Agamennone. La Clitemestra che pare di intravedere qui, tenendo ben presente la difficoltà di ricostruire quanto questa abbia fatto o detto realmente nell'azione tragica, è una donna che teme di perdere la figlia, la vede già avviata a morte sicura, e che, accecata dal dolore e dal risentimento per il marito, vuole vendicarsi per questo, anche a costo di rovinare gli altri familiari; però, contrariamente a quanto accade, ad esempio, per la Clitemestra di Eschilo, nel *Telefo* ella, vista con i suoi occhi la distruzione che sta per precipitare su di sé e sui suoi, si ritira in tempo dai suoi propositi scellerati, e salva il piccolo Oreste<sup>18</sup>. Doveva seguire poi l'entrata del Coro e il canto di questo, sul contenuto del quale è difficile pronunciarsi<sup>19</sup>.

Secondo la maggior parte degli studiosi, la scena seguente del primo episodio si apriva con una lite che scoppiava fra Agamennone e Menelao, a questo momento si possono attribuire i fr. 7 P. (= 722 N<sup>2</sup>) e 8 P. (= 723 N<sup>2</sup>)<sup>20</sup>. Ammettendo che il sacrificio di Ifigenia si fosse già verificato, i due Atridi discutevano le due opposte posizioni. Sembrerebbe che, mentre Menelao premeva per imbarcare immediatamente l'esercito, e precipitarsi in guerra per riprendere Elena, Agamennone fosse più propenso alla cautela, a ponderare con maggior attenzione i fatti senza precipitarsi dissennatamente in una spedizione dai dubbî risvolti. Su questo atteggiamento circospetto, se non velatamente pacifista, pesavano i problemi derivanti dai tanti ostacoli incontrati: il fallimento della spedizione in

---

sembra riferirsi a fonti vicine ad Euripide, e pare non essere una semplice invenzione, dato l'accenno al motivo euripideo della lite degli Atridi.

<sup>18</sup> Secondo JOUAN, pp. 253-254, quello che per altri è un comportamento incoerente di Clitemestra, è invece "l'attitude de mère souffrante" esasperata da un marito che accusa di essere la causa della imminente morte della figlia, calata nel ruolo che le è attribuito nella tragedia, in un percorso ideale che va dall'*Agamennone* di Eschilo all'*Ifigenia in Aulide*; l'effetto nuovo ottenuto da Euripide in questo dramma è proprio quello di una madre che non ha il coraggio di attuare il suo progetto distruttivo, perché in lei torna a prevalere sull'odio l'istinto materno. Conferma AÉLION, I, p. 40: "Ici elle n'est cruelle et vindicative qu'en pensée et en parole".

<sup>19</sup> SÉCHAN, p. 514, nota 3, afferma che il Coro era formato da cittadini Argivi; JOUAN, p. 231, ipotizza che gli anziani argivi che compongono il Coro intonino un canto che descrive il campo greco, come nell'*Ifigenia in Aulide*.

<sup>20</sup> Concordano con l'attribuzione della lite fra Agamennone e Menelao all'inizio del primo episodio AÉLION, I, p. 37; BRIZI, pp. 139-140; HEATH, p. 277; SÉCHAN, p. 514; JOUAN, p. 231. La PREISER, pp. 82 e 280-288; che discute ampiamente la questione, riassume le possibili collocazioni della scena: nel primo episodio, dopo la scena dell'altare, o a conclusione del dramma, scegliendo la prima ipotesi.

Misia, e dunque l'ignoranza della rotta da seguire per giungere a Troia, la sofferenza patita nella dolorosa scelta di sacrificare la figlia, scelta che, per consentire alla flotta di dare le vele al vento, come chiedeva Menelao, doveva ora essere attuata. Da ultimo, incidere fortemente anche la non completa condivisione delle motivazioni che avevano portato alla guerra, ossia il tentativo di recuperare una donna infedele che aveva abbandonato la sua casa: 7 P. (= 722 N<sup>2</sup>), ἴθ' ὅποι χροίσεις· οὐκ ἀπολοῦμαι τῆς σῆς Ἑλένη οὐνεκα, "Va' dove vuoi, non mi perderò certo per la tua Elena". Questo sostiene Agamennone, deciso, e, come per ribadire la completa inconciliabilità delle due posizioni, aggiunge con tono risoluto: 8 P. (= 723 N<sup>2</sup>), Σπάρτην ἔλαχες, κείνης κόσμει· τὰς δὲ Μυκῆνας ἡμεῖς ἰδίαι, "Tu hai ricevuto Sparta, governala: noi invece, per quanto ci riguarda, (governeremo) Micene". Per spiegare al meglio le caratteristiche di questo contrasto si deve ricordare che i due Atridi non erano nuovi a episodi di questo genere, dal momento che il motivo della lite è presente in modo simile anche nell'epica omerica, dove, in *Od.*, III, 134-157, Agamennone e Menelao si contrappongono sul da farsi subito dopo la presa di Troia: Agamennone vorrebbe celebrare sacrifici ad Artemide, il fratello invece, intenderebbe partire subito. In questo modo si determina una separazione dei due, tale che Agamennone giunga indifeso in patria, dove viene ucciso<sup>21</sup>.

La funzione particolare svolta da questa opposizione è probabilmente quella di rappresentare un conflitto che serpeggiava tra l'esercito, che doveva forse essere lacerato da un simile dubbio: era davvero inevitabile e necessario intraprendere un'impresa rischiosa che già al suo inizio aveva creato tanti problemi? Ciò accresce sicuramente la tensione della rappresentazione, e le potenzialità di questo stesso motivo del conflitto sarà ripreso nella più tarda *Ifigenia in Aulide*.

In questa tragedia (406) è portata sulla scena un'analoga lite tra gli Atridi, in cui Agamennone rinfaccia a Menelao l'inutilità e l'inconsistenza di questa guerra:

---

<sup>21</sup> Cfr. in proposito la PREISER, p. 84, secondo la quale i paralleli fra l'*Atridenstreit* epico e quello del *Telefo* sono evidenti sia per quanto concerne l'oggetto della lite, sia per i due punti di vista; le differenze sono altrettanto interessanti: in Euripide la lite non è voluta dagli dèi, e non può determinare una vera separazione fra i due fratelli, nonostante al momento le loro posizioni appaiano inconciliabili, poiché una divisione duratura e marcata prima della partenza per Troia contrasterebbe con il corso degli eventi previsto nell'epos.

*Iph. Aul.*, 378-402, specialmente a 382: “Che ti manca? E’ una sposa onesta quella che tu cerchi di riprendere?”; Menelao è accusato di un opportunismo smisurato e privo di scrupoli, che per recuperare una donna, non teme di sacrificare tante vite incolpevoli. Nell’*Ifigenia in Aulide* l’avvenimento ha una specifica importanza nello svolgimento dell’azione del dramma e della rappresentazione del carattere di Agamennone; nel *Telefo* possiamo supporre che l’episodio anticipasse elementi di seguito sviluppati, come le riflessioni politiche sull’inutilità della guerra, o come l’introduzione di un Agamennone poco deciso, incline alla cautela, propenso ad evitare la guerra, forse, assalito dal rimorso per ciò che si apprestava a commettere contro la sua stessa figlia.

Probabilmente all’agone tra i due Atridi seguiva il discorso di Telefo agli Achei<sup>22</sup>, con cui egli, vestito dei suoi poveri cenci, cercava di dimostrare come i Misî, tanto odiati per la vittoriosa reazione contro l’esercito Acheo, non avessero fatto altro che difendersi da un attacco ingiusto<sup>23</sup>. E’ presumibile che tale discorso suscitasse una divisione delle opinioni: da una parte, chi seguiva ad odiare i Misî per la loro condotta, e intendeva punirli, dall’altra, chi ne ammetteva la giusta reazione, che era stata solo difensiva. Se si esamina il fr. 30 P. (= 717 N<sup>2</sup>):

---

<sup>22</sup> Al discorso di Telefo vengono attribuiti diversi fr., da 12 a 23 P., tra questi, una notazione va fatta per il fr. 23 P. (= 706 N<sup>2</sup>): “Agamennone, neppure se qualcuno con una scure in mano fosse sul punto di gettarla sulla mia cervice, tacerò, avendo da ribattere cose giuste”, per il quale la PREISER, pp. 85-89 e 380, parla di un discorso difensivo, volto ad assicurare a chi lo pronuncia, in questo caso Telefo, la facoltà di parlare liberamente.

<sup>23</sup> Il discorso di Telefo ha una corrispondenza con *Thesm.*, 466-475, in cui Mnesiloco difende Euripide dall’accusa di odiare le donne, sostenendo che queste commettono misfatti ben più riprovevoli di quelli denunciati da Euripide nelle sue tragedie, elencati nei successivi 476-519, che si concludono con la citazione del fr. 712 N<sup>2</sup>; ma c’è anche corrispondenza con *Ach.*, 496-556, che contengono la difesa da parte di Diceopoli dei Lacedemoni. Le due difese presentano dei punti di contatto, come nota MILLER, pp. 180-181, nella forma e nell’atteggiamento, poiché iniziano entrambe con l’instaurazione di una specie di complicità col gruppo davanti al quale si parla: Mnesiloco dice (466-468), “Che voi siate, o donne, grandemente adirate con Euripide perché ha detto di voi cose così cattive, non c’è da meravigliarsi”; mentre Diceopoli: (512-514) “Anche le mie vigne sono state distrutte. Ma visto che si parla tra amici, perché incolpiamo i Lacedemoni?”. Entrambi sottolineano come la rabbia dei due gruppi sia priva di fondamento; come afferma Diceopoli, i motivi scatenanti della guerra sono le ripicche fra città (523, “Fatti di poco conto, che non uscivano dai confini delle città”). Miller ricorda anche alcune risposdenze verbali: *Ach.*, 504 = *Thesm.*, 472; *Ach.*, 514 = *Thesm.*, 473, o somiglianze: *Thesm.*, 468 = *Ach.*, 321. Colpisce però nel discorso di Diceopoli un’ “atmosfera” che poteva richiamare il *Telefo*. Ovviamente si tratta solo di un’evocazione di motivi, che non ha possibilità di confronto, data la lacunosità della *rhexis* euripidea, ma quando Diceopoli si scusa, perché si presenta all’assemblea vestito di stracci, quando ricorda che la guerra è stata originata da futili motivi, quando accuratamente difende i Lacedemoni, per un comportamento del tutto naturale, non si può fare a meno di pensare che in tale discorso molto doveva richiamare quello di Telefo.

τί δ' ὃ τάλας σοι τῶιδε πείθεσθαι μέλει; “Che? Maledetto, tu ti vuoi lasciar convincere da quest'uomo!”, si può pensare che, forse, tra coloro che avevano ascoltato e approvato le parole dello straccione, si poneva anche Agamennone, che, perciò, riceveva il biasimo di chi non era della sua opinione<sup>24</sup>. L'azione proseguiva poi con la scoperta di una spia nel campo, che veniva ricercata<sup>25</sup>, finché l'intruso nemico non si rivelava essere proprio il mendicante, che nascondeva sotto i suoi stracci il re Misio. Vistosi scoperto, Telefo, che non aveva ottenuto ancora la promessa di essere guarito, assalito dalla rabbia degli Achei, e soprattutto di Agamennone, decide di seguire il consiglio di Clitemestra, afferra Oreste, si slancia presso l'altare di Apollo Licio, e minaccia di uccidere il bimbo. Agamennone si trova ora a rischiare la vita del figlio. Ma egli è un re, ed è costretto dal suo ruolo ad anteporre ai suoi interessi quelli del suo regno, un'amara legge che egli conosce e deve rispettare; inoltre è furibondo, poiché è stato ingannato proprio dall'odioso nemico che già una volta li ha sconfitti. Così, in preda all'ira, egli si precipita sull'altare, disposto a far versare il sangue di colpevoli e innocenti. Su questa scena siamo in grado di ricostruire diversi elementi grazie alle fonti iconografiche: un momento così ricco di pathos influenzò molto gli artisti, e per questo abbiamo alcune rappresentazioni su vasi o altri supporti<sup>26</sup>. Combinando questi dati con quanto possiamo leggere dai frammenti, possiamo ricostruire nelle linee fondamentali questa scena

---

<sup>24</sup> Cfr. JOUAN, p. 235. Riguardo alla posizione del frammento, invece la PREISER, pp. 425-427, sottolinea il valore dispregiativo del τῶιδε, con cui si indicherebbe che Telefo poteva aver cercato di conquistare i Greci, ma in particolare Agamennone, che si lascia influenzare da un uomo che non merita né stima, né fiducia allorquando è scoperto essere un nemico di guerra. A pronunciare queste parole possono essere stati Menelao durante la lite, o Achille; la studiosa sostiene però che lo stesso Agamennone potrebbe fare tale affermazione alla rivelazione, forse di Odisseo, che Telefo è la guida ricercata per Troia. La MENGANO, p. 329, attribuisce a questo momento di confusione nell'esercito anche il fr. 27 P. (= 721 N<sup>2</sup>): “C'è un mendicante che ha fatto di te il suo protettore”, rivolto da Odisseo ad Agamennone. Secondo altri il fr. può anche essere rivolto a Clitemestra che proteggeva Telefo (cfr. JOUAN, p. 238).

<sup>25</sup> Alcuni fr. del *P. Oxy.* 2460 (31 P. = 727a N<sup>2</sup>) molto lacunosi rievocerebbero questa ricerca.

<sup>26</sup> Ricordiamo un hydria campana attribuita al pittore di Issione, che si trova al Museo Nazionale di Napoli, proveniente da Cuma, datata al 330-310 a. C., in cui Agamennone si precipita armato verso l'altare dove Telefo minaccia Oreste tenendolo per la caviglia, Clitemestra si interpone e gli impedisce di avanzare; cfr. *LIMC*, I, tomo II, s.v. «Agamemnon», 15, p. 193. Molto simile è la scena su un vaso perduto, *LIMC*, I, tomo I, s.v. «Agamemnon», 16, p. 260.

dell'altare<sup>27</sup>. Agamennone è pronto ad assalire Telefo. Il Misio, che è disposto a sua volta ad uccidere un bambino innocente, gli rivolge parole piene di rancore e di risentimento: 25 P. (= 727 N<sup>2</sup>), ἀπέπτυσ' ἐχθροῦ φωτὸς ἔχθιστον τέκος, "Odio lo spregevole figlio di un uomo che io detesto"<sup>28</sup>. Ma a questo punto, Clitemestra, che vede svolgersi davanti agli occhi il piano funesto e letale che ella stessa ha suggerito, recede dall'intenzione di far soffrire ad Agamennone l'amara esperienza della morte del figlio, per indurlo a non uccidere anche l'altra figlia, e si interpone tra i due; cerca di calmare il marito, facendolo desistere dal proposito crudele, e lo convince a promettere la guarigione per il Misio. Agamennone così si placa, e si arriva a un patto: Telefo sarà guarito, solo a condizione di prestarsi a fare da guida per la flotta fino a Troia, perché egli è la guida prescritta dall'oracolo. L'azione è poi completata dall'opera di Odisseo, che prima interpreta l'oracolo sulla guarigione di Telefo, rivelando che non è Achille, bensì la sua lancia il farmaco salvifico; e che successivamente convince il Pelide prima a raschiare la sua lancia, per ottenere la limatura da apporre sulla ferita per operare la guarigione, e poi ad accettare Telefo come guida, sottolineandone l'origine greca.

Se generalmente l'analisi di un personaggio comporta delle difficoltà nella lettura e l'interpretazione delle motivazioni dell'agire e del pensare, in questo caso il compito è reso più complesso dalla frammentarietà del dramma, per la ricostruzione del quale ci si affida a poco più che ipotesi. L'Agamennone del *Telefo*, però, sembra rispecchiare l'uomo esitante, che non crede nella guerra e cerca di evitarla, che è preoccupato per le decisioni che dovrà prendere, che si

---

<sup>27</sup> Aggiungiamo che in Aristoph., *Ach.*, 325-357, Diceopoli rapisce un cestello per i carboni, e minaccia di ucciderlo con grande veemenza. Il Coro, inorridito, è terrorizzato dall'idea che il cestello venga...ucciso. E' ovvio il richiamo al piccolo Oreste che rischiava la sua vita; la scena è però spostata, anticipata a prima, e non dopo, la *rhexis*, come invece è nel *Telefo*. Diceopoli con quest'atto cerca e ottiene il permesso di parlare. In *Thesm.*, 689-764, invece, si rispetta la dislocazione del *Telefo*; Mnesiloco rapisce quello che crede un bimbo, che è in realtà un otre. Secondo MILLER, p. 182, sono presenti numerose parodie verbali, e il tono di alcuni versi è elevato e tragico, ad esempio: 693-695; 696-697; 704; 715-716.

<sup>28</sup> Sostiene la collocazione del fr. in questa scena PREISER, p. 396, secondo altre opinioni è Clitemestra a pronunciare queste parole, anche se in tale stadio dello sviluppo dei fatti, ella non ha alcun chiaro motivo per odiare a tal punto Oreste, ma soltanto dopo l'assassinio di Agamennone, Clitemestra inizia a temerlo per la vendetta che potrebbe provenire da lui.

lascia convincere dalle buone argomentazioni altrui, che forse soffre per tremendi rimorsi; tutti questi tratti inducono a pensare che Euripide abbia lasciato in sospenso le potenzialità di questa figura, che qui si intravedono, per riprenderle ed esplorarle trent'anni più tardi, con l'*Ifigenia in Aulide*.

## Agamennone nella trilogia del 415.

Nel 415 Euripide portò in scena una trilogia composta di *Alessandro*, *Palamede*, e *Troiane*, dedicata interamente ad episodi del ciclo troiano.

Nel primo dramma, in cui Agamennone non compare, si narrava la storia di Alessandro Paride, che, in séguito al sogno fatto dalla madre Ecuba, veniva allontanato per essere ucciso. Salvato e allevato dai pastori, divenuto anch'egli pastore, nel corso di giochi funebri voluti da Ecuba proprio in onore del figlio creduto morto, vince i fratelli Ettore e Deifobo, suscitando l'ira di quest'ultimo, fino alla rivelazione della vera identità del pastore.

### 1. *Palamede*.

Il *Palamede* aveva per protagonista uno straordinario sapiente, appunto Palamede, figlio di Nauplio, riguardo al quale non abbiamo accenni né nell'*Iliade*, né nell'*Odissea*. Stasino dava all'eroe un ruolo importante nell'episodio della follia simulata da Odisseo per non partire per Troia; infatti Palamede era colui che ne smascherava la finzione, minacciando il piccolo Telemaco con la spada<sup>1</sup>. Forse l'inimicizia tra i due eroi cominciava così. Le ragioni dell'assenza di Palamede nell'epica omerica erano spiegate dagli antichi come una vendetta dei discendenti di Agamennone, che avevano così condannato all'oblio il figlio di Nauplio<sup>2</sup>. Anche questa notizia testimonia un'antica e nota avversione. Gli studiosi moderni spiegano quest'assenza, più che con una posteriorità della storia di Palamede, che appare invece molto antica<sup>3</sup>, con la volontà di eliminare un pericoloso rivale da una narrazione epica che conferiva il massimo risalto ad Odisseo.

Dai tredici frammenti superstiti del *Palamede* euripideo si comprende poco dello svolgimento del dramma, ed è ulteriormente problematico distinguere nel

---

<sup>1</sup> Apollod., *Ep.*, III, 10. Più recente doveva essere la versione in cui Odisseo, che seminava il sale nella sabbia con un aratro trascinato da un cavallo e un bue, era smascherato da Palamede che poneva sul tragitto dell'aratro Telemaco, cfr. Ig., *fab.* XCV, e Philostr., *Her.*, XXXIII.

<sup>2</sup> Così in Philostr., *Vit. Apoll.*, IV, 16; e Suida, s. v. Παλαμήδης.

<sup>3</sup> Cfr. sulla questione JOUAN, pp. 354-358. Per AÉLION, I, p. 58, invece, il mito di Palamede è antico, ma non antichissimo, poiché appartiene ai miti in cui le invenzioni utili all'umanità sono attribuite agli uomini, e non agli dèi. L'opera di Eschilo ha entrambe le concezioni, assegnando la funzione civilizzatrice sia agli dèi (Prometeo), sia agli uomini (Palamede).

complesso mitico quanto poteva appartenere alla tragedia di Euripide, e quanto invece a quelle di Eschilo e di Sofocle, che scrissero entrambi un *Palamede*. Si distinguono quattro narrazioni, che differiscono tra loro per alcuni particolari: quella di Apollodoro, quelle di Igino e Servio, raggruppate perché simili, quella di uno scolio all'*Oreste* di Euripide, e quella di Alciamante<sup>4</sup>. Scartata quest'ultima, si può attribuire ognuna di queste versioni a un tragico: la narrazione di Apollodoro ad Eschilo, quella di Igino e Servio a Sofocle, ad Euripide, con qualche incertezza, lo scolio<sup>5</sup>. Le linee generali di questa ricostruzione del dramma prevedono che Palamede rappresenti nel campo Acheo un pericoloso rivale per Odisseo quanto a intelligenza, acume, conoscenze e scoperte di ogni genere. Quella del figlio di Nauplio era una vera missione civilizzatrice, e non a caso la sua funzione può essere accostata a quella di Prometeo, dal momento che

---

<sup>4</sup> Apollod., *Ep.*, III, 7-8; Ig., *fab.* CV; Serv., ad *Aen.*, II, 81; *schol.* MTAB, *Or.* 432. Per Alciamante, *Odysseus*, cfr. L. Radermacher, *Artium Scriptores*, Vienna, 1951. In Apollodoro, Ulisse, per vendicarsi di quando ad Itaca Palamede scoprì il suo inganno, fa scrivere da un frigio una lettera inviata da Priamo a Palamede, nasconde dell'oro nella tenda del rivale, e getta la lettera nel campo Acheo. Agamennone la trova, e Palamede è processato e condannato alla lapidazione. In Igino, oltre all'affare di Itaca, Odisseo è invidioso della fama di Palamede, e, col pretesto di un sogno, fa spostare il campo greco; poi sotterra dell'oro nel posto della tenda di Palamede, uccide il frigio autore per lui della falsa lettera di tradimento, cosicché la tenda di Palamede è perquisita, e, trovato l'oro, è processato e lapidato. Nello scolio, un primo schiavo frigio scrive la falsa lettera, e viene poi ucciso, un secondo, servo di Palamede, viene corrotto per porre l'oro e la lettera nella tenda, poi c'è l'accusa. Palamede, giudicato colpevole, è condannato; alla fine interviene Nauplio, per avere giustizia, ma, ignorato dagli Achei, annuncia vendetta. Alciamante introduce un nuovo motivo: una freccia, scagliata contro Palamede, è raccolta da Odisseo, e porta inciso un messaggio diretto da Alessandro a Palamede, che prova il tradimento, e promette in cambio Cassandra in sposa.

<sup>5</sup> L'individuazione della versione che si riferisce ad Euripide è molto discussa. PERTUSI, pp. 258-261, considera convincente la versione di Alciamante, perché è più "euripidea"; secondo lo studioso, infatti, l'introduzione del motivo della freccia, più complesso e più sottile, sarebbe di esclusiva matrice euripidea, e permetterebbe di legare il *Palamede* sia all'*Alessandro*, che alle *Troiane*, vista la menzione di Alessandro come mittente, e di Cassandra, promessa in sposa, che diveniva inoltre anche motivo di invidia per Agamennone, anch'egli desideroso della figlia di Priamo. Quest'ipotesi non trova consensi, cfr. in proposito SCODEL, p. 47. JOUAN, p. 345, integra lo scolio con la narrazione di Filostrato, *Her.*, X, 2-11, che concorda in numerosi punti con lo scolio aggiungendovi alcuni particolari, come la partecipazione di Agamennone all'inganno; bisogna però leggere l'opera del sofista di III sec. d. C. con cautela, data la tendenza ad arricchire la narrazione di spunti personali. Del medesimo parere AÉLION, I, pp. 49-50, e gli editori JOUAN-VAN LOOY, p. 495. Più radicale, è Marian Szarmach, «Le *Palamede* d' Euripide», in *Eos*, LXIII, 1975, pp. 249-271, per la quale va considerato il solo Filostrato, per la frequenza di espressioni euripidee, che si concludono con la citazione del fr. 588 N<sup>2</sup>. Infine, la SCODEL, pp. 50-53, rifiuta sia Filostrato, sia lo scolio, che considera derivato da fonti eterogenee non euripidee, da cui attingerebbe anche Apollodoro, e indica come argomento del *Palamede* di Euripide la *fab.* CV di Igino, dove è importante notare che Agamennone non partecipa all'inganno e figura solo in veste di giudice.

la sua più famosa scoperta fu la scrittura. Inoltre egli aveva organizzato pesi e misure; riguardo alla vita militare aveva ordinato i turni di guardia; aveva introdotto vari giochi, tra cui quello dei dadi. Aveva interpretato un'eclissi; dall'assalto dei lupi dall'Ida, aveva tratto un presagio circa la possibilità di una carestia, e aveva preso opportuni provvedimenti per la sopravvivenza; il suo operato è spesso associato ai periodi di difficoltà nell'approvvigionamento alimentare<sup>6</sup>. Inoltre era grande amico di Achille, e forse, seguendo il Pelide nell'impresa in un'isola vicina, avrebbe permesso a Odisseo di tramare contro di lui. La ricostruzione delle scene non ha punti certi; l'identità del personaggio che recitava il prologo è dubbia, forse in una seconda scena di prologo subentravano Agamennone e Odisseo: il Laerziade vedeva minacciata seriamente la sua superiorità, e voleva perciò rovinare il pericoloso rivale, ma mancava di un appoggio, di una collaborazione che gli avrebbe consentito di portare a termine il suo piano. A questa scena si riferisce forse Filostrato, *Her.*, X, 3: "(Odisseo) più anziano, vinto dal giovane Palamede, suscita contro di lui Agamennone, accusandolo falsamente di far passare gli Achei dalla parte di Achille". Il dato più interessante che si ricava è la partecipazione di Agamennone all'inganno di Odisseo, che parrebbe un'innovazione introdotta da Euripide. La popolarità di Palamede, l'indiscussa superiorità di Achille in guerra, certamente costituivano per Agamennone, e per il suo ruolo di comandante, un motivo di grave preoccupazione; come nell'*Iliade*, Agamennone temeva l'influenza di altri eroi, e temeva soprattutto di non sapersi imporre su queste possibili forze centrifughe che si agitavano nell'esercito. Questa sua debolezza è abilmente manipolata da Odisseo, che insinua in lui il dubbio: Achille e Palamede, eroi così amati per le loro capacità, insieme, costituiscono un pericolo per entrambi, bisogna perciò separarli e neutralizzarli. E un'altra debolezza di Agamennone è quella di cedere sempre ai consigli degli altri. Così Odisseo organizza il complotto con la massima

---

<sup>6</sup> A riguardo, si pongono diversi episodi leggendari che si collegano a carestie, oltre al citato episodio dei lupi, che presagivano la fame per l'esercito, esiste l'episodio delle tre Enotrope, figlie di Anio, re di Delo, che trasformavano ciò che toccavano in vino, grano e olio; grazie ad esse Palamede procurò il necessario al campo Acheo (Ditti Cretese, I, 23, 20-23). Ancora in *Kypr.*, fr. 30 Bernabè = Paus. X, 31, 2, si affermava che Palamede aveva indicato una nuova fonte di nutrimento nella pesca, di cui solitamente gli eroi omerici non si servivano.

accuratezza: bisogna costringere un prigioniero frigio a scrivere una lettera, in caratteri frigi per risultare più realistica, comprovante il tradimento di Palamede, far uccidere il frigio, verosimilmente da Diomede, che di solito è incaricato di questi compiti, poi corrompere un servo di Palamede, per nascondere la lettera e dell'oro come ricompensa del tradimento nella tenda. Il primo di questi due stratagemmi era rappresentato sulla scena, il secondo forse riferito ad Agamennone. Palamede è richiamato nel campo greco grazie ad un falso pretesto, ed Agamennone probabilmente si rivolge a lui con il fr. 2 Jouan-Van Looy (= 572 N<sup>2</sup>), Πάλαι πάλαι δὴ σ' ἐξερωτῆσαι θέλων, σχολή μ' ἀπεῖργε, "E' molto, molto tempo che volevo interrogarti, ma i miei impegni me l'hanno impedito". Iniziava così l'accusa, in cui Palamede si difendeva ricordando le sue grandi scoperte, e gli incontestabili vantaggi apportati all'intera comunità. Nell'agone che, presumibilmente, opponeva i due eroi, risaltano due concezioni differenti del ruolo del sapiente: Odisseo usa le sue doti intellettuali e la sua astuzia solo a scopo personale, per la fama e la ricchezza, e le sue parole, che sono indirizzate a Palamede, indicano come uno solo sia il comportamento concepito da Odisseo come possibile: fr. 5 Jouan-Van Looy (= 580 N<sup>2</sup>), "Agamennone, tutti gli uomini sono affascinati dai doni della fortuna, su un sol punto convengono: tutti, sia che amino le arti, sia che se ne tengano distanti, tutti si danno da fare per la ricchezza, e chi ne ha di più, è il più saggio". Nella critica a questa affermazione, emerge il fatto che Euripide non condivide la consueta visione aristocratica e classista, ma sostenga che le vere differenze tra individui risiedono nelle qualità personali; "l'intelligenza è la divinità che la dà, non la ricchezza"<sup>7</sup>. In seguito al giudizio, in cui va notata la partecipazione di Agamennone in funzione di giudice, analogamente a quanto accade nell'*Ecuba*, si cercavano delle concrete prove di tradimento, ossia la lettera e l'oro nascosti nella tenda in precedenza.

---

<sup>7</sup> Così afferma DI BENEDETTO, pp. 200-201, secondo il quale è qui presente una presa di posizione polemica nei confronti dei ceti più ricchi. Lo studioso ricorda come la trilogia del 415 risenta dei contrasti fra chi avvertiva l'urgenza della necessità di una politica pacifista, tra cui anche Aristofane, e chi intendeva proseguire nelle operazioni belliche di quegli anni, come Cleone. Aristofane ed Euripide, però, una volta morti sia Cleone che Brasida, i più ostinati sostenitori della guerra, divergevano sul tipo di pace, e su chi doveva gestirla; in tale contesto andrebbero collocate le polemiche contro i ceti più abbienti, presenti quindi sia nel *Palamede*, che nell' *Alessandro*, di cui i fr. 53 e 54, esprimono un giudizio molto critico sulla nobiltà.

Con il ritrovamento della lettera e dell'oro, incontestabili prove di tradimento, Palamede è giudicato colpevole, e condannato alla lapidazione; Agamennone ordina che il suo cadavere non sia seppellito. Nonostante questa sia la punizione ordinariamente riservata ai traditori, va ricordato che Agamennone sapeva, in quanto complice dell'inganno, di avere condannato un innocente; alla sua colpa se ne aggiunge così un'altra, quella di aver permesso ad Odisseo di manipolarlo, e di essersi lasciato soffocare dalla gelosia, dall'avidità di potere, dalla cieca credulità a tal punto, da aver messo a tacere il più elementare senso della pietà: Palamede è un traditore, e non sarà sepolto, in modo che tutti si convincano della sua colpevolezza. Invece non tutti sono convinti: Eace<sup>8</sup> proclama l'ingiusta morte di suo fratello, e invia a Nauplio un messaggio inciso su dei remi, per informare il padre dell'ingiusto crimine commesso<sup>9</sup>. Forse in conclusione l'intervento *ex machina* di una divinità<sup>10</sup>, annunciava l'arrivo di Achille che intercedeva per l'amico, permettendo così di seppellirlo. Si può anche pensare ad una anticipazione della profezia sulla punizione che sconteranno i veri colpevoli.

## 2. Troiane.

---

<sup>8</sup> Il personaggio compare anche in un colloquio tra Menelao ed Oreste, in *Oreste*, 431-434: [Men.]: "Chi dei cittadini vuole scacciarti da questa terra?", [Or.]: "Eace, che imputa a mio padre lo scempio di Ilio", [Men.]: "Certo; si vendica dell'uccisione di Palamede", [Or.]: "Io non vi partecipai". Senza sviluppare il tema, Euripide qui accenna alla vendetta di Eace, che cerca di far bandire Oreste dalla sua terra. L'inimicizia fra i figli di Nauplio e gli Atridi era forse presente anche in Stesicoro, che, nel l. II della sua *Oresteia*, accennava a Palamede (*schol.* in Dion. Thrac., 183, 14 H); l'accenno si spiegherebbe con il richiamo della tradizione di Eace persecutore di Oreste. Pausania, 1, 2, 22, descrive un quadro in cui erano rappresentati Oreste che si slanciava su Egisto, e Pilade che uccideva i figli di Nauplio. Cfr. in proposito W. Ferrari, «L'*Oresteia* di Stesicoro», in *Athenaeum*, XVI, 1938, p. 26-27.

<sup>9</sup> Nelle *Thesmoforiazuse*, Aristofane rappresenta una parodia di questa scena, come indica lo *schol.* R in Aristoph. *Thesm.*, 771; Mnesiloco, dopo il "rapimento" dell'otre, vistosi scoperto, cerca aiuto, e, ricordatosi dello stratagemma del Palamede, scrive un messaggio non sui remi, poiché non ne trova, ma su delle tavolette votive, che vengono poi sparpagliate per le strade (*Thesm.*, 765-783).

<sup>10</sup> Ermete è indicato come il più probabile in quanto protettore degli inventori; l'intervento di Nauplio, che pure è indicato nella narrazione dello *schol.* in *Or.* 432, deve essere escluso se si accetta l'informazione presente in Aristofane riguardo alla scena di Eace, che è sicuramente attribuita al *Palamede* di Euripide. Venuto meno l'arrivo di Nauplio, bisogna ammettere allora l'apparizione di un *deus ex machina*.

L'ultima tragedia della trilogia, le *Troiane*, è l'unica conservata, ed ha per tema quei drammatici momenti che seguono la caduta di Troia, prima che i vincitori Achei si imbarchino sulle navi per fare ritorno a casa, ognuno verso il proprio destino. E' una tragedia ricca di *pathos*, di lacrime, di lamenti; si apre sulle rovine di Troia che, dall'alto, cominciano a prender fuoco e a fumare, in scena appare Poseidone, affranto per la distruzione della città di cui egli stesso aveva costruito le mura, insieme ad Apollo. Priamo è morto, come la maggior parte dei suoi figli, i superstiti, saranno uccisi, o sorteggiati fra i capi Achei vittoriosi: questo è il destino dei vinti (*Troad.*, 1-47). Atena, protettrice dei Greci, entra in scena: anch'ella disgustata dalla vergognosa condotta degli Achei, e specialmente di Aiace Oileo, che ha strappato Cassandra al suo altare, vuole punirli, e cerca l'aiuto di Poseidone (61-62), per rendere impossibile il ritorno agli indegni ed empì che l'hanno offesa. Così si annunciano sofferenze anche per i vincitori: le tempeste ne renderanno il viaggio lungo e doloroso (77-91)<sup>11</sup>; non c'è scampo per coloro che, stolti, hanno distrutto e abbandonato anche i templi e le tombe: li attende un destino di morte (95-97)<sup>12</sup>. Ecuba comincia il suo lamento. E' sulla scena dall'inizio alla fine della tragedia; arriva Taltibio, che informa sulle sorti decise dai capi Achei per i sopravvissuti: Cassandra è toccata ad Agamennone, che è infiammato dal desiderio per l'infelice fanciulla, nonostante questa sia consacrata sacerdotessa di Apollo; Polissena è stata sacrificata ad Achille; Ecuba andrà in servitù ad Odisseo, definito "immondo, traditore...nemico della giustizia, mostro spietato che stravolge ogni cosa con la sua bifida lingua (282-287)"<sup>13</sup>. Agamennone e Odisseo, i due eroi, i due re che hanno vinto la guerra, pur non comparando mai sulla scena, sono in un certo senso l'origine dei fatti narrati,

<sup>11</sup> La menzione del capo Cafareo, evoca la vendetta di Nauplio, che per vendicare Palamede, durante una tempesta che colse gli Achei, accese fuochi sul promontorio dell'Eubea, in modo che le navi vi si dirigessero, credendoli approdi riparati, e si sfracellassero sugli scogli. Questo sarebbe un collegamento con il *Palamede*, dove si accennava al castigo dei colpevoli.

<sup>12</sup> Ai vv. 95-97, secondo DI BENEDETTO, pp. 190-193, si può riscontrare un accenno agli eventi storici di quegli anni: il netto stacco di questa frase dal discorso precedente la rende qualcosa di più di una sentenza generale, mentre più adeguato sembra confrontare i versi suddetti con gli avvenimenti dell'anno 416 che vedono Atene scontrarsi con le città di Scione e Melo. Il severo comportamento ateniese verso le città più deboli, costituiva una ritrattazione del principio sostenuto durante le Guerre Persiane, la difesa della grecità di fronte al barbaro Persiano.

<sup>13</sup> Si è già visto che nell'Ecuba la regina troiana era stata attribuita ad Agamennone; tale variazione ha lo scopo di creare una dipendenza fra il destino di Ecuba e la volontà dell'Atride.

come se guidassero gli avvenimenti da dietro le quinte. Infatti, Agamennone è il re che ha portato a compimento l'impresa straordinaria della vittoria sui Troiani, mentre Odisseo ha permesso la vittoria definitiva all'esercito dopo lunghi anni di scontri, con lo stratagemma del cavallo, e, benché nel prologo della tragedia il costruttore materiale sia indicato in Epeio<sup>14</sup>, la figura di Odisseo, insieme a tutti i Greci che compongono l'esercito acheo, è costantemente accusata, e condannata per le gravi colpe, posta perciò in luce estremamente negativa, e non solo: in misura crescente nel corso dell'azione, aumentano progressivamente le loro responsabilità. I due sono i reali colpevoli di una serie infinita di sventure: l'assurdità di una guerra senza cause reali; stragi empie durante i combattimenti, il sangue che scorre nei boschi sacri e nei templi, corrompendoli; la morte di Priamo e dei suoi figli; la spartizione dei bottini e delle donne fatte schiave; la violenza fatta a Cassandra, strappata dall'altare cui si affidava supplice in cerca di protezione da Aiace Oileo, che non è stato poi affatto punito; e ancora, l'azione più tremenda, perché assolutamente gratuita e immotivata, ossia l'uccisione di Astianatte, che è solo un bambino indifeso. L'assassinio è fortemente voluto da Odisseo, che in prima persona, convince tutti i Greci a decretare per l'infante figlio di Ettore un tristissimo destino. Quindi, fra tutti i Greci, Odisseo, insieme ad Agamennone, si distingue particolarmente per l'inflessibile ferocia; ai capi degli Achei compete sia la guerra, sia l'indulgenza verso i vinti inermi e i supplici, ma entrambi non hanno saputo, o non hanno voluto assolvere anche a questo secondo dovere, e perciò la disapprovazione nei loro confronti risulta ancor più inappellabile. Alla condanna di Ecuba si aggiunge un giudizio simile, quando Cassandra giunge in scena in preda al delirio profetico. Ella prefigura il destino di

---

<sup>14</sup> Il focese Epeio è colui che materialmente costruisce il cavallo con l'aiuto di Atena, come è indicato anche in *Od.*, VIII, 492-495, ma fu poi Odisseo a portare a compimento la trappola, a usare il cavallo come strumento che avrebbe consentito la vittoria. I versi 13-14 del prologo, in cui Euripide dà l'etimologia secondo la quale il δούρειος ἵππος si chiamerebbe così perché al suo interno celava le lance (δόρυ) dei soldati. I versi sono ritenuti interpolati; secondo L. Parmentier, «Notes su les *Troyennes* d'Euripide», in *Revue des Études Grecques*, XXXVI, 1923, pp. 46-61, è proprio l'estraneità di questa notazione non motivata a indurre una riflessione sul suo significato; lo studioso, infatti, vi individua un'allusione all'opera dello scultore Stronglyon, il quale aveva costruito un'immensa statua bronzea che rappresentava proprio il cavallo di legno, pochi anni prima della rappresentazione delle *Troiane*. La statua era probabilmente oggetto di discorsi, visto il riferimento presente anche in Aristoph., *Aves*, 1128, commedia rappresentata un anno dopo le *Troiane*, nel 414.

morte che attende l’Atride con un linguaggio che è chiaro ed ambiguo allo stesso tempo, simboleggiato anche dall’invocazione ad Apollo Lossia, che è appunto “l’ambiguo”. Delirando Cassandra grida: 353-373, “L’illustre Agamennone, signore degli Achei, sposerà me, una moglie più nefasta di Elena (357-358)”; la più grande colpa di Agamennone è quella di aver trascinato il suo esercito ad una guerra per causa di una donna traditrice, e di aver sacrificato per questo motivo il suo esercito in terra straniera, lontano dal conforto dei cari. Ma ancora: 370-371, “Il comandante supremo, il saggio, per cose odiosissime perse le cose più care (ἐχθίστων ὑπερ τὰ φίλτατ’ ὄλεσ’)", alludendo probabilmente al sacrificio di Ifigenia, le cose care, gli affetti familiari, distrutti per i propri interessi, del tutto immotivati ed odiosi. Di nuovo, rivolta alla madre: 404-405, “Col mio matrimonio distruggerò i più odiosi a me e a te”. Ed aggiunge dopo: 446-447, “In verità, sovrano dei Danai, che credi di compiere una grande impresa, sei un malvagio (κακός), e da malvagio sarai seppellito di notte, non alla luce del giorno”. Le predizioni si estendono poi da Agamennone a Odisseo, che ancora non immagina quali sofferenze lo attendono, i lunghi anni di peregrinazione, la solitudine; in questo modo un giorno rimpiangerà i mali e le sofferenze che ha causato, dice Cassandra: (432-433) “Un giorno le mie sventure e quelle dei Frigi gli sembreranno oro a confronto”. Questo giudizio così negativo e intransigente, e l’associare nell’infausta predizione Odisseo ed Agamennone, rivela forse l’esigenza di legare il dramma delle *Troiane* con quello di *Palamede*: i due drammi appartengono a quella che dovrebbe essere stata la prima trilogia di contenuto di Euripide, cioè la prima trilogia i cui drammi fanno parte dello stesso ciclo mitico<sup>15</sup>. Non si tratta, come ad esempio nell’*Oresteia* di Eschilo, di un corpo compatto, quasi di un’unica azione suddivisa in tre tragedie, ma di drammi legati da elementi, più o meno espliciti e chiari, come appunto la critica ai due capi

---

<sup>15</sup> La soluzione della trilogia era adottata da Eschilo nell’*Oresteia*, che è l’unica trilogia conservata per intero, inoltre tutte le tragedie eschilee che possiamo leggere, eccetto i *Persiani*, appartenevano a trilogie “legate”; Sofocle ed Euripide abbandonarono questa struttura, come afferma Suida, s. v. Σοφοκλῆς, con qualche perplessità, poiché si ammetterebbe comunque l’esistenza di una *Telefeia*. Euripide avrebbe poi recuperato la forma trilogica nel 415 con le *Troiane*, anche se con modalità ben diverse da quelle di Eschilo. Cfr. De Romilly, *La Tragedia greca*, (trad. it.), Bologna, 1996, pp. 33-34.

Greci. Le colpevoli azioni di Agamennone e Odisseo, tanto deprecate da Ecuba, da Cassandra e dalle altre Troiane, prendevano avvio nel *Palamede*, dove Odisseo tramava per uccidere l'eroe che suscitava tante invidie, e riusciva a persuadere e farsi alleato e complice Agamennone. Le colpe dei Greci durante la guerra si sommano a quelle perpetrate al termine di essa, e trovano poi castigo negli infelici *nostoi* degli eroi; il senso ultimo della trilogia sarebbe quindi la rappresentazione delle responsabilità dell'uomo nelle sciagure che lo colpiscono. E' ovvio che Ecuba o Cassandra non avevano come motivo del loro odio l'ingiusta uccisione di Palamede, che era pur sempre un nemico in quanto greco; ma nel definire i mali che si riversano su di loro a causa dei due re, e delle loro azioni feroci, nel predire il degno castigo per questo, portano a compimento *anche* la vendetta di Palamede. Questo è il giudizio emesso dai vinti; i vincitori pagheranno per le loro empietà, per le incredibili sofferenze che hanno provato gli innocenti, le colpe di tutti i capi Achei saranno espiate, equamente, le gloriose imprese del re non saranno tollerate dagli dèi, che non possono approvarne la smisurata tracotanza<sup>16</sup>.

Successivamente entra in scena Andromaca su un cocchio, con Astianatte fra le braccia, e insieme a loro, le armi di Ettore, che forse serviranno per adornare un tempio (568-576). Ognuno di questi incontri solleva nel cuore di Ecuba nuove emozioni, nuovi dolori, i ricordi della vita felice, ormai perduta, i figli, insieme ai quali è svanita la felicità; inoltre, sciagura si aggiunge a sciagura (596, ἐπὶ δ' ἄλγεσιν ἄλγεα κεῖται), anche la gloriosa città è ridotta a macerie fumanti. Ecuba individua una oscura ed ingiusta logica nel disegno divino, che mira a concedere gloria e felicità agli ignobili: 612-613, "Vedo l'opera degli dèi, che innalzano ciò che è vile e abbattano ciò che è stimato". La brutalità del potere, inoltre, ha portato via anche Cassandra, mentre Polissena, come informa

---

<sup>16</sup> In ciò la tragedia, come non manca di sottolineare la AÉLION, I, pp. 76-79, ha tratti eschilei, e richiama soprattutto l'*Agamennone* di Eschilo; le tempeste che Atena e Poseidone annunciano nel prologo delle *Troiane* per castigare i re arroganti sono quelle di cui parla l'araldo in Aesch., *Ag.*, 636-680; Euripide ha ripreso in forma di predizione ciò che Eschilo aveva descritto come compiuto, o in procinto di compiersi. PERTUSI, pp. 263-265, nota come Euripide, togliendo valore religioso alla causa che provoca la distruzione della flotta (ad esempio, Atena non parla dell'affronto fatto a Cassandra sul suo altare), e inserendo antecedenti di carattere umano, come la condanna di chi ha voluto la guerra, e le sue violenze, "abbia spostato dal piano teologico al piano realistico il nesso di delitto e castigo".

Andromaca, è stata sacrificata sulla tomba di Achille. Eppure la morte ha una sua consolazione: chi è morto, infatti, non conoscerà più sofferenze (636-640). Invece nuovi dolori si preannunciano per le Troiane: entra Taltibio per comunicare il destino di Astianatte (709-720); ancora una volta, la crudeltà ingiustificata e la ferocia tirannica dei capi Greci ha prevalso, sicché il bambino è stato condannato a morte. Il principale colpevole di quest'atto è ancora Odisseo, che, come informa l'araldo, 721, νικᾷ δ' Ὀδυσσεὺς ἐν Πανέλλησιν λέγων, "Odisseo ha prevalso, parlando presso i Greci". Astianatte, come se avesse compreso cosa l'attende, si stringe come un pulcino al peplo della madre, che piange la sua sorte infelice, incolpando e maledicendo Elena: 766-773, "O figlia di Tindaro, tuo padre non è Zeus...ma molti, io affermo, sono i padri da cui sei stata generata: prima il Castigo, poi l'Odio, l'Assassinio e la Morte, e tutti i mostri che questa terra nutre...tu che sei demone funesto di tanti Barbari e Greci. Crepa! Ai tuoi begli occhi si deve l'orrore della distruzione della gloriosa terra Frigia".

Nella scena successiva assistiamo all'incontro tra Menelao ed Ecuba. L'Atride, che fa trascinare fuori dalla tenda Elena, per portarla finalmente con sé, intende punirla per tutte le tribolazioni e le morti della guerra, uccidendola appena tornati in patria. A questo punto appare Ecuba, che leva la sua preghiera: 884-888, "O tu che reggi la terra e che sulla terra hai dimora, chiunque tu sia, difficile ad intendersi, o Zeus, o forza della natura (ἀνάγκη φύσεος), o intelligenza umana (νοῦς βροτῶν), io ti prego: per silenziosi sentieri conduci secondo giustizia i destini degli uomini"; con queste parole sembra riprendere e fare propri i dubbi espressi riguardo al nome con cui invocare la divinità in Aesch., *Ag.*, 160-162: "Zeus, quale che egli è mai, se pure questo nome gli è gradito, con questo l'invoco"<sup>17</sup>. Menelao appare sorpreso da queste parole così inconsuete per una

---

<sup>17</sup> In Euripide è frequente l'evocazione di termini come αἰθήρ e σύνεσις, il primo legato ai naturalisti, ma coniugato con le istanze sofistiche tramite il riferimento alle forze dell'intelletto umano, il secondo, invece, si riconduce per lo più al νοῦς anassagoreo; entrambe le correnti filosofiche erano ben note e diffuse ai tempi di Euripide. Riguardo alla concezione del divino, in questa preghiera ritroviamo collegamenti con le idee espresse nell'*Elena*, 1137-1143, dove ci si chiede cosa sia un dio, cosa non sia; e nell'*Eracle*, 1341-1346, in cui si afferma che "al dio, se è veramente tale, non serve nulla, tutte queste cose sono vane ciance dei poeti"; o anche nell'*Ifigenia in Tauride*, 380-381, dove Ifigenia sostiene che tutte le vergognose azioni attribuite agli dèi sono viste come soltanto umane; e specialmente nel *Bellerofonte*, il cui fr. 286 N<sup>2</sup>, recita:

preghiera, tanto che domanda alla Troiana se siano una nuova invenzione (889)<sup>18</sup>. Ecuba invece si dimostra preoccupata che il castigo riservato ad Elena sia degno della colpa commessa; le due donne si fronteggiano, e l'una incolpa l'altra: per Elena, l'anziana regina è l'origine della sventura, poiché non uccise Alessandro Paride alla nascita, pur avendo avuto in sogno il presagio di rovina, e ugualmente responsabili sono le dee, e soprattutto Afrodite (914-965); per Ecuba, invece, Afrodite non ha colpa: perché avrebbe dovuto accompagnare Alessandro nella reggia di Menelao, invece di rimanere in cielo, tranquilla, ed organizzare da lì diversamente gli eventi? Fu Elena ad innamorarsi di Alessandro, e ad abbandonare la sua casa per l'amore folle che l'infiammava<sup>19</sup>. Ora ha anche l'ardire di presentarsi ben vestita e pettinata dinanzi all'uomo che ha tradito; dunque, merita la morte (969-1032). La situazione che segue al canto corale, è la sepoltura di Astianatte; il corpo del bambino è seppellito da Ecuba nello scudo che fu del padre, e il dolore per il destino del piccolo, che poteva essere diverso, se non regale, almeno pietoso, le fa pronunciare parole toccanti e cariche di

---

“E qualcuno crede ancora che ci siano gli dèi nel cielo? No, non ci sono dèi, non ce ne sono per colui che non sia insensato e non dia retta ai vecchi discorsi”. Si ricordi poi la particolare accezione che il termine σύνεσις può rivelare nell'*Oreste* (*Or.*, 39-422): su questo specifico significato, cfr. A. Garzya, « Σύνεσις come malattia: Euripide e Ippocrate », in Id., *La parola e la scena*, Napoli, 1997, pp. 267-275. Il dotto si sofferma sulla spiegazione del termine in riferimento alla situazione patologica di Oreste, che, a letto da sei giorni, viene interrogato da Menelao circa le sue condizioni. Oreste individua una motivazione alla sua malattia nella σύνεσις, che provoca in lui delirio, follia, con uno stato di grave afflizione fisica (398-400). Questo trova un'importante coincidenza con alcune tesi della dottrina ippocratica sulle funzioni dell'encefalo, e in particolare sulle facoltà di mediazione fra il razioincio e l'atto stesso dell'intendere. Dunque Oreste, partendo dalla presa di coscienza dell'atto compiuto contro la madre, evolve in una condizione patologica, che ha riscontri in diversi casi illustrati da Ippocrate di malattie legate a stati ansiosi, come la melancolia (I. III del trattato sulle *Epidemie*; I. II del trattato sulle *Malattie*). Euripide avrebbe recepito la teoria innovativa per cui alla base della coscienza vi era una componente emozionale.

<sup>18</sup> La sorpresa di Menelao per questa preghiera mai sentita prima è riecheggiata in Aristoph., *Ran.*, 892-894, dove Euripide è invitato ad intonare una preghiera nell'ambito della contesa con Eschilo, una preghiera levata però ai suoi dèi personali, a dèi “di suo conio” (889, καινός), e si rivolge così all'Etere: “O Etere (892, αἰθήρ), che sei il mio nutrimento, vortice della lingua, intelletto, narici sottili, fa' sì che critichi bene i discorsi che esaminerò”. Sulla evoluzione del pensiero religioso tradizionale in questo dramma, si veda DI BENEDETTO, pp. 286-293.

<sup>19</sup> Secondo DI BENEDETTO, p. 79, non si può incolpare Afrodite, ma neppure affermare che l'adulterio derivi dalla volontà di Elena: “non è l'aspetto della decisione personale in primo piano, ma il fenomeno...per cui l'animo della donna soggiace alla follia”. Ecuba comincia con l'attribuire la colpa ad Elena; successivamente, approfondisce l'esposizione del suo pensiero, assumendo come responsabile dell'infelice comportamento di Elena, la “demenza” della donna (991-992, “A forza di guardarlo, così lussuosamente vestito e lucente d'oro, perdesti la testa”), così come accade nella *Fedra*, e anche alla Pasifae che compare nei *Cretesi*.

pathos e di lacrime (1156-1206). La tragedia è dominata dal dolore e dal pianto, che assume la funzione di sfogo per una protagonista che ormai non può e non sa più opporre agli eventi nulla altro che il pianto; ella non sa reagire altrimenti, non controlla più la realtà: ed ecco che si lascia andare alle lacrime, che caratterizzano il tono dell'intero dramma<sup>20</sup>. China sul povero corpicino, ne osserva i capelli, sporchi di sangue, le manine, così simili a quelle di Ettore, scomposte, ricorda le promesse del bimbo di andarla a trovare presso la sua tomba, una volta divenuto adulto, per portare alla nonna il conforto del suo ricordo affettuoso, una speranza così tragicamente capovolta. Si delinea poi la possibilità di consolazione, che avevano gli eroi omerici, che le proprie sventure, divenute oggetto di canti, potessero conferire gloria e fama agli eroi; dice infatti Ecuba: 1242-1245, "Se la divinità ci avesse travolto, facendoci sprofondare, dall'alto nel profondo della terra, noi saremmo sconosciuti, e non saremmo celebrati, dando motivo di canto alla poesia dei mortali che verranno dopo di noi". Ma esiste davvero questa consolazione? Le divinità che permetteranno che Troia sia glorificata con canti, sono quelle stesse accusate da Ecuba: "Gli dèi non mi hanno riservato che dolori (1240)", gli dèi che hanno mostrato di odiare Troia (1241), e di non volerne risparmiare neppure il suo frutto più innocente, il piccolo Astianatte<sup>21</sup>. Così esclama Ecuba, ormai non resta più nulla, e la tragedia si chiude, con l'incendio di Troia e il crollo della cittadella di Pergamo: alle Troiane non rimane che avviarsi da schiave alle navi.

---

<sup>20</sup> Questa tendenza alle lacrime e al lamento rappresenta una reazione opposta alla furia vendicativa di Ecuba nell'omonima tragedia. Secondo DI BENEDETTO, pp. 228-229, troverebbe una sua motivazione anche nell'allontanamento di Euripide dagli avvenimenti politici dell'epoca: "Il pianto è tipica espressione di un insufficiente controllo della realtà esterna; e non è casuale che alla perdita di contatto con la realtà politica del suo tempo si accompagnasse...una teorizzazione di una poetica che poneva al centro della creazione tragica lo sfogo del personaggio attraverso il pianto".

<sup>21</sup> DI BENEDETTO, pp. 229-231, nota l'affinità dei vv. 1242-1245 con *Il.*, VI, 357-358, "E anche in futuro noi saremo cantati fra gli uomini che verranno", e ancor più con *Od.*, VIII, 579-580, "Questo lo hanno fatto gli dèi e hanno filato la morte agli uomini, affinché anche per quelli che verranno ci sia materia di canto". La differenza con l'*Ecuba* emerge dal contesto in cui sono calati i versi euripidei: prima dell'invito a seppellire Astianatte, e delle considerazioni sull'inutilità delle offerte funebri, e dopo le parole di biasimo verso le divinità crudeli che hanno disprezzato Troia e le sue ricche offerte. A conferma, nella parte finale della tragedia, il Coro afferma: 1319, "Presto cadrete nella cara terra senza più un nome (ἀνόνομοι)". Non si può affermare con certezza che qui Euripide volesse opporsi alla concezione omerica, ma è certa l'asserzione che, crollata Troia, anche il suo nome scomparirà.

### *Marginalia.*

L'inganno fatale contro Palamede è esercitato fingendo che l'eroe sia un traditore, e per simulare un contatto segreto tra questi e Priamo, si ricorre all'espedito della lettera, che si immagina spedita dal re troiano per confermare i suoi accordi. Il motivo di quest'inganno mortale, esercitato tramite una lettera fasulla, ha un suo antecedente nell'episodio di Bellerofonte, narrato nel l. VI dell'*Iliade*, 152-211. Bellerofonte è un eroe nobile e di stirpe divina, figlio di Glauco, e discendente dall'eolide Sisifo (VI, 154-155); di lui si innamora Àntea, moglie di Preto, e il malsano sentimento si impadronisce di lei a tal punto, che, al rifiuto prudente di Bellerofonte, è accecata dalla brama e dal risentimento. Così, mentendo, la donna convince il marito che è stato il nobile giovane a cercare di unirsi a lei illecitamente (164-165, "Preto, che tu possa morire, se non ammazzi Bellerofonte, a me volle unirsi d'amore, ma io non lo volli!").

Preto, allora, sebbene infuriato, ha una perplessità in favore di Bellerofonte, che riconosce come eroe irreprensibile, (e davvero adeguato appare in questo contesto l'epiteto formulare ἀμύμων, "perfetto, irreprensibile", 155 e 190, che compare insieme a δαίφρων, "magnanimo", 162 e 196), e cerca di sottoporlo a una prova ingannandolo; lo invia così presso il suocero in Licia, affidandogli una lettera da presentare, ma celandone l'insidia nelle parole che vi sono scritte: 168-169, πόρην δ' ὅ γε σήματα λυγρὰ γράψας ἐν πίνακι πτυκῶ θυμοφθόρα πολλά, "Gli diede segni dolorosi, molte parole di morte tracciando su duplice tavola". Questa lettera era costituita da una duplice tavoletta di legno, detta δέλτος, che, come d'uso nell'antichità, veniva spalmata di cera morbida su una faccia, e chiusa a libro con all'interno la parte iscritta nella cera, e poi legata da un cordoncino, assicurato da un sigillo. Il messaggio che Bellerofonte porta con sé in Licia era però costituito da σήματα λυγρὰ (168), segni dolorosi, ossia parole che lo accusavano dinanzi al padre di Àntea, che quindi era tenuto a far uccidere il giovane. Ma la nobile natura di Bellerofonte fa sorgere un dubbio, uno scrupolo, e l'eroe è messo alla prova (179-190): uccide prima la Chimera, poi si batte contro il popolo dei Solimi, infine annienta le temibili Amazzoni, e, al ritorno da questa faticosa impresa, riesce anche ad uccidere i fortissimi uomini che erano stati inviati contro di lui per tendergli un agguato. Cosicché, tornato in Licia, viene riconosciuta la sua superiore natura divina, e viene onorato con il dono di un ampio terreno, e con il matrimonio con un'altra figlia del re (192-195). Il messaggio funesto iscritto sulla δέλτος, ha una ambigua e duplice natura: per Bellerofonte, è una lettera di cui ignora il contenuto, ma, stando al messaggio orale che egli ha avuto, porta una informazione positiva, poiché gli permetterà un'onorata accoglienza in Licia, d'altra parte, all'opposto, c'è l'infida natura ch'è intrinseca ad ogni messaggio scritto, c'è l'inganno, la fallacia, che si possono esprimere solo con lo scritto. In una cultura fondata sull'oralità, il messaggio orale dato a Bellerofonte, non è mai ingannevole, il segno scritto sì, dal momento che esso può tradire, può essere male interpretato, può ritorcersi contro chi lo porta con sé. E' questa un'idea fortemente radicata, ed è significativo che l'unico accenno alla scrittura nei poemi epici, è un invito a diffidare di questa potenzialità. L'episodio mitologico, che ha un'origine molto antica, testimonia la conoscenza da parte di Omero delle possibilità della scrittura riferite ad un'epoca precedente<sup>1</sup>. Ma anche secoli dopo la scrittura non gode di un giudizio più positivo, ed è ugualmente guardata con sospetto; ricordiamo l'esempio in Sofocle, nelle *Trachinie*. Deianira ricorda che Eracle alla sua partenza le aveva lasciato una tavoletta con dei segni a lei incomprensibili: erano gli oracoli che preannunciavano gli eventi sciagurati della

morte dei due (*Trach.*, 155-158, “Quando Eracle partì dalla sua casa l’ultima volta, mi lasciò un’antica tavoletta- παλαιὸν δέλτον –con dei segni che non mi aveva mai spiegato”). Ella, non potendo comprenderli, va incontro al suo destino, e invia al marito una veste, che le è stata donata da Nesso, sperando di fargli dimenticare la donna di cui ora è innamorato. Seguendo attentamente le prescrizioni del Centauro, ricordandole come se “fossero scritte sul bronzo” (683), il dono è inoltrato, ma la veste, stregata, provoca la lenta agonia di Eracle. Deianira, resasi conto di quanto ha sconsideratamente commesso, si uccide. Come in Omero, la trappola mortale in cui cadono i due si regge sull’inganno che è nella parola scritta, incomprensibile, ignorata, portatrice di mali infiniti. Il richiamo alle parole di Nesso, ricordate come se fossero scritte, ancora una volta allude allo stesso giudizio<sup>ii</sup>.

Euripide eredita tutto questo, e porta in scena l’inganno del segno scritto non solo nel *Palamede*, ma anche in altre tragedie.

Ricordiamo l’*Ippolito*, che rappresenta le vicende di un giovane, figlio di Teseo e della regina delle Amazzoni, che disdegna l’amore, e reca così offesa ad Afrodite, attirandosi la punizione terribile della dea (*Hipp.*, 1-57). Moglie di Teseo è Fedra, che s’innamora del figliastro; con grandi rimorsi, rivela alla nutrice il suo sentimento, e il conseguente proposito di uccidersi (319-361). L’intervento della nutrice fa precipitare le cose: ella confida a Ippolito l’amore insano di Fedra, cercando di salvarla, ma il giovane, inorridito, grida il suo sdegno, la sua riprovazione, e si allontana (565-668). Fedra, accecata dal rimorso, dalla vergogna, e dal timore per i giudizi degli altri e per la reazione del marito, si uccide, ma lascia una lettera, mezzo calunnioso che realizzerà la sua vendetta. Teseo, di ritorno da un santuario, la trova morta, stringendo tra le mani una tavoletta, con cui accusa Ippolito di averle usato violenza (856-857, τί δὴ ποθ’ ἦδε δέλτος ἐκ φίλης χειρὸς ἠρτημένη; θέλει τι σημῆναι νέον; “Che cosa è mai questa tavoletta che pende dalla sua mano? Vuole rivelare qualcosa di nuovo?”). Particolare rilievo drammatico hanno le due battute di Teseo, (856 e 877-880), poiché non rivelano mai espressamente ciò che è scritto nella lettera, e conferiscono grande forza evocativa all’espressione βῶξ βῶξ δέλτος ἄλαστα, (877, “Grida, grida cose orribili questa lettera!”): la tavoletta scritta “urla” una tremenda accusa, che aleggia sulla scena senza mai determinarsi, restando ambigua, e per questo, ancor più potente<sup>iii</sup>. Ancora una volta l’inganno è tessuto grazie una parola scritta mendace. Il giovane viene accusato, proprio lui, il più assennato tra gli uomini; infatti, nonostante si proclami innocente, la prova contro di lui è troppo schiacciante: 1057-1058, “Questa tavoletta, che non ha bisogno di prove, ti accusa con certezza”. Ben presto, però, la tavoletta si rivelerà nella sua natura menzognera, e queste parole risuoneranno come un triste monito per chi voglia fidarsi della parola scritta<sup>iv</sup>. Ippolito viene bandito, una maledizione lanciata dal padre lo coglie, e, morente, l’intervento finale di Artemide ne affermerà l’innocenza. Lo schema che si delinea è il medesimo in questo episodio e in quello omerico: la verità, la realtà, spettano solo alla sfera dell’oralità, solo la parola può dire il vero, ciò che è scritto, invece, è un potenziale pericolo, poiché veicola il falso.

Affine è il caso della *Stenebea*, tragedia di cui non possiamo leggere che pochi frammenti; è importante notare che essa riprende l’episodio di Bellerofonte, narrato nel I. VI dell’*Iliade*: Stenebea è infatti il nome che Àntea, moglie di Preto, assume nella tragedia, come ci ricorda Apollodoro<sup>v</sup>. Dunque anche in questo caso la δέλτος è strumento di inganno, non mendace, poiché essa non inventa il falso, ma tessitrice di una trappola, poiché si ignora il suo reale contenuto<sup>vi</sup>.

Richiamiamo poi l’*Ifigenia in Tauride*, dove una lettera permette il riconoscimento fra Oreste e Ifigenia. La fanciulla, infatti, non è morta, ma è stata trasportata da Artemide in Tauride, e vive in quella regione come sacerdotessa, incaricata di uccidere tutti i Greci

che ivi approdino. Oreste, accompagnato da Pilade, esegue l'ordine di un oracolo di Febo, che gli ha ingiunto di portare via da quella terra il simulacro di Artemide. Ma sono entrambi catturati e condotti da Ifigenia per essere sacrificati. La sacerdotessa, ancora inconsapevole dell'identità dei due stranieri, fa un patto: uno di loro avrà salva la vita, se recherà ad Argo un messaggio per il fratello Oreste, che la sorella che tutti credono morta, invece vive, e vuol essere salvata (*Iph. Taur.*, 579-608). Viene scelto Pilade, che, sottopostosi al giuramento (745-758), fa presente una difficoltà: in caso di naufragio la lettera andrebbe persa, ed egli non potrebbe, suo malgrado, rispettare il patto. Ifigenia accoglie l'osservazione, e gli recita il contenuto della lettera, in modo che il messaggio possa essere riferito in qualunque evenienza (759-787). Tra lo stupore di tutti, Oreste riconosce la sorella. In questo caso la lettera ha un'altra funzione: non serve ad ingannare, ma costituisce un efficace elemento drammatico, consentendo l'ἀναγνώρισις, il riconoscimento<sup>vii</sup>. Si deve però osservare che, anche qui, la dimensione cui lo scritto appartiene non corrisponde alla realtà, poiché, nel contesto di Ifigenia che fa scrivere la lettera, c'è una realtà non autentica di un Oreste lontano e inconsapevole; la lettera, nell'episodio in questione, non crea l'inganno, ma, potremmo dire, lo svela; essa è comunque è legata ad una rappresentazione di una realtà fittizia.

Un ultimo esempio si ha con l'*Ifigenia in Aulide*, dove ritroviamo ancora il motivo della lettera. In una notte apparentemente placida (*Iph. Aul.*, 9-11), Agamennone si tormenta scrivendo proprio una missiva: 34-48, "Tu stesso hai acceso una lampada per scrivere su questa tavoletta, che tieni ancora fra le mani, poi la riscrivi, poi sciogli il sigillo, e la getti a terra...cosa ti tormenta?". Alla domanda del fedele servitore, egli risponde con la spiegazione di un lungo antefatto (49-107), e con il proposito di inviare una nuova epistola, che ritratti quanto è stato disposto con la prima inviata a Clitemestra. Il contenuto mendace e ingannevole di questa prima missiva è affermato dallo stesso Atride (104-105, πειθῶ γὰρ εἶχον τήνδε πρὸς δάμαρτ' ἐμήν ψευδῆ συνάψας ἀμφὶ παρθένου γάμον, "Questo è il mezzo che avevo per convincere la mia consorte, inventando un matrimonio falso per la figlia")<sup>viii</sup>. Dopo innumerevoli tormenti, l'epistola sarà inviata, ma non in tempo, poiché non servirà ad impedire l'arrivo di Clitemestra e Ifigenia nel campo Greco<sup>ix</sup>.

---

<sup>i</sup> L'uso della scrittura è supponibile già fra VIII e VII sec., come si evince dalla narrazione omerica. E' probabile che anche i testi omerici circolassero in quell'epoca in forma non molto differente dall'attuale, nonostante la nostra storia del testo omerico inizi solo alla fine del VI sec. con l'opera di Pisistrato, che metteva ordine nelle recitazioni omeriche. La diffusione della scrittura come strumento divulgativo è testimoniata anche da Pausania, IX, 31, 4, che afferma di aver letto il testo delle *Opere* di Esiodo in un'antica iscrizione beotica, mostratagli dai Beoti che abitano i dintorni dell'Elicona, priva del proemio, che è giudicato da quelli non esiodeo; e che aggiunge poi in IV, 33, 2, la notizia di aver letto una composizione innica, un prosodio, di Eumelo di Corinto, poeta la cui datazione si colloca negli anni della fondazione di Siracusa (734). D'altronde, la stessa rifunzionalizzazione del materiale epico da parte di Archiloco implica il supporto di un testo scritto.

<sup>ii</sup> L'esempio sofocleo è analizzato dalla MAGINI, pp. 36-47, che ne sottolinea anzitutto la complessità. Esistono infatti due tavolette: una δέλτος reale, lasciata da Eracle, ed una metaforica, con le istruzioni di Nesso per Deianira; entrambi i messaggi sono coincidenti con le parole che sostituiscono, benché il messaggio orale sia lontano nel tempo: l'oracolo era stato ricevuto da Eracle a Dodona dodici anni prima del momento in cui si svolge il dramma, mentre il Centauro aveva regalato a Deianira la veste incantata all'epoca del matrimonio col semidio. La studiosa afferma che la tavoletta lasciata da Eracle è un simbolico sostituto dell'eroe, che segna la distanza che separa Deianira dal marito. La donna prova un oscuro sentimento di incertezza verso un messaggio che non riesce a interpretare, non solo per la sua scarsa pratica del segno scritto, ma per

---

l'ambiguità intrinseca all'oracolo stesso, che è di natura duplice e inaccessibile all'uomo. La δέλτος metaforica di Nesso porta un messaggio consegnato esclusivamente a Deianira, che ella apparentemente possiede e comprende, ma di cui ignora la mendacità. In entrambi i casi, secondo la studiosa, il carattere ingannatore e funesto è presente già nel messaggio orale, di cui lo scritto è copia, e agisce come uno strumento per concretizzare un inganno che è già nella parola.

<sup>iii</sup> Questa è la notazione di MONACO, pp. 342-344, che sottolinea anche come, appena Teseo veda la tavoletta, affermi che essa, ragionevolmente, contiene le indicazioni lasciate da Fedra riguardo le sue ultime volontà. Questa affermazione, del tutto ovvia e verosimile, conferisce un tono drammatico alla successiva rivelazione del contenuto della tavoletta, rivelazione che non è mai completa ed esauriente.

<sup>iv</sup> Non si deve prestar fede sconsideratamente in ciò che è scritto, cfr 1249-1254: "Io sono un servo della tua casa, signore, ma che tuo figlio sia un malvagio, questo non potrò crederlo mai, neppure se si impiccasse tutta la razza di donne, o qualcuno riempisse di scrittura tutti i pini dell'Ida".

<sup>v</sup> Apollod., 2, 2, 1, "Egli (*scil.* Preto) giunse in Licia, presso Iobate...e sposò la figlia di costui, Àntea, come la chiama Omero, Stenebea, come invece la chiamano i tragici".

<sup>vi</sup> L'inganno si poggia sul fatto che il latore della lettera è lasciato all'oscuro del contenuto in maniera intenzionale e fraudolenta; la differenza fra l'episodio omerico e la rielaborazione euripidea, secondo MONACO, p. 345, consiste nella capacità di Euripide di trasformare in veri e propri γράμματα i σήματα λυγρά di Omero.

<sup>vii</sup> Quest'esempio di ἀναγνώσις tramite lettera era ben giudicato da Aristotele, che vi accenna più volte (*poet.*, 11, 1452 b; 16, 1455 a; 16, 1454 b); tale testimonianza, inoltre, rivela che l'utilizzo della lettera è un'innovazione euripidea, poiché nell'*Ifigenia* del tragico Polifemo il riconoscimento avveniva diversamente, quando Oreste affermava che sarebbe stato sacrificato come sua sorella (*poet.*, 16, 1455 a).

<sup>viii</sup> La solennità della seconda epistola, il cui contenuto è espresso ai vv. 115-123, intenderebbe creare un'atmosfera di distacco affettivo, cosicché non si richiedano spiegazioni sul mutamento della decisione di Agamennone; MONACO, p. 342, afferma che la prima lettera è mendace, la seconda è veridica, ma reticente. Lo studioso individua una corrispondenza anche testuale con Plauto, *Pseudolus*, 9-17; nel teatro latino, la lettera dello *Pseudolus* rappresenta un *unicum*, anche perché è "autentica, veridica, e usata per il fine per cui è stata scritta". Passa poi in rassegna vari casi in cui la lettera serve a creare una trappola, cfr. soprattutto *Bacchiades*, 935 sgg., in cui il motivo della lettera è accostato all'inganno per antonomasia, ossia il cavallo di Troia; si conclude poi affermando che "questa situazione...per cui la lettera è quasi sinonimo di inganno, non può non essere stato suggerito a Plauto dai modelli greci".

<sup>ix</sup> Riguardo all'*Ifigenia in Aulide*, si rinvia alla più ampia trattazione in seguito. Si aggiunga al discorso quanto è osservato dalla MAGINI, pp. 21-24, riguardo al valore della scrittura in Eschilo ed Euripide. I due tragici celebrano occasionalmente l'invenzione dei γράμματα, esaltando l'uno l'invenzione di Prometeo (Aesch., *Prom.*, 461); l'altro la scoperta di Palamede (Eur., fr. 578 N<sup>2</sup>), e ponendo in evidenza nei due casi il valore della scrittura come rimedio all'oblio. Ma a questa celebrazione corrisponde d'altro canto un certo sospetto nei confronti del segno scritto, inteso sia come operatore di morte, sia "nella sua dimensione del pari greve e declassante, di nascondimento, occultazione". Secondo la studiosa, la scrittura costituisce un doppio della parola, che ne conserva il suono tramite il canale visivo, ma con risultati non sempre fedeli.

## Agamennone nell'*Ifigenia in Aulide*.

L'*Ifigenia in Aulide* fu composta durante il periodo che Euripide trascorse in Macedonia, presso la corte del re Archelao, con ogni probabilità dal 408 all'inverno 407-406. La decisione di abbandonare Atene fu maturata presumibilmente a causa della tenace ostilità che Euripide trovava nel pubblico, soprattutto dopo la rappresentazione dell'*Oreste* (408), ma anche per i continui attacchi dei comici. Durante l'esilio furono ideate l'*Archelao* e l'*Alcmeone a Corinto*, perdute, le *Baccanti* e l'*Ifigenia in Aulide*, come si è detto; queste ultime tre tragedie ottennero ad Euripide la quinta vittoria della carriera, grazie alla rappresentazione postuma a cura di Euripide il Giovane<sup>1</sup>. L'*Ifigenia in Aulide* è fortemente influenzata da diverse componenti, sviluppatasi in questa fase: il poeta, ormai d'età avanzata, avvertiva nel suo animo la nostalgia per gli anni trascorsi, riversando così i ricordi della sua esperienza nell'ultima produzione artistica, in misura ancor più intensa rispetto all'autobiografismo che pure è presente in tutta la produzione euripidea; gli anni conclusivi della guerra del Peloponneso, che avrebbe determinato la fine dell'egemonia ateniese, si legavano al sempre più evidente sconforto per il tradimento degli ideali di solidarietà interellenica contro il pericolo barbaro; a ciò, inoltre, si aggiungeva l'amara constatazione che nulla nell'esistenza umana pareva avere logica, e che le divinità olimpiche sembravano ormai come sopite di fronte all'impenetrabile incoerenza degli eventi; si andava così delineando un concetto nuovo: il corso delle vicende umane, con l'alternanza incomprensibile di gioie e sofferenze, che apparivano del tutto al di fuori della possibilità di agire dell'uomo, erano forse guidati dalla Tyche, che, in seguito, si sarebbe attestata come una vera divinità<sup>2</sup>. Queste

---

<sup>1</sup> Le notizie in proposito sono lievemente divergenti; mentre lo *schol.* in Aristoph. *Ran.*, 67, sostiene che, dopo la morte di Euripide, la trilogia fu rappresentata dal figlio, con la conferma della *Vita* anonima, da *Suid.*, s. v. Εὐριπίδης, risulta che il cosiddetto Euripide il Giovane era non il figlio, bensì il nipote di Euripide. Molte notizie sulla vita del tragico sono influenzate dal contrasto con i poeti comici, che non perdevano occasione di farsi burla di Euripide. Riguardo alla sua morte si diceva che fosse stato sbranato dai cani.

<sup>2</sup> E' necessario sottolineare che la Tyche di Euripide non è ancora una divinità, poiché solo più tardi, Platone parlerà di essa in questi termini, definendola δαιμονία προῶξίς, ritenendola insieme al dio e al καίρος governatrice dell'umanità. Al contrario, la Tyche è sempre legata all'agire umano; la natura di questo concetto è così spiegata da GARZYA, pp. 72-73: con Tyche "si intende...tutto il molteplice insieme di speranze mancate e eventi falliti, di ignoto che cangia in

importanti novità si traducono nell'innovazione di schemi formali e concettuali, ma anche nel recupero di elementi in una dimensione arcaizzante, che richiama talvolta le tematiche eschilee; inoltre è arcaica la struttura stessa della tragedia, che ruota su una sola vicenda, generata da un unico personaggio<sup>3</sup>. In questo quadro rientra anche la ripresa di un mito del ciclo troiano che era stato sfiorato in modo sfuggente in altre opere, e doppiato nell'*Ifigenia in Tauride* (tra il 415 e il 412), in cui si narra una fase successiva al sacrificio<sup>4</sup>. Prosegue il “ciclo dei vinti”, inaugurato dall'*Ecuba*, ossia la trattazione di miti legati all'assedio di Troia che hanno come protagonisti personaggi addolorati e sconfitti dalla crudeltà della guerra; prosegue ora con la ripresa della “più antica delle vittime innocenti della

---

letizia e di miracoloso e di incredibile che va incontro all'uomo sulla sua strada e lo abbatte o lo innalza secondo un gioco imprevedibile, un avvicinarsi misterioso e sconcertante di eventi”. Tale definizione è poi ampliata dall'affermazione che “il gioco della Tyche” è “risultato di un processo che si muove in definitiva soltanto dall'uomo. E se talvolta, preso nel vortice di una causalità irrazionale, l'uomo soccombe, non è mai senza sua responsabilità, diretta o indiretta”. Se la Tyche è dunque l'imprevedibile nella vita degli uomini, non per questo ci si può sottrarre dall'agire, sia lottando per modificare il corso degli eventi, sia assumendo la consapevolezza di una realtà imponderabile. Criscuolo, «Note sul tardo Euripide», in *Atti dell'Accademia Pontaniana*, XLIII, 1994, p. 37, e nota 25, definisce la Tyche come “una forza che agisce realmente, e con cui l'uomo si misura”, aggiungendo poi che essa rappresenta “l'evento che l'uomo non riesce a prevedere o a programmare, e che lo porta ad invocare gli dèi, come se τύχη fosse il segno dell'azione esteriore del dio”. A supporto di ciò, lo studioso richiama numerosi luoghi euripidei: *Tro.* 470-471; *Her.* 1393; *El.* 890; *Hipp.* 371; e *Iph. Aul.* 351; in quest'ultimo passo, infatti, si sostiene che Agamennone è stato colpito dalla τύχη che viene dagli dèi (τῆ τύχη τῆ τῶν θεῶν).

<sup>3</sup> Cfr. CRISCUOLO<sup>2</sup>, p. 55, e nota 37, che evidenzia come la stessa struttura arcaica sia presente anche nelle *Baccanti*, che risale, come si è detto, allo stesso periodo dell'*Ifigenia in Aulide*. La notevole distanza dalle tragedie precedenti, come ad esempio l'*Oreste*, può avere una spiegazione nelle numerose critiche ricevute da Euripide a causa delle innovazioni, di sconcertante modernità, adottate nei suoi drammi.

<sup>4</sup> Un primo accenno al mito di Ifigenia si trova nelle *Troiane*, in cui Cassandra biasima Agamennone per aver anteposto all'amore per la figlia, la più corrotta delle donne, Elena (*Tro.*, 370-372). In *Andromaca*, 624-626, si pone in primo piano la colpa di Menelao, che, esercitando sul fratello violenza coercitiva, lo ha costretto a uccidere la figlia, per la sua sposa sciagurata. L'*Elettra* affronta la questione da una angolazione diversa, poiché il sacrificio è raccontato dal punto di vista di Clitemestra, la quale riassume la motivazione della morte di Ifigenia a 1027-1029, individuando i colpevoli in Elena e nello sprovveduto Menelao. Ma non sono i soli: Agamennone, uomo ambiguo e infame, era deciso a sacrificare sua figlia fin dalla partenza (1020-1023). Nell'*Ifigenia in Tauride* la stessa protagonista rievoca il desiderio di vittoria di Agamennone; l'assenza di vento; la comparsa di Calcante, che spiega perché Artemide adirata impedisca la navigazione: Agamennone non ha mantenuto il voto di sacrificare il frutto più bello dell'anno, che, malauguratamente, è proprio Ifigenia; Ulisse avrebbe ideato l'inganno delle false nozze. Ma la fanciulla è salvata da Artemide, che le sostituisce una cerva, e la trasporta in Tauride, dove diviene sacerdotessa della dea. Ifigenia rievoca più volte particolari del sacrificio, ma dimostra di non provare alcun risentimento, né verso Elena e Menelao, né verso il padre, anch'egli vittima, creatura sventurata (565). Tutti i Greci credono Ifigenia morta, come conferma Oreste (564; 831). Su tutta la questione, cfr. JOUAN, pp. 260-267.

guerra panellenica”<sup>5</sup>, traducendo sulla scena l’esigenza di Euripide di affermare con forza l’inutilità di un conflitto, di cui i Greci, nei lunghi anni di guerra, avevano sperimentato le tremende conseguenze.

Il mito del sacrificio di Ifigenia non è presente nei poemi omerici, che sembrano ignorare quest’avvenimento; lo stesso personaggio di Ifigenia non è ben individuato: in *Il.*, IX, 1-15, in occasione dell’ambasceria ad Achille, Agamennone promette in sposa al Pelide una delle sue figlie: Crisotemi, Laodice ed Ifianassa; quest’ultima, secondo Aristarco, non è da identificare con Ifigenia. L’insieme della tradizione è probabilmente un’invenzione posteriore, forse presente nei *Kypria*, in cui Stasino avrebbe aggiunto il personaggio di Ifigenia, trasformando un’antica divinità della Tauride, venerata anche in Aulide e a Brauron, nella figlia di Agamennone<sup>6</sup>. La ripresa di Stesicoro rende il racconto mitico più complesso, poiché il sacrificio diviene uno dei motivi fondanti

---

<sup>5</sup> Così CRISCUOLO<sup>2</sup>, pp. 52-53, secondo il quale, oltre a recuperare il mito del sacrificio di Ifigenia per sostenere la critica verso la guerra, Euripide intende anche “prendere congedo dai suoi personaggi”, ma riportandoli “all’innocenza originaria, quando non la colpa tragica, ma Tyche li avvolse nelle sue spire, e li fa ora completamente uomini e donne, del tutto avulsi dal condizionamento del mito”. Secondo JOUAN, p. 260, il motivo di questo tardivo completamento della narrazione del mito di Ifigenia è da individuare nel confronto con gli altri due tragici: tanto Eschilo, quanto Sofocle, scrissero ciascuno un’*Ifigenia*; così, per evitare di trattare il medesimo soggetto, Euripide avrebbe atteso parecchi anni, di modo che il ricordo delle precedenti tragedie si attenuasse. La AÉLION, I, p. 101, che rifiuta tale affermazione (in verità piuttosto semplicistica), sostiene che Euripide aveva un certo ritegno nel trattare un tema delicato come quello del sacrificio umano, poiché, in questo caso, non era accompagnato dalla libera accettazione della morte da parte della vittima (accettazione che si riscontra ad esempio in Macaria negli *Eraclidi*); secondo la studiosa, Euripide “ha dovuto cercare di renderlo accettabile, trasformando l’intrigo e i personaggi”.

<sup>6</sup> L’ipotesi di Aristarco può trovare una conferma in Soph., *El.*, 157, in cui il Coro allude alle altre due sorelle di Elettra, oltre ad Ifigenia, che è morta, che sono Crisotemi ed Ifianassa. Per i *Kypria* cfr. Procl., *Chrest.*, 135-142 Sev. Reinach, «Observations sur le mythe d’Iphigénie», in *Revue des Études Grecques*, XXVIII, 1915, pp. 7-10 e 12, individua in Ifigenia un’antichissima divinità teriomorfa, poi assimilata ad Artemide, e aggiunge il riferimento ad una notizia di Herod. IV, 103, secondo cui gli abitanti della Tauride farebbero sacrifici in onore di una παρθένος, la figlia di Agamennone; tale notizia è usata dallo studioso anche come elemento di confronto con il ruolo che Ifigenia ricopre nell’*Iph. Taur.*, in cui la fanciulla è una sacerdotessa di Artemide. Anche Esiodo accenna al mito di Ifigenia: Hes., fr. 23 a-b MW, dove la giovane, menzionata col nome di Ifimeda, è immolata ad Artemide per consentire la partenza per Troia, ed è poi salvata dalla dea, che la rende immortale, e la trasforma in Ecate. Quindi Ifigenia, in origine divinità locale, sarebbe diventata una delle figlie di Agamennone, sulla base di alcune allusioni presenti nell’*Iliade*; secondo JOUAN, pp. 265-268, questa combinazione di elementi si deve a Stasino. Sulla questione cfr. anche L. Séchan, «Le sacrifice d’Ifigénie», in *Revue des Études Grecques*, XLIV, 1931, pp. 368-426.

dell'odio di Clitemestra verso il consorte, determinandone l'assassinio<sup>7</sup>. Un rilievo sicuramente notevole dovette avere il raffronto con le due tragedie di Eschilo e di Sofocle sul medesimo argomento, intitolate anch'esse *Ifigenia*, di cui non possediamo che pochi frammenti, di scarsa incisività per la ricostruzione dell'azione drammatica. Se si vuole operare un confronto, si deve altresì considerare per Eschilo la parodo dell'*Agamennone*, in cui il Coro riferisce dello svolgimento del sacrificio (Aesch., *Ag.*, 40-257), mentre per Sofocle si fa riferimento all'*Elettra*, e specialmente all'agone fra Elettra e Clitemestra (Soph., *El.*, 516-633). L'impostazione del dramma di Euripide, e la sua concezione dei personaggi, sembrano rispecchiare maggiormente la sensibilità eschilea, anche se non mancano punti di contatto con quanto è attribuito all'opera di Sofocle, come non mancheremo di evidenziare, in entrambi i casi, nel corso dell'esposizione.

E' necessario accennare, seppur brevemente, a uno degli argomenti più discussi relativamente a questa tragedia, ossia la presenza di numerose anomalie nel testo tradito. I dubbi si concentrano soprattutto sul prologo, sulla parodo e sull'esodo. Riguardo al prologo, esso ha struttura irregolare ed inconsueta, poiché è costituito da una prima parte (*Iph. Aul.*, 1-48), consistente in un dialogo in anapesti fra Agamennone e il suo servo; un segmento (49-114) con il monologo di Agamennone in trimetri giambici, che segue le forme abituali dei prologhi euripidei, sul genere del prologo dell'*Elena*; un'ultima sezione (115-163), nuovamente in anapesti, che riprende il dialogo fra i due. I sospetti su questi versi hanno portato all'eliminazione di una o più parti, se non dell'intero prologo. Le incertezze sull'insieme del prologo sono numerose, ed hanno determinato talvolta l'eliminazione di una o più parti; gli studi recenti tendono a conservare il prologo, nonostante le imperfezioni formali, considerando probabile che il passo non sia stato terminato da Euripide, che forse si riservava di completarlo in un momento

---

<sup>7</sup> Sembra che Stesicoro avesse parlato di Ifigenia come figlia di Elena e di Teseo, il primo marito, secondo quanto è riportato in Paus., II, 22, 6-7 = Stes., fr. 14 P (*Hel.*). Stesicoro conosceva altri particolari del mito, come si evince dal fr. 40, 25-27 (*Orest.*), dove si fa menzione del falso matrimonio con Achille; su tale argomento, Euripide avrebbe seguito il poeta di Imera. Ispirato al racconto di Stesicoro è forse il passo di Pind., *Pyth.* XI, 22, che individua la causa dell'assassinio di Agamennone nell'odio che Clitemestra nutriva verso il marito a causa del sacrificio.

successivo; il prologo rimase così allo stato di abbozzo<sup>8</sup>. Difficoltà ancora maggiori presenta la parodo, che viene distinta in una prima parte (164-230) con la descrizione del campo Acheo, e una seconda (231-302), che risulta essere una sorta di imitazione del Catalogo delle navi omerico (*Il.*, II, 484-877). Tale sezione è considerata un'aggiunta successiva, anche a causa del disaccordo con alcuni dati del Catalogo iliadico, delle frequenti cadute nella versificazione e nello stile, e della assenza di *responsio* nell'ultima parte. Nonostante questi dubbi, anche la parodo viene difesa, poiché pare non “indegna di Euripide”<sup>9</sup>. Un'altra questione interessa l'esodo, che è minacciato da errori metrici, soprattutto a partire dal v. 1571; ma non solo: la rappresentazione dei personaggi non corrisponde ai caratteri delineati nel resto del dramma; esistono numerose somiglianze, e talvolta riprese verbali, dell'*Ecuba*; si avverte la mancanza di un interludio lirico tra il v.

---

<sup>8</sup> JOUAN<sup>2</sup>, pp. 24-26, non nega le notevoli difficoltà del prologo: ripetizioni inutili (5-48 e 107-114), contraddizioni (soprattutto 106-107 e 124-126), debolezze di forma. Quale che sia il motivo per cui Euripide non perfezionò il suo prologo, secondo lo studioso “l'insieme è contrassegnato dallo spirito euripideo, anche se il testo può aver subito ritocchi e sistemazioni”. CRISCUOLO<sup>2</sup>, pp. 60-61, ritiene che il prologo sia stato lasciato imperfetto da Euripide, e così sia rimasto; infatti, se un risistematore si fosse occupato di correggerlo, non ci sarebbero giunte delle anomalie così marcate. Lo studioso mette in guardia dall'arbitrarietà di certe ipotesi su contaminazioni e spostamenti di sezioni, ed afferma che Euripide avrebbe introdotto in un prologo giambico appena abbozzato, il tentativo di Agamennone di salvare la figlia, successivamente avrebbe modificato l'impostazione del passo, con il dialogo fra Agamennone e servo, cui fu aggiunta la sezione giambica, che sarebbe stata traslata in forma anapestica se Euripide non fosse morto prima. Difende l'autenticità del prologo Van Pottelberg, «Remarques sur l'*Ifigenie en Aulide*», in *Antiquité Classique*, XLIII, 1974, pp. 304-308, il quale individua nel monologo di Agamennone una esposizione particolareggiata, ed utile al pubblico finalizzata a dimostrare l'inconsistenza dei motivi che portano al sacrificio, e, perciò perfettamente legata al resto dell'azione. IRIGOIN, pp. 240-243, osserva che la costruzione simmetrica del prologo dimostra la sua autenticità. Il problema comunque resta, e, se non riguarda l'autenticità, si riconosce nella struttura. La soluzione adottata dal Murray (*Euripidis fabulae*, I-III, Oxford, 1913), fra le tante formulate, appare la più sensata: lo studioso antepone la sezione giambica a quella dialogata in anapesti, secondo quest'ordine: vv. 49-114; 1-48; 115-163. Una analogia con questa struttura anapestica del prologo parrebbe ritrovarsi nell'*Andromeda* euripidea. La tragedia è frammentaria, ma sembra verosimile affermare che presentasse un prologo in anapesti, costituito dalla commossa monodia della stessa Andromeda. Aristofane in *Thesm.*, 1016-1135, fa la parodia dell'inizio dell'opera, conservandocene un frammento, attribuito al prologo, con una invocazione alla notte appunto in anapesti (fr. 1 Jouan-Van Looy). Un'ulteriore consonanza con questa struttura anomala si può riscontrare anche nelle *Fenicie*, dove al monologo di Giocasta, segue un dialogo in anapesti fra il recitato e il lirico tra Antigone e il Pedagogo (*Phoen.*, 88-200).

<sup>9</sup> Così JOUAN<sup>2</sup>, pp. 29-30. Una più ampia trattazione sull'argomento si trova in JOUAN, pp. 293-298, dove si sostiene l'equilibrio e la coerenza delle due parti, cui mancherebbe solo l'ultima revisione da parte di Euripide. PAGE, 141-146, considera spuria tutta la seconda parte della parodo, aggiunta da un imitatore non più tardo dell'inizio del V sec. IRIGOIN, pp. 243-252, notando l'influenza sulla prima parte del genere dell'epinicio, individua una costruzione ben bilanciata della parodo, basata sulla ricorrenza del modulo 11.

1510, con Ifigenia che si reca a morire, e il v. 1532, col resoconto del messaggero. Inoltre si aggiungono ulteriori dubbi a causa del fr. 857 N<sup>2</sup>, che riporterebbe versi dell'esodo genuino. L'esodo che ci rimane, costituisce forse la prima stesura incompleta, poi riadattata alla meglio per completare l'opera e rappresentarla<sup>10</sup>.

Il dramma si apre con una scena notturna, poco prima del sorgere del sole, quando l'accampamento greco in Aulide, in procinto di partire per Troia, ma fermato dall'assenza dei venti adatti alla navigazione, è ancora immerso nell'oscurità e nel silenzio. Dalle tenebre, compare Agamennone, che si rivolge al suo fedele e anziano servitore, un uomo semplice e premuroso. Il re è visibilmente turbato, dai suoi gesti traspare una preoccupazione tale da suscitare in lui come un moto di insofferenza nei riguardi della placida notte che lo avvolge; egli domanda al servo quale sia l'astro che splende, e che, nel suo volgere, sembra non curarsi delle sciagure umane: *Iph. Aul.*, 6, τίς ποτ' ἄρ' ἀστὴρ ὄδε πορθμεύει; "Quale è quell'astro che si volge nel cielo?"<sup>11</sup>; la natura è serena e silenziosa, quasi crudele nella sua beata indifferenza: 9-11, "Nessun rumore, né di uccelli, né del mare, il

---

<sup>10</sup> Nota CRISCUOLO<sup>2</sup>, pp. 61-62, che Euripide, nella sua ultima produzione, aveva progressivamente diminuito l'importanza dell'esodo, di frequente affidato all'apparizione *ex machina* di un dio con funzione complementare all'azione drammatica. Riguardo al fr. 857 N<sup>2</sup>, in Aelian., *Hist. Animal.*, 7, 32, lo studioso ritiene che esso appartenga al prologo di qualche imitatore, come suggerirebbe l'uso del futuro. JOUAN<sup>2</sup>, pp. 26-28, preferisce lasciare il testo così come è tramandato, vista l'impossibilità di risoluzione definitiva della questione.

<sup>11</sup> La risposta dell'anziano servo chiama in causa la stella Σείριος, che seguirebbe il volgere delle Pleiadi, e si trova ancora a metà del suo corso. Tale affermazione ha suscitato molti studi critici, anche di carattere astronomico, a causa della distanza che separa nel cielo la stella, identificata con Sirio, e le Pleiadi. Uno studio completo si trova in Jouan, «*Ifigénie à Aulis*, vv. 1-11», in *Revue des Études Grecques*, XCVI, 1983, pp. 49-63; lo studioso, scartando ipotesi troppo tecniche, che non sono confermate da una conoscenza da parte di Euripide dell'astronomia in termini così approfonditi, osserva al contrario che la notizia si lega a tutta una serie di informazioni, facilmente decifrabili dal pubblico, sull'epoca della spedizione, i cui tempi, prima dell'arrivo delle piogge, si accorciavano, e anche sull'astro sotto cui si inseriva la partenza per Troia, e il sacrificio: Sirio, la stella principale della costellazione del Cane, emanava, secondo gli antichi una calura che rendeva folli (detta appunto canicola), e costituiva un augurio molto sinistro. Lo studio di A. Rome, «*Sur la date de la composition de l'Ifigénie à Aulis d'Euripide*», in *Mélanges G. Mercati*, IV, 1946, pp. 13-26, utilizza l'elemento astronomico al fine di ottenere una datazione per la tragedia. Punto di partenza dell'analisi, è la notizia di Teone di Smirne, *de astronomia*, 16, secondo cui i poeti di frequente usano il nome Sirio per indicare ogni corpo celeste molto luminoso, e si aggiunge poi la citazione proprio del v. 6 dell'*Ifigenia in Aulide*. Secondo i calcoli effettuati dal Rome, i corpi celesti che si distinguevano in cielo per la particolare luminosità sarebbero stati Marte e Giove in congiunzione, visibili nel cielo di Atene il 30 luglio 409: i due pianeti, molto vicini, sommavano la loro brillantezza, determinando l'impressione di una sola stella di eccezionale splendore. Euripide avrebbe dunque osservato il fenomeno in Atene prima di recarsi in Macedonia, e l'avrebbe poi trasposto nella tragedia che andava componendo già prima dell'esilio.

silenzio dei venti domina qui l'Euripo"<sup>12</sup>. In quest'ultima constatazione non c'è solo l'amarezza di chi non trova alcun conforto nella natura, ma anche una spia dell'animo tormentato dell'Atride: questo silenzio è riflesso della stasi dei venti, che impedisce all'esercito di salpare. Quanto sarebbe più semplice essere un uomo qualunque, magari un servo, senza onori, ma privo di dolorose responsabilità, la cui sorte è invidiabile ben più del destino di chi governa un'armata: 16, ζῆλῶ σέ, γέρον, "Ti invidio, vecchio", 17-19, "Invidio l'uomo la cui vita trascorre senza pericoli, oscura e ignota (18, ἀγνώστῳ ἀκλήεις); invidio meno coloro che ricoprono cariche". Un'osservazione incomprensibile ai più, come testimonia la risposta del servo, la cui saggia affermazione si nutre della sua visione semplice e lineare delle cose: 20, "Ma il bello della vita è questo!". Secondo quel che crede ogni uomo, Agamennone è da invidiare per la sua gloria e per le sue somme responsabilità; l'Atride invece, avverte il suo ruolo come qualcosa di insopportabile e opprimente, cui rinunciarebbe volentieri, almeno a parole, in cambio di una vita oscura, ma tranquilla<sup>13</sup>. L'ambizione, secondo Agamennone, è una bella sembianza, che nasconde una natura ingannevole, e che, osservata da presso, non è altro che dolore; il servo, come la saggia voce della

---

<sup>12</sup> La tragedia comincia dunque con il contrasto fra l'inquietudine di Agamennone, e la natura serena e placida; WASSERMAN, p. 179, nota che questa è una delle più grandi immagini in Euripide della natura come specchio dei sentimenti umani, poiché la notte tranquilla è qui calata sul tormento di un uomo che vive un'epoca di crisi. La scena si apre sull'oscurità della notte già nell'*Agamennone* di Eschilo, e nelle tragedie euripidee *Elettra* ed *Ecuba*; si veda, in proposito, il capitolo introduttivo relativo alla messa in scena dell'*Ecuba*.

<sup>13</sup> L'ideale di una vita tranquilla, della ἡσυχία, si traduce in uno stile di vita che si astenga da ogni impegno politico, e si tenga lontano dal potere. Euripide non è nuovo a simili affermazioni: troviamo l'elogio della vita senza pericoli in *Hipp.*, 1013-1020, "Ma, dirai, il potere è dolce: per i saggi, non lo è, dal momento che la tirannide sconvolge il senno dei mortali, cui essa piace. Io vorrei vincere come primo nei giochi ellenici, ma essere il secondo in città, e vivere felice sempre con i migliori compagni: allora si è liberi di agire, e la mancanza di pericolo dà gioia più grande del potere"; il concetto è ripreso anche in *Ion.*, 595-601, 621-628, e 633-647; e in *Antiope*, fr. 193, 194, 198 N<sup>2</sup>. DI BENEDETTO, pp. 303-306, lega questo tema alla problematica del confronto fra la "vita attiva" e la "vita contemplativa", che è testimoniata nei frammenti superstiti dell'*Antiope*, dove Anfione condanna la *polipragmosune*, l'eccesso di iniziativa, opponendovi non una diversa condotta, ma il non agire; Zeto, al contrario, sostiene che l'uomo deve sempre perseguire l'utile dello stato e della propria famiglia. A questo motivo lo studioso ricollega anche l'affermazione di Agamennone nell'*Iph. Aul.*, che esprimerebbe il rifiuto di Euripide per la vita politica. WASSERMAN, p. 175, lega l'analisi del personaggio al periodo storico in cui Euripide visse: nell'epoca in cui l'uomo non può più dirsi misura di tutte le cose, Agamennone aggiunge una nota di tristezza all'inizio del dramma, rivelando che la convinzione popolare dell'uomo di potere felice e fortunato, non sempre è reale.

buona coscienza, ribatte che nella vita si deve soffrire e gioire, e i due sentimenti si alternano seguendo non il volere degli uomini, ma quello degli dèi. Un altro dubbio fa crescere l'inquietudine nell'animo dell'anziano: per tutta la notte, alla luce di una lampada, Agamennone si è affaticato a scrivere una lettera, in preda a profondi turbamenti, scrivendo e cancellando più volte, gettando via il tutto con rabbia, e, soprattutto, inondando per tutto il tempo di lacrime questa dolorosa occupazione (34-42). Al servo che lo invita a confidarsi, l'Atride risponde con un lungo excursus (49-114), in cui rievoca l'antefatto, a partire dal giuramento che Tindareo, padre di Clitemestra e di Elena, impose ai pretendenti di quest'ultima, obbligandoli a prestare aiuto a chi la avesse sposata, in caso di rapimento<sup>14</sup>. Invocando proprio questo giuramento, Menelao, infuriato e agitato dal desiderio di Elena, spinse i Greci contro il rapitore Paride e il suo popolo, i Troiani. A capo della spedizione, fu chiamato Agamennone, per rispetto del grado di parentela che lo lega a Menelao, un ruolo che con più fortuna sarebbe toccato ad un altro, evitando guai e preoccupazioni. L'armata è ferma ad Aulide per assenza di vento; Calcante ha rivelato che Artemide, per consentire la partenza, richiede in cambio Ifigenia come vittima sacrificale. Sembrerebbe che il dramma nasca e si sviluppi proprio dall'ordine impartito da Artemide; di fatto la richiesta della dea dà origine all'azione, che però si evolve in modo quasi totalmente indipendente da essa. In effetti, la dea, nonostante la crudeltà e l'incomprensibilità della sua richiesta, non è mai incolpata di nulla: si avanzano dubbi sull'interpretazione di Calcante; la necessità di una spedizione contro Troia è motivata da Elena e dalle sue mancanze; mai Artemide è chiamata in causa, mai la sua richiesta è discussa e giudicata. Euripide non dà voce alla critica della divinità che muove agli uomini richieste impossibili e crudeli, perché la responsabilità non è mai del dio, ma è sempre umana: può essere di Calcante, che forza il senso del vaticinio, può essere di Menelao, che vuole Elena ad ogni costo, soprattutto è di Agamennone, che non sa fare la sua scelta, e stabilizzarsi in essa per realizzarla. Rispetto alla colpa indeterminata di Agamennone nel dramma di Eschilo, il personaggio di Euripide

---

<sup>14</sup> E' questo il monologo in trimetri giambici, che ha suscitato forti dubbi, anche per l'inizio *ex abrupto*, e per la non perfetta armonizzazione dei singoli elementi; cfr. *supra*.

non sembra imputabile di alcun crimine pregresso: non si parla né delle colpe della stirpe degli Atridi, né di una mancanza nei confronti della dea, come l'uccisione della cerva nel bosco sacro, o il voto non esaudito di sacrificare il frutto più bello dell'anno; la colpa subentra successivamente, ed è una colpa solo umana. Si assiste all'eclissarsi della divinità, che lascia che siano gli uomini a sbagliare, e a pagare i propri errori, quasi senza intervenire. Artemide avrebbe potuto anche non partecipare al dramma: ella di fatto non vi prende parte concretamente, se si esclude un ipotetico intervento *ex machina* nell'esodo, comunque privo di funzione determinante. Euripide era obbligato a non omettere un dato fondamentale della tradizione, di cui contemporaneamente avvertiva l'inattualità. Il tragico, infatti, non poteva ignorare né il progresso nel pensiero religioso in direzione razionalistica, né lo sviluppo del motivo in Sofocle, in cui l'oracolo, pur costituendo la premessa dell'azione, è come relegato in una dimensione difficilmente definibile, ed è visto innanzitutto dalla parte dell'uomo, che si affanna invano nel tentativo di comprendere<sup>15</sup>.

Dopo un iniziale rifiuto da parte di Agamennone, questi è persuaso da Menelao, e decide di inviare una lettera a Clitemestra, affinché questa invii la figlia, con la scusa di un falso matrimonio con Achille. La lettera che l'Atride ha scritto con infiniti tormenti durante la notte ha lo scopo di revocare la precedente decisione, il dilemma che attanagliava il re era dunque questo: inviare il contrordine alla figlia,

---

<sup>15</sup> BONNARD, pp. 88-90, sostiene che "gli dèi sono quasi assenti"; Artemide scatena l'azione con l'oracolo, spiegato da Calcante; mentre il responso, nelle parole dei personaggi diventa strumento delle loro accuse, dei loro interessi, e si trasforma nell' "alibi del triste cuore umano", la dea svanisce sullo sfondo del dramma. Secondo CRISCUOLO<sup>2</sup>, p. 67, l'oracolo di Artemide non è il vero centro dell'azione, ma un dato storico del mito, che va convenzionalmente mantenuto, un destino inevitabile, che nasconde la responsabilità dell'uomo. E' interessante confrontare questo elemento con il trattamento dell'oracolo nelle tragedie sofoclee. In Sofocle, l'intervento divino tramite l'oracolo si pone come un ostacolo all'azione stessa, un intralcio che l'uomo trova sul suo cammino, di cui non sa ben valutare la valenza; l'interpretazione ambigua da parte dell'indovino aumenta l'oscurità di un messaggio che, letto inizialmente in senso favorevole all'azione, trascina l'uomo alla catastrofe. Invece, con particolare riferimento all'*Elettra* di Sofocle, si può osservare che, in questa tragedia, il trattamento dell'oracolo di Apollo è affine all'uso euripideo dell'oracolo di Artemide nell'*Ifigenia in Aulide*: anche Oreste prende la sua decisione in piena autonomia; la consultazione del dio verte sulle modalità di operare la vendetta, non sull'ammissibilità di questa. Oreste non ha chiaro il volere del Lössia, che non appare affatto ambiguo o impenetrabile, né informa Elettra dell'esistenza di un vaticinio, che si pone come "un elemento della leggenda di cui non si può fare a meno...il punto di partenza dell'azione, che andrà poi avanti autonoma", cfr. CRISCUOLO, pp. 20-26.

rinunciando perciò alla spedizione verso Troia. Ora, finalmente, affida al vecchio servo le tavolette, intimandogli di affrettarsi, e di scrutare sulla strada il possibile arrivo di un carro. Ormai è l'alba, Agamennone ha preso la sua decisione, ma è troppo tardi. Segue l'ingresso del Coro, formato da fanciulle Calcidesi<sup>16</sup>.

Il primo episodio vede l'entrata di Menelao, che si azzuffa con il servo; la lettera ha suscitato l'interesse dell'Atride, il quale ne sospetta il contenuto, e cerca di strappare con violenza le tavolette al servo, che, con le sue esigue forze, si oppone alla furia di quello<sup>17</sup>. Il servo chiama in soccorso il padrone, e Agamennone, attirato dal frastuono, entra in scena, scoprendo che Menelao si è impossessato della lettera scritta con tanta pena. I due Atridi cominciano a litigare: 322-324, [Men.]: “Vedi questa tavoletta, portatrice di parole sciaguratissime?”; [Ag.]: “Vedo, e, innanzitutto, allontanala dalle tue mani”; [Men.]: “Non prima di aver mostrato a tutti i Danai che c'è scritto”. Menelao dunque, rompendo il sigillo, ha letto la lettera, e minaccia di rivelare il raggio che Agamennone ha operato alle spalle dei Greci, mettendo a rischio la spedizione; Agamennone, a sua volta, rimprovera il fratello per aver violato la segretezza delle tavolette. Ma quello ribatte che non è tenuto ad obbedirgli, e che, mentre spiava ansioso di partire l'arrivo di Ifigenia, ha sospettato l'inganno, dubitando fortemente della costanza di Agamennone: 332, “Tu hai pensieri tortuosi, una cosa oggi, un'altra ieri, una domani”; 334,  $\nu\omicron\upsilon\varsigma \delta\acute{\epsilon} \gamma' \omicron\upsilon \beta\acute{\epsilon}\beta\alpha\iota\omicron\varsigma$ , ha “un animo incostante”<sup>18</sup>. Inizia così

---

<sup>16</sup> Il Coro era composto probabilmente da soldati nelle tragedie di Eschilo e Sofocle; Euripide, invece, sostituisce ai guerrieri delle donne Calcidesi, che divengono spettatrici dell'azione, partecipando anche al dramma di Clitemestra e Ifigenia, e mostrandosi solidali con queste. La presenza di donne straniere ha precedenti nell'ultima produzione euripidea, nelle *Fenicie* e nelle *Baccanti*. Riguardo al racconto delle Calcidesi sulla immensa flotta a disposizione dei Greci, DI BENEDETTO, pp. 258-259, nota la presenza di un “Leitmotiv della nuova lirica euripidea”, ossia di una tendenza ad esprimersi, sottolineando l'aspetto visivo della descrizione. Lo spettacolo dell'armata greca soddisfa la vista e il femminile senso del bello (231-234, “Sono venuta a enumerare le navi, e il loro spettacolo ineffabile per soddisfare i miei occhi di donna, piacere sontuoso”).

<sup>17</sup> La scena tocca momenti di vivace realismo, ma anche di comicità, che prefigurano la commedia nuova. Come nota CRISCUOLO<sup>2</sup>, p. 55, alla risibile ostinazione dimostrata da Menelao e dall'anziano servo, che, tenaci, intendono ottenere o salvaguardare ad ogni costo il prezioso involucre, va accostata per affinità la scena iniziale, in cui Agamennone ironizza sull'età avanzata del servo, e l'arrivo di Clitemestra sul carro, in cui la donna, piena di pretese e speranze, impartisce ordini con l'aria di una solerte “padrona di casa”.

<sup>18</sup> L'insistenza di Menelao per ottenere il sacrificio è probabilmente uno dei motivi che Euripide riprese dall'*Ifigenia* di Sofocle, come pure l'elemento della stasi dei venti, laddove nella tradizione

l'accusa di Menelao contro il fratello, cui attribuisce tutta una serie di macchinazioni e compromessi disonesti per ottenere il potere. Mentre Agamennone aveva dichiarato che la sua carica gli era stata conferita in virtù della sua parentela (84-85), ora si svela una realtà inaspettata: un Agamennone falso e guardingo, che nasconde l'ambizione di comando, mostrandosi umile e disponibile con tutti coloro che si presentano alla sua porta per una qualsiasi necessità; 337-340, "Tu sai che, da quando hai aspirato al comando sui Danai contro Ilio, senza dare l'apparenza di volerlo, ma desiderandolo internamente, come eri umile, stringendo le mani, e tenendo la porta aperta a chi volesse del popolo". Lo scopo di questo riprovevole comportamento era solo quello di nutrire la propria ambizione, e di ottenere finalmente il potere: 342-345, "Con i tuoi modi, cercavi di ottenere dalla comunità tale distinzione (φιλότιμον). Ma poi, una volta impossessato del potere, tu cambi il tuo aspetto...ti fai raro (σπάνιος, 345)". Agamennone ha finto amicizia e cortese sollecitudine verso il popolo, finché non ha raggiunto i suoi scopi; poi il suo atteggiamento è cambiato, e, giunto a capo della spedizione, egli ha chiuso quella porta che prima era aperta a tutti, rendendosi irreperibile e insensibile<sup>19</sup>. Pervenuti ad Aulide i contingenti militari, accade un imprevisto: la mancanza di vento impedisce la navigazione, e paralizza totalmente la decisione del capo dell'armata, il quale, disperato, si rivolge al fratello, che ricorda: 356-357, "Mi hai chiamato da te: Che fare? Che modo trovare? Da dove? Affinché non fossi privato della tua bella gloria, destituito dalla carica". Menelao rivela un particolare davvero raccapricciante: quando Calcante ha individuato nel sacrificio di Ifigenia l'unica possibilità di salpare, Agamennone, conosciute le modalità richieste dall'oracolo, ne ha gioito:

---

postomerica si hanno frequenti tempeste che ostacolano la navigazione. Cfr. in proposito JOUAN, p. 272.

<sup>19</sup> Secondo WASSERMAN, pp. 176-177, in questo ritratto di Agamennone si riscontrano notevoli affinità con la reale situazione politica ateniese nel V sec., poiché la sua ambiziosa e illecita scalata al potere richiama le modalità di elezione di molte alte cariche in Atene, e la degenerazione, che in effetti vi fu, della democrazia ateniese. SIEGEL, p. 260, aggiunge che la rivelazione di Menelao getta un'ombra sul conflitto fra la cattiva coscienza di Agamennone, e la sincerità del suo amore per la figlia. Inoltre, se Agamennone non ribatte nulla all'accusa che gli muove il fratello, e ciò indica che egli ha realmente sollecitato i voti per la sua elezione, ma non è certo orgoglioso di ammetterlo. Tuttavia, non metterei in discussione la sincerità del sentimento verso la figlia; esso v'è, ed è sincero, ma l'Atride, debole e superstizioso, è condizionato dagli eventi e dai suoi stessi limiti.

359-360, ἡσθεὶς φρένας ἄσμενος θύσειν ὑπέστης παῖδα, “Il cuore ne ha gioito, felice hai promesso di sacrificare tua figlia”. Non solo: egli ha attirato di sua volontà Ifigenia con l’inganno; ora, come è possibile che abbia cambiato idea, visto che nessuno l’ha forzato ad accettare il sacrificio? Sarà la Grecia a pagare l’incapacità e l’incostanza del suo comandante?

Questo è quanto sostiene Menelao, ma Agamennone ribatte a questa durissima recriminazione, con una sicurezza irrealistica, respingendone l’ira e il furore, perché immotivati: 382, τίς ἀδικεῖ σε; τοῦ κέχρησαι; χρηστὰ λεκτρῷ ἔρας λαβεῖν; “Chi ti fa torto? Che ti manca? Vuoi riprenderti una sposa onesta?”<sup>20</sup>. Menelao ha tutta la colpa, perché non seppe salvaguardare il suo matrimonio, ed ora non vuole ammettere l’inconsistenza di una donna disonesta, che meglio farebbe a lasciare dov’è: 384, εἴτ’ ἐγὼ δίκην δῶ σῶν κακῶν, ὁ μὴ σφαλείς; “Devo pagare io la pena per le tue colpe, io che non ho fatto nulla?”. Non c’è giuramento che tenga, ormai, Agamennone ha deciso; la conclusione a 400-401, “Ti ho detto tutto in breve, in modo chiaro e semplice. Se non vuoi accogliere ciò di buon grado, io condurrò i miei affari come mi piace”, ha davvero il tono di una risoluzione irrevocabile, presa da un padre che ama e vuol difendere sua figlia, che forse in passato si è macchiato di qualche colpa, ma ora, almeno ora, è determinato a non mettere in gioco la vita di Ifigenia. Segue una sticomitia<sup>21</sup> in cui Agamennone ribadisce la follia che obnubila la mente di chi vuol costringerlo a uccidere l’amata figlia: 411, “Un dio rende malati la Grecia e te!”, mentre Menelao invoca addirittura la solidarietà tra amici: 408, “Gli amici devono sopportare dolori insieme agli amici”.

Gli Atridi non sono certo nuovi ai litigi, richiamiamo sia il precedente omerico, *Od.*, III, 134-157, sia, in Euripide, il caso del *Telefo*, in cui i due fratelli si trovano

---

<sup>20</sup> Si ricordi in proposito la lite che doveva verificarsi tra gli Atridi nel *Telefo*, in cui Agamennone muove un’accusa molto simile a questa di *Iph. Aul.* contro il fratello: fr. 7 P. (= 722 N<sup>2</sup>), ἴθ’ ὅποι χηρίζεις: οὐκ ἀπολοῦμαι τῆς σῆς Ἑλένη οὐνεκα, “Va’ dove vuoi, non mi perderò certo per la tua Elena”.

<sup>21</sup> PAGE, p. 158, rifiuta la sticomitia, considerandola non originale di Euripide; secondo JOUAN<sup>2</sup>, p. 132, nota 1, questi versi sarebbero invece finalizzati a ribadire ulteriormente l’egoismo di Menelao.

in una situazione simile a questa dell'*Ifigenia in Aulide*<sup>22</sup>. Rispetto a questi casi analoghi, assistiamo qui allo scontro non solo fra due eroi, ma fra due uomini, ognuno con le proprie mancanze e i propri sensi di colpa: Agamennone è lacerato da un tremendo dilemma, se partire per una spedizione di cui non avverte la necessità impellente, pagando per questa con la vita di sua figlia; Menelao invece, egoisticamente, non vede altro che il mare: la sua unica aspirazione è partire nel più breve tempo, per riconquistare Elena traditrice. Entrambi vedono nel comportamento altrui azioni e parole in assoluta malafede; c'è sempre un fine segreto, nascosto nell'atteggiamento dell'altro: Menelao rimprovera al fratello di aver agito in modo abietto e meschino nella sua, per così dire, campagna elettorale, che gli ha permesso di diventare capo della spedizione, e sostiene che, per la buona riuscita di questa impresa, è disposto a sacrificare anche la figlia, perché è accecato da una ambizione malata e distruttiva. D'altro canto, dalle parole di Agamennone risulta un ritratto di Menelao altrettanto poco lusinghiero; egli appare come un egoista, un meschino che rincorre il suo unico scopo, che è capace di nascondere il basso intento di riprendersi la moglie fedifraga con l'apparenza di una guerra, e di strumentalizzare i vincoli di parentela e di amicizia per ottenere ciò che desidera. Ognuno accusa l'altro in maniera gravissima di sotterfugi e viltà inconcepibili per un eroe. Ma c'è da prestar fede a queste insinuazioni? In realtà, nessuno dei due mente, ma nessuno dei due è totalmente credibile, e questo perché davanti a noi si svolge un dramma umano: i personaggi non sono più unicamente eroi, ma uomini, e in quanto tali, sono incapaci di superare sé stessi e i propri interessi; per questo vedono nei fatti ciò che riescono a vedere, filtrando la realtà attraverso una visione parziale e incompleta, che è l'unica che conoscono<sup>23</sup>. Con l'uscita di Menelao, entra in scena il messaggero,

---

<sup>22</sup> Menelao nel *Telefo* incalza Agamennone, affinché la flotta prenda il mare; quest'ultimo è invece più propenso a attendere il chiarimento di una situazione complicata dal tentativo disastroso dello sbarco in Misia, e aggravato dal forse già stabilito sacrificio di Ifigenia. Cfr. *supra*, fr. 7 P. (= 722 N<sup>2</sup>).

<sup>23</sup> In una situazione così angosciata e intensa, tutte queste parole piene di rancore, questo rinfacciare colpe all'altro, questa inconciliabilità di opinioni, non solo è inutile, ma danneggia l'ignara Ifigenia in modo irreparabile. Secondo RIVIER, p. 78, questa lite sottolinea l'indecisione fondamentale dei due fratelli: "Quando forse era possibile agire, valeva la pena di coprirsi di ingiurie, per mettersi d'accordo quando non era più il momento? Questi re sono condotti dai loro

che annunzia un nuovo sviluppo dell'azione: ormai Ifigenia, accompagnata da Clitemestra, e dal piccolo Oreste, è vicina; le donne si sono fermate presso una fonte, per rinfrancarsi dal lungo viaggio, e giungeranno presto al campo. Il messo si è portato avanti, sulla scia del rumore che accoglie l'imminente arrivo della figlia del re; tutti gli Achei sono curiosi di vedere Ifigenia, e si mormora che per lei siano previste delle nozze regali. Se è così, bisogna preparare la cerimonia: 439, "Giunge felice questo giorno per la fanciulla". Un'ombra oscura la luce del giorno: 430, "Si prepara l'Imeneo, o altro?". All'uscita del messaggero, Agamennone prende la parola: 442, "Ahimè! Che dire, sfortunato? Da dove cominciare?"; 443, εἰ οἶα γ' ἀνάγκης ζεύγματ' ἐμπεπτόκαμεν; "Sotto quale giogo di necessità sono caduto?"; il re si sente imprigionato, obbligato ad agire, senza possibilità di scelta. E' significativo che Eschilo abbia posto in termini simili la stessa problematica: Aesch., *Ag.*, 218, ἐπεὶ δ' ἀνάγκας ἔδω λέπαδνον, "Poi che pose il collo sotto il giogo di necessità". In entrambi i casi assistiamo al dilemma lacerante del personaggio, che vede davanti a sé un'unica scelta, inevitabile e riprovevole; entrambi chiamano in causa la necessità ineluttabile di commettere ciò che mai desidererebbero; ma la differenza fra i due è fondamentale. L'Agamennone di Eschilo non si pone neppure in linea teorica la possibilità di disobbedire al comando della dea Artemide, che, tramite l'oracolo, gli ordina il sacrificio, perché egli è capo dell'armata, conosce le sue responsabilità, ha il dovere morale di non abbandonare i suoi alleati, e sa che, prima di essere padre, egli è un re. Inoltre, prima di giungere a tale decisione, il personaggio eschileo prende coscienza del fatto che la sua azione non sarà immune da conseguenze (211, τί τῶνδ' ἄνευ κακῶν; "Quale di queste cose è senza sventura?"), ed è disposto a pagare per quel che commetterà. Questa è la

---

nervi, non dal giudizio. Agamennone soprattutto non sa prendere una decisione, a seconda che prevalga in lui l'ambizione, la vanità, o l'amore filiale. Si vede come quest'anarchia mentale lo renda vulnerabile". L'analisi di Rivier, tuttavia, pur restando nell'insieme uno dei migliori studi prodotti su Euripide, è condizionata dalla svalutazione drammatica della tarda produzione, vista per lo più sotto la categoria del melodramma. La stessa instabilità che caratterizza Agamennone è pure in Menelao; su questo personaggio BONNARD, p. 94, osserva che la sua natura instabile diventa "uno strumento di scelta nelle mani della sorte anonima, che si diverte a creare il disastro umano nei disordini del cuore". Invece, sarebbe bastato un solo minuto, in cui le volontà di salvezza, che agiscono caoticamente nella tragedia, si fossero accordate, e non avremmo avuto il dramma di Ifigenia.

sua ἀνάγκη: la richiesta divina, è discussa, e infine è accettata consapevolmente. Di fronte a questa situazione, il debole Agamennone di Euripide si crea una necessità di agire; la sua viltà, la sua debolezza, si traducono nell'ostinazione di chi, con un "facile fatalismo", si attacca all'idea di avere una sola scelta, e di non poter fare altro che sacrificare Ifigenia<sup>24</sup>. Quale sollievo è illudersi di non poter agire diversamente! Egli ignora le conseguenze del suo atto volutamente; in balia dei sentimenti di paura verso l'armata da cui teme ritorsioni, e spaventato dall'idea di perdere il potere, non decide di sacrificare Ifigenia, ma lascia che Ifigenia sia sacrificata. Nel discorso seguente, Agamennone tenta di spiegare a sé e agli spettatori cosa sia successo, quale cambiamento di giudizio si sia determinato in lui. Ancora una volta, si rammarica di essere nato in una stirpe famosa, e obbligata a grandi imprese; un uomo vile e dalle prospettive ristrette, invece, può piangere, può parlare liberamente, dicendo ciò che realmente pensa. Gli uomini come lui, di nobile origine, hanno un inevitabile destino già tracciato davanti a loro: 449-450, προστάτην γε τοῦ βίου τὸν ὄγκον ἔχομεν τῷ τ' ὄχλῳ δουλεύομεν, "Ciò che dirige la nostra vita è l'orgoglio, e noi, siamo schiavi delle masse"<sup>25</sup>. Agamennone si vede come schiavo del popolo, come già Ecuba

---

<sup>24</sup> Agamennone è veramente confuso e lacerato dai dubbi, ma "questo essere tormentato dalle contraddizioni, non è sicuro né di sé stesso, né delle sue intenzioni; la sua volontà incerta, quando incontra un ostacolo, quando bisogna prendere in modo definitivo la decisione di agire, si dissolve in un fatalismo facile; forse egli prova anche una specie di vile sollievo nel dire a sé stesso che non ha nient'altro da fare, che obbedire al destino". Così la AÉLION, II, p. 337. La studiosa afferma, sul rapporto fra l'Agamennone eschileo e quello euripideo relativo alla problematica della decisione, I, pp. 104-105, che l'eroe di Eschilo ha già deciso quando pronuncia il discorso riferito dal Coro, e che l'opposizione fra due scelte nasconde una decisione già presa: egli sa già che non disobbedirà ad Artemide, e cerca di giustificare la sua posizione con delle considerazioni politiche. Anche l'Agamennone di Euripide, di fronte allo stesso bivio, cerca di mascherare la sua decisione con un dovere, su cui pesa di certo l'ambizione e il calcolo; ma quest'ultimo non ha il coraggio lucido di guardare realisticamente all'orrore della sua deliberazione, poiché "il a été le jouet des événements". RIVIER, p. 79, sostiene che Agamennone è un personaggio segnato dall'inconsistenza e dall'instabilità, cui si aggiunge, nel dramma, l'elemento della crudeltà del destino; l'Atride avrebbe potuto ribellarsi alla necessità con un atteggiamento eroico, ma Euripide non ha voluto così, e, invece di diminuire il peso della fatalità, l'ha accentuato, affiancandovi la complicità di Agamennone: "Gli dèi esigono il sangue di una giovane innocente: ciò non basta. E' necessario che la pusillanimità umana dia a questo sacrificio un carattere inevitabile, e lo faccia somigliare quasi ad un assassinio".

<sup>25</sup> La lezione ὄγκον si trova in Plutarco; i codd. L e P, invece, hanno δῆμον. JOUAN<sup>2</sup>, p. 78, nota 1, sostiene ὄγκον, poiché conferisce un senso più ricco al testo. La DE ROMILLY, p. 19, sottolinea come, nonostante il senso del verso con ὄγκον di Plutarco sia più complesso e sfaccettato, il raddoppiamento popolo-moltitudine, che si ha mantenendo δῆμον, è più eclatante, e

affermava, rivolgendosi a lui, nella tragedia omonima (*Hec.*, 864-868), egli è schiavo, vinto dal timore di quest'entità indistinta e pericolosa, costretto da minacce cui la sua fragile volontà non sa opporsi. A nulla serve vergognarsi delle lacrime, e giustificare un pianto inevitabile, ormai l'Atride è caduto nella rete dell'autoinganno. Ma una nuova emergenza si presenta: Clitemestra ha accompagnato la figlia, perché spera di assistere al ricco matrimonio con il nobile e glorioso Pelide, nonostante il marito l'avesse invitata a rimanere a casa. Il problema di spiegare la verità quindi si raddoppia, e il re già immagina gli occhi supplichevoli di Ifigenia, e le grida del piccolo Oreste, disarticolate, eppure cariche di accuse (466, οὐ συνετὰ συνετῶς). Tutto per colpa di Elena e del suo rapitore: 467-468 “Ahi! Sposando Elena, Paride, figlio di Priamo mi ha costretto a fare queste cose”. Agamennone non riesce a comprendere la sua colpa, preferisce ignorarla, pronto a scaricare sugli altri ciò che ha compiuto da solo: non è stato certo Paride a condannare a morte Ifigenia!<sup>26</sup>

Anche Menelao è colpevole, e, appena giunto in scena, Agamennone gli rinfaccia il fatto che, nella questione del sacrificio, a lui toccheranno solo vantaggi: 472, σὸν γὰρ τὸ κράτος, ἄθλιος δ' ἐγώ, “Il vantaggio è tuo, io, invece, ho la sventura”. Ma Menelao si rivolge al fratello con atteggiamento nuovo: gli prende la destra (471), e giurando su Pelope ed Atreo, con parole piene di pietà e contrizione spiega il cambiamento avvenuto in lui : 477-479, “Io, quando ti ho visto versare le lacrime dagli occhi, ho avuto pietà, e a mia volta, ho pianto, e

---

va sostenuto. L'analisi della studiosa, infatti, che mette in evidenza diversi aspetti politici del dramma, individua le radici del carattere debole ed esitante di Agamennone nella paura che il re ha del δῆμος, trasfigurato in ὄγκος proprio dal timore. Significativamente, la stessa questione è espressa in termini simili in *Hec.*, 864-868, quando l'anziana regina constata che la schiavitù accomuna tutti; anche Agamennone è schiavo, e il suo padrone è il popolo, detto ὄχλος a 870. Il senso dell'impiego di ὄχλος nell'*Iph. Aul.* è il medesimo: Agamennone più di ogni altra cosa teme che, se non accetterà di immolare la figlia, l'armata intera reagirà, e lo priverà del potere. Ma tale pericolo è verosimile? La DE ROMILLY, p. 21, risponde affermativamente, richiamando i vv. 1346-1349, in cui Achille parla della reazione dei suoi Mirmidoni, che tentano addirittura di lapidarlo. Secondo SIEGEL, p. 261, le minacce della folla non sono reali, poiché l'armata non sa nulla dell'oracolo, dal momento che ha solo dei sospetti sul motivo della venuta di Ifigenia, e potrebbe agevolmente essere lasciata all'oscuro di tutto; nonostante ciò il pericolo affermato da Agamennone è reale, perché, nella sua mente, nella sua autoillusione, le minacce della folla sono vere. Ma su ogni interpretazione prevale l'aspetto proprio del mito che non viene modificato da Euripide nei suoi elementi portanti: per esso Agamennone non può che agire così come agisce.

<sup>26</sup> Come si è visto per l'*Ecuba*, l'accusa e la maledizione di Elena, considerata l'origine di ogni sventura, è un motivo frequente nelle tragedie di argomento troiano.

ritiro le parole dette prima”. Ecco un altro Menelao, un uomo che piange, e che soffre per il fratello, poiché ora ha compreso l’errore in cui era incorso: sacrificare la figlia per la moglie del fratello, un atto ingiusto e crudele (480-484). Ci sono numerose possibilità di matrimonio; per una donna come Elena non vale la pena di perdere un fratello: 488, τὸ κακὸν ἀντὶ τἀγαθοῦ, “Un male in luogo di un bene”. Inoltre la fanciulla da sacrificare è anche la nipote di Menelao, non è giusto immolarla per i propri interessi (491-494). Basta con le lacrime, si congedi l’armata; 500-502, “Difatti, sono giunto a cambiare le crudeli intenzioni. E’ un sentimento naturale: l’affetto per chi è nato dallo stesso sangue ha prodotto questo cambiamento”. Il capovolgimento d’opinione di Menelao ha del sorprendente, e solleva non pochi dubbi: è sincero, o si tratta dell’ennesimo inganno? Nella scena in cui discuteva con Agamennone (320-414), Menelao ci è apparso completamente ostile e contrario a cambiare parere, accettando la decisione del fratello di salvare Ifigenia; ora, invece, con gesti pieni di commozione, con parole di compartecipazione emozionale, si rivolge ad Agamennone, e “senza alcun artificio” (476, καὶ μὴ ‘πίτηδες μηδέν), ripercorre le sue convinzioni, rivelandone l’erroneità: Elena è una donna sciagurata, che non merita nulla, e, soprattutto, non merita che una fanciulla ignara muoia per lei; proprio le stesse argomentazioni sostenute in precedenza da Agamennone (381-382; 389-390). Per due volte Menelao si rivolge al fratello chiamandolo ἀδελφός (471; 497), come a ristabilire il legame spezzato dalle accuse e dalle ingiurie. Il Coro afferma di credere alla sincerità di Menelao, apprezzando la sua nuova decisione, degna della nobiltà della sua stirpe (504-505). Ma un fondo di diffidenza persiste; anche perché nelle sue parole qualcosa rimane di non completamente convincente: 548-549, “Se tu hai qualche interesse nell’oracolo riguardante tua figlia, io non ne vedo alcuno per me, ti cedo la mia parte”, come a volersi sottrarre da ogni responsabilità, e riversando ancora l’ingombro di tale decisione sulle spalle del fratello. Sulla genuinità del suo cambiamento di posizione, così netto, dalla ferocia alla pietà, si è molto discusso, senza giungere a una soluzione unica; come se Euripide avesse lasciato un’ombra di incertezza sul personaggio, rendendolo così ancora più vero: cambiando idea, Menelao si salva dalla condanna senza

appello che si muove ad Agamennone, ma nel fondo del suo carattere quella cifra di labilità, di precarietà emotiva, proietta tutta la sua ambiguità su questa sua trasformazione<sup>27</sup>. Anche di fronte a questa conciliazione con il fratello, Agamennone continua ad affermare di non poter più tornare indietro: può solo procedere al sacrificio: 511, “Ma eccomi giunto all’ineluttabile necessità (ἀναγκαΐας τύχας) di perpetrare la strage, versare il sangue di mia figlia (θυγατρὸς αἱματηρὸν ἐκπρᾶξιαι φόνον)”. Menelao, alquanto stupito, ribatte: 513, “Chi ti costringe a uccidere tua figlia?”. Questa domanda è lecita e pertinente; Agamennone chiama in causa prima la coercizione da parte dell’armata Achea, che però non è al corrente dell’oracolo, per cui, come giustamente consiglia Menelao, sarebbe sufficiente allontanare Ifigenia, perché ogni sospetto fosse fugato; in ultima istanza, c’è l’opportunità di congedare l’esercito, già avanzata, sia da Agamennone (94-96), sia da Menelao (495). Anche un possibile tradimento da parte di Calcante potrebbe essere evitato eliminando il sacerdote, come afferma Menelao.

---

<sup>27</sup> BONNARD, p. 94, riconosce in Menelao una “sensibilità a fior di pelle”, mescolata all’egoismo e alla vanità di un marito ingannato, impulsivo e sbalzato dalla sua emotività da un estremo all’altro. La DE ROMILLY, pp. 15-17, analizza i diversi cambiamenti di opinione fra i due Atridi: Agamennone, che prima invia una lettera per convocare Ifigenia, poi cambia idea, e non vuole più sacrificarla, Menelao vi si oppone violentemente; il secondo travolgimento si ha con l’arrivo di Ifigenia, e Euripide ottiene un “vero colpo di genio drammatico” con il doppio rovesciamento: Menelao non vuole più il sacrificio che Agamennone è ora determinato a compiere. La studiosa sottolinea la frequenza di composti con μετὰ (μεταγράφω, 108; μετετέθη, 388; μεταβολὰς, 500); e ammette la sincerità di Menelao, che, seppur improvvisamente, cambia idea per effetto dell’emozione e della pietà; riferendosi ad Agamennone, ma utilmente anche per Menelao, dice: “Si ha torto a stupirsi: spesso strati diversi si rivelano successivamente presso gli eroi della tragedia, senza risparmiare le transizioni”. La Ryzman, «The reversal of Agamemnon and Menelaus», in *Emerita*, LVII, 1989, pp. 115-116, afferma la difficoltà di distinguere quanto Menelao sia sincero, ma considera i vv. 498-499 rivelatori di un preciso calcolo da parte dell’Atride, che dichiara la sua posizione solo dopo che Agamennone ha svelato la sua, scaricando ogni responsabilità sul fratello. Una difesa di Menelao è condotta da Bogaert, «Le révirement de Ménélas», *Les Études Classiques*, XXXIII, 1965, pp. 3-11, la cui opinione fondamentale è che nella tragedia non esistono prove che Euripide abbia presentato un Menelao che finge. Lo studioso parla di assenza di argomenti tecnici, cioè di segnali posti da Euripide nell’azione per indirizzare il pubblico verso l’una o l’altra spiegazione. Nella *Medea*, ad esempio, la riconciliazione di Medea con Giasone (869-905) è palesemente simulata, come chiariscono la scena intermedia fra la lite e la riconciliazione (764-810), e il seguito della tragedia. Un simile segnale mancherebbe nell’*Ifigenia in Aulide*. La AÉLION, II, p. 344 nota 70, sostiene che il testo non suggerisce né l’ipocrisia né la genuinità del comportamento di Menelao; nonostante ciò Euripide avrebbe rappresentato un uomo vile e privo di morale, perché attraverso il re spartano emetteva un giudizio sulle responsabilità di Sparta nella guerra del Peloponneso. Si aggiunga che la figura di Menelao ha sempre nell’insieme qualcosa di caricaturale (si pensi all’*Elena* e alle *Troiane*), e di crudeltà ispirata da egoismo (*Andromaca*).

L'ultimo ostacolo, così spaventoso, che Agamennone teme a nominarlo direttamente, è rappresentato da Odisseo: 524, "La stirpe di Sisifo sa tutto"<sup>28</sup>. Menelao ridimensiona il ruolo di Odisseo, che, afferma, non può nulla contro i due Atridi; ma Agamennone ribatte: "Egli è sempre astuto e dalla parte del popolo (526, τοῦ τ' ὄχλου μέτα)", illustrando, come se il terrore generasse in lui una visione, le possibili ritorsioni dell'Odisseo "capo della folla": 528-533, "Immaginalo in piedi fra gli Argivi, a svelare ciò che ha profetizzato Calcante, che io ho promesso di sacrificare ad Artemide e poi non ho mantenuto la parola; radunato l'esercito, ordina agli Argivi di uccidere te e me, e di sgozzare mia figlia". In un modo o nell'altro, Ifigenia morirà, meglio è rassegnarsi, e salvare la propria vita. Agamennone teme da un lato la reazione di Clitemestra, della stessa Ifigenia, che pure ama, addirittura di Oreste (454; 462; 465-466); dall'altro teme la ribellione dell'esercito greco, e del suo agitatore Odisseo. Ponendo sul piatto della bilancia queste paure di diversa origine, gli appare più fondata la seconda; ma, per ignorare il fatto di aver deciso di uccidere la figlia, deve mettere a tacere la coscienza, illudendosi di agire nel solo modo possibile<sup>29</sup>. Agamennone raccomanda al Coro e al fratello di mantenere il silenzio, dopodiché i due Atridi escono; segue il primo stasimo.

---

<sup>28</sup> Questa genealogia sembra derivare dai *Kypria*, dove si narrerebbe che Sisifo, esempio di scaltrezza, aveva sedotto Anticlea prima del matrimonio di questa con Laerte. La tradizione è presente anche altrove: Aesch., fr. 175 Radt; Soph., *Ai.*, 190; *Phil.*, 417, 625, 1311; Eur., *Cycl.* 104.

<sup>29</sup> Agamennone non è il primo genitore nella situazione di dover sacrificare la figlia, ma egli è il personaggio più complesso e problematico, come nota GARZYA, p. 121; egli non ha "il coraggio del gesto, eroico seppure inutile, di un Iolao o di un Creonte, che offrono la loro vita in cambio di quella dei giovani; non sa accettare la sorte e guardare al sacrificio come una necessità dolorosa", ma "non sa respingerla e assumersi del rifiuto la responsabilità...il sacrificio della figlia si compirà dietro suo ordine, e insieme suo malgrado, e avrà solo il colore di un bieco assassinio". La DE ROMILLY, pp. 20-21, sottolinea la coloritura politica di questa parte, nella figura del re ambizioso, che ama e teme coloro da cui dipende la sua designazione, tipica del V sec. Al v. 517 Menelao riutilizza ancora le due parole usate nell'*Ecuba*, 864-868, ὄχλος, la massa, e ταρβέϊς, l'aver paura, che caratterizzano questo risvolto politico del dramma di Agamennone. Il vero demagogo è Odisseo, da cui dipende tutto il timore di Agamennone, perché la "stirpe di Sisifo" sa bene manovrare le masse; l'espressione usata al v. 526 è di una "meravigliosa ambiguità", poiché Odisseo è ritratto come colui che è sempre dalla parte del popolo, ma, anche, traducendo diversamente, è colui che "sa parlare al popolo". La studiosa richiama in proposito il caso dell'*Oreste*, in cui tutta l'azione è costruita sulla alleanza fra un demagogo e il popolo, che vuole la morte di Oreste (*Or.*, 435, dove si parla di "gelosi", e 902-906, pericolosi personaggi abili nel parlare).

All'inizio del secondo episodio, la Corifea annuncia l'arrivo di Ifigenia, esaltando la felicità delle famiglie illustri. La fanciulla entra, insieme a Clitemestra, sul carro<sup>30</sup>, questa è sollecita ed euforica per la fortuna che l'aspetta dall'invidiabile matrimonio; dà disposizioni sui regali di nozze (610-612), ordina alle ancelle di aiutare la futura sposa a scendere dal carro (615-616), sveglia il piccolo Oreste, gli parla amorevolmente (621-622). E' tutta presa suo ruolo di madre della sposa, e non smette un istante di parlare, disporre, organizzare, e di esaltare la propria fortuna nei figli, con l'orgoglio di tutte le madri: 628-629 "Per offrire a queste straniere, standomi accanto (*scil.* i figli), lo spettacolo della mia fortuna". Ma ecco entrare Agamennone, e Ifigenia, ragazza dolcissima, affettuosa, e piena d'amore per lui, gli corre incontro, pregando giudiziosamente la madre di scusarla per questo slancio (631-632). La fanciulla ama il padre, vuole riabbracciarlo, serrare il suo cuore al suo petto; ella davvero, come dice Clitemestra, 638-639, "ha sempre amato il padre più degli altri figli". E' il primo sentimento puro e sincero dall'inizio della tragedia. Agamennone rivolge alla figlia parole dolenti e gravi per la cattiva coscienza, come comprende immediatamente Ifigenia: 644, "Come mi guardi in modo inquieto, quando sei felice di vedermi", e Agamennone, col pensiero fisso ai suoi doveri: 645, "Ha molte preoccupazioni un re e capo d'armata". L'Atride piange, addolorato, ma incapace di opporsi a queste lacrime con un atto di coraggio: 650, "Ma ecco le lacrime che scendono dai tuoi occhi!", dice Ifigenia, e Agamennone: 651, "Lunga è la separazione che ci aspetta". Le

---

<sup>30</sup> Alcuni muovono riserve su quest'ingresso di Clitemestra così spettacolare, su carro, trainato necessariamente da animali, che non potevano salire sulle scene. Ricordiamo però che anche nell'*Agamennone* di Eschilo, Agamennone e Cassandra arrivano su un carro, e lo stesso è per Atossa nei *Persiani*. Altri esempi in Euripide sono l'ingresso di Andromaca con Astianatte nelle *Troiane*, forse nel perduto *Bellerofonte* compariva il solo cavallo, come forse anche nel *Fetonte*, ma non vi è sicurezza in proposito. Altri dubbi riguarderebbero la presenza del piccolo Oreste, qui personaggio muto; PAGE, p. 160, eliminava la scena dell'arrivo su carro, e tutte quelle parti in cui compariva Oreste, in quanto le considerava aggiunte *spectaculi causa*, anche se bisogna notare, come fa CRISCUOLO<sup>2</sup>, p. 54, che la presenza di Oreste conferisce alla scena una sfumatura tragica: il bambinetto tra le braccia della madre non è ancora divenuto lo spietato matricida, "ora più che mai, la colpa dei futuri delitti è di forze più grandi di lui, degli dèi e di Tyche". Ricordiamo inoltre che anche nel *Telefo* Oreste appariva in scena, ed era rapito da Telefo, probabilmente su consiglio della stessa Clitemestra, per costringere Agamennone a guarirlo. Sull'intera scena e la sua giustificazione drammaturgia, cfr. ora U. Criscuolo, «La scena di ingresso di Clitemestra nell'*Ifigenia in Aulide* di Euripide», in *Studi...A. Colonna*, (in corso di stampa).

parole della giovinetta, affettuose, piene di premura, ignare della terribile crudeltà che il padre sta celando, lo toccano profondamente: 653, “Dicendo parole sensate, ancor più susciti la mia tristezza”, ciononostante, a quest’uomo debole, manca la forza di cambiare, di prendere coscienza delle responsabilità, non solo verso l’armata, ma anche verso l’unico essere che davvero nutre per lui amore e rispetto. Ifigenia vorrebbe riavere il padre a casa, con sé (656-660), ma Agamennone ha un’impresa da compiere, un viaggio (667, *πλοῦς*), che attende, in senso ambiguo, anche la figlia. Basta parlare, basta soffrire: 671, ἔα γέ μ’· οὐ χροῖ τοιάδ’ εἰδέναι κόρας, “Lasciami; le fanciulle non devono sapere queste cose”. Egli non ha saputo fronteggiare le circostanze, non ha saputo fronteggiare i suoi subordinati, e ora, ha problemi anche a fronteggiare la figlia, perché ella è pura nei sentimenti, è totalmente innocente, contro di questo nulla può “la menzogna di una guerra necessaria sulle labbra”<sup>31</sup>. Dopo aver accarezzato i biondi capelli di Ifigenia, Agamennone la invita ad entrare nella tenda; poi si rivolge a Clitemestra, che, ansiosa, desidera conoscere particolari sul futuro genero, sulla sua stirpe, sull’educazione che ha ricevuto, sul luogo ove si terranno le nozze, e il marito esaudisce pazientemente le sue curiosità. Infine l’Atride vuol dare un consiglio alla moglie, che si dice pronta ad acconsentire: 726, “Che devo fare? Sono solita obbedirti”, e Agamennone la invita a tornare a casa prima delle nozze, adducendo la scusa che è un comportamento disdicevole che una donna si trattenga in un accampamento militare, tra i soldati (727-731). Ma come si può chiedere a una madre di rinunciare ad assistere al glorioso matrimonio della figlia? Agamennone chiede obbedienza, ma Clitemestra: 739, “No, per la dea sovrana di Argo. Tu sbriga gli affari esterni, io quelli della casa, che riguardano le ragazze fidanzate e le fanciulle”. Agamennone deve cedere<sup>32</sup>.

<sup>31</sup> Così BONNARD, p. 92. Ifigenia ama sinceramente suo padre, è felice di rivederlo, a tal punto che ripete di continuo l’invocazione ὦ πάτερ; quasi ad ogni battuta si rivolge dolcemente al padre, a enfatizzare il contatto ristabilito dopo lungo tempo: il vocativo ὦ πάτερ ritorna ai vv. 635; 642; 656; 662; 664; 670; 672; 676; al v. 652 abbiamo φίλτατ’ ὦ πάτερ, “o padre amatissimo”.

<sup>32</sup> In questa donna energica ed autoritaria, che appare in scena con un’entrata fastosa, si riconoscono i tratti della regina abituata a comandare; ella è capace di dominare anche quell’uomo sensibile e nervoso che è Agamennone. Come nota la AÉLION, II, pp. 312-314, Clitemestra si presenta come sposa sottomessa e devota, ma sa rifiutare quegli ordini di Agamennone che ella non gradisce; nonostante il marito le consigli caldamente di tornare a casa, sa opporsi con

Subito dopo il canto corale, c'è l'ingresso in scena di Achille, che cerca il generale a capo dell'esercito per presentargli le lamentele dei soldati, che, lasciate le proprie case, ora attendono inoperosi; i suoi Mirmidoni, impazienti di salpare, lo invitano a ribellarsi all'autorità degli Atridi (801-818). Avvicinatosi alla tenda di Agamennone, Achille incontra Clitemestra, che gli si avvicina, lieta e festosa, salutandolo. Achille è un giovane guerriero, valoroso, ma pudico, e si stupisce della presenza di una donna nel campo, che ha per di più l'ardire di rivolgergli la parola; la regina chiarisce la sua identità, così il Pelide pensa di allontanarsi: 830, "E' vergognoso per me intrattenere discorsi con una donna". Clitemestra, desiderosa di parlare, di stabilire un legame con quello che crede suo futuro genero, gli chiede addirittura di stringere la sua mano, ma Achille, sconcertato, rifiuta, perché sarebbe una mancanza di rispetto verso Agamennone. Ancor maggiore è lo sconcerto quando la regina gli parla delle prossime nozze, di cui egli è completamente all'oscuro: Clitemestra è indignata, perché sembra che ella stia fingendo, Achille allora avanza l'ipotesi che siano stati entrambi ingannati (835-850).

Ma mentre Achille sta uscendo dalla tenda, interviene il vecchio servo. Egli ricorda di essere stato donato ad Agamennone come dote da Tindareo, e di appartenere a Clitemestra; per questo vuole difendere la regina e i suoi figli, rivelando l'inganno crudele (860-871). All'invito a parlare, il vecchio risponde in modo assai conciso e chiaro: 873, "Il padre che l'ha generata sta per uccidere con la sue mani tua figlia". Clitemestra, incredula, chiede spiegazioni, l'anziano servo risulta convincente: un oracolo, così come interpretato da Calcante, vuole che la morte di Ifigenia permetta il levarsi dei venti, perché le navi possano finalmente salpare (879-881). Elena in cambio di Ifigenia, così commenta amaramente

---

fermezza, e ad Agamennone non resta che cedere. Clitemestra è l'unica che, conosciuta la verità, si batte perché il sacrificio non avvenga, cercando alleati al suo tentativo. BONNARD, pp. 92-93, definisce Clitemestra "una donna fedele, buona madre, perfetta massaia; ella è una grande borghese"; inoltre sottolinea che il suo arrivo è fastoso e imponente, motivato dal fiero orgoglio della regina. Riguardo al matrimonio, si dichiara soddisfatta per la scelta del genero, e dispiaciuta che le nozze non possano avere un'adeguata cerimonia, date le circostanze. Quando Agamennone cerca di escluderla, ella protesta con forza, riuscendo a imporsi sul marito. Si dirà però che lo stesso modo di presentarsi della regina, l'importanza che ella dà al vuoto fasto della sua corte e del suo stesso apparato, ne mostra la degenerazione borghese. Clitemestra in questa tragedia conserva i caratteri che aveva assunti nell'*Elettra* euripidea.

Clitemestra (882), che non sa rassegnarsi, e chiede aiuto per salvare la figlia proprio ad Achille, che ha ascoltato il resoconto rivelatore, e appare preoccupato soprattutto per il suo onore, poiché il suo nome è stato strumentalizzato per un bieco inganno ai danni di un'innocente. Clitemestra invoca allora il figlio della dea Teti, facendo leva su questo sdegno e sull'alto senso che Achille ha di sé; come una supplice, si getta ai suoi piedi (900-916)<sup>33</sup>. Segue la *rhesis* di Achille, che appare come un giovane generoso, ma un po' troppo fiero della sua origine divina e della sua educazione, talvolta ingenuo, forse ancora immaturo; egli pare sdegnato per l'offesa che ha subito da Agamennone, piuttosto che sinceramente toccato dal dramma di Ifigenia. La sua scelta di aiutare Clitemestra dipende probabilmente dal desiderio di vendicare il suo amor proprio, e di mostrarsi come eroico salvatore della fanciulla; comunque sia, egli promette alla regina che salverà la vita a Ifigenia, con parole eccessive, piene di una presunzione un po' ingenua: 973-974, "Ti sono apparso come un dio potentissimo, se non lo sono, tuttavia lo diventerò"<sup>34</sup>. I due discutono sul da farsi, Achille consiglia un altro tentativo di persuadere Agamennone, ma Clitemestra ribatte: 1012, *κακός τις*

---

<sup>33</sup> Molto toccante è la replica del Coro: 917-918, "Che cosa straordinaria è la maternità, porta in sé una magia potente, che ci accomuna tutte, sì che soffriamo per i figli". Ciò riesce anche a motivare la scelta di un Coro composto di donne, che conoscono e condividono questo sentimento indefinibile e misterioso, che accomuna le madri, e le rende capaci di partecipare della sofferenza di ogni donna per suo figlio. L'immagine è presente anche altrove; cfr. *Soph., El.* 770; *Eur., Phoen.*, 355-356. Molto diversa è la prospettiva di Medea, che preferirebbe "imbracciare tre volte lo scudo, piuttosto che partorire una sola volta" (*Med.*, 250-251); lo stesso senso di sofferenza universale che accomuna le madri, è ripreso dal Coro, anche se in termini negativi (*Med.*, 1081-1115).

<sup>34</sup> Nell'*Ifigenia* sofoclea Achille era convinto a prestare il suo nome per realizzare l'inganno tramato da Odisseo; secondo JOUAN, p. 281, una traccia di questa versione è ai vv. 962-967, dove Achille dichiara che avrebbe collaborato all'inganno, se solo ne fosse stato a conoscenza. Riguardo al personaggio, CRISCUOLO<sup>3</sup>, pp. 134-135, nota il carattere comico e vanaglorioso della rassicurazione a Clitemestra, che rivela il temperamento di Achille simile a "un fanciullo viziato", dai tratti puerili, che, per alcuni aspetti, lo accomunano all'Achille omerico. Sempre pronto a ricordare la sua origine divina, il giovane non ha ancora acquisito una vera φύσις eroica. La AÉLION, II, p. 349, nota 90, evidenzia un parallelo tra l'oltraggio subito da Achille da parte di Agamennone nell'*Iliade*, e l'*Ifigenia in Aulide*, rimarcando che nella tragedia egli appare come un ragazzo puerile ed immaturo, pieno di presunzione, e animato da un ardimento senza ragione. Interessante è anche l'analisi di MICHELAKIS, pp. 84-91 e 143, il quale sottolinea innanzitutto l'abilità di Clitemestra nel piegare il giovane eroe, facendo leva sull'abuso commesso contro il suo nome onorato, ed anche su una certa vanagloria di Achille, che, invocato come si fa con un altare dal potere divino, se ne compiace, e cede facilmente. Achille non è un eroe, ma è ancora un ragazzo, la cui natura eroica è una potenzialità, che contrasta efficacemente con i futuri successi dell'eroe a Troia.

ἐστι καὶ λίαν ταρβεῖ στρατόν, “E’ un vigliacco, e teme troppo l’esercito”, confermando il giudizio severo sul rapporto fra l’Atride e le masse, già espresso in precedenza. Se l’opera di convincimento di Clitemestra non andrà a buon fine, Achille si dice pronto a intervenire (1015-1032); la regina, soddisfatta, si acquieta, e si dispone al discorso con il marito.

Subito dopo il canto del Coro, Clitemestra esce dalla tenda, in attesa del marito, ella ha informato del sacrificio Ifigenia, che ora piange disperata all’interno. Giunge dunque Agamennone, che ancora non sa nulla delle rivelazioni del servo, e tenta di concludere la spinosa questione, lasciando la moglie all’oscuro di tutto; domanda che Ifigenia sia condotta fuori, e lo segua per i riti nuziali, dal momento che tutto è pronto: l’acqua lustrale, l’orzo, le giovenche per il sacrificio (1110-1114). Il suo discorso risulta ancor più tragicamente imbarazzante, poiché ormai tutti hanno compreso dove e perché Agamennone voglia condurre Ifigenia, e il suo goffo tentativo di nascondere la verità fa risaltare i tratti del suo carattere debole ed esitante: è preferibile proseguire nell’inganno, che dover disperatamente affrontare moglie e figlia, una volta messe al corrente della amara realtà. Nelle parole di Clitemestra, invece, si comincia a distinguere il rancore e l’odio che la condurranno all’assassinio; ella è consapevole della difficoltà del marito, e per rendere maggiormente difficile e penosa la scelta che l’Atride ha preso, chiama fuori Ifigenia insieme al piccolo Oreste (1115-1120).

Appena il padre rivede la figlia, legge nei suoi occhi un dolore sconosciuto, e le chiede, con un misto di tenerezza e timore della verità: 1122, τέκνον, τί κλαίεις, οὐδ’ ἔθ’ ἠδέως ὀρᾷς, εἰς γῆν δ’ ἐρείσασ’ ὄμμα προσθ’ ἔχεις πέπλους; “Figlia, perché piangi, perché non mi guardi più con dolcezza, e tieni gli occhi fissi a terra, e ti nascondi nel peplo?”. Non riesce ad immaginare cosa sia potuto accadere, e perché l’amabile fanciulla ora si mostri così addolorata. In preda all’angoscia e allo smarrimento, Agamennone continua a fingere che nulla sia cambiato, nonostante il dolore sia impresso sul volto delle due donne: 1127, “Che c’è? Certo vi siete accordate per mostrarmi un’aria turbata, degli sguardi sperduti”. Finalmente Clitemestra svela ciò che mai Agamennone avrebbe voluto sentire: 1131, “Questa figlia tua e mia, tu stai per sacrificarla?”. L’Atride cerca di

non rispondere, di sfuggire, ma la disperazione e il dolore che affiora dalle lacrime lo tradiscono, e Clitemestra ottiene la risposta che cercava. La regina si rivolge al marito “senza usare né giri di parole, né enigmi” (1146-1147), rinfacciandogli tutti i torti che ella ha dovuto sopportare, a cominciare dal primo marito, Tantalò, e dal figlio che aveva avuto da questi, entrambi ferocemente uccisi da Agamennone; poi il nuovo matrimonio, consentito dalla riconciliazione dell’Atride con Tindareo, e Clitemestra divenne la sua sposa devota e irreprensibile, madre di quattro figli, uno dei quali sarà sacrificato. La motivazione è ancora una volta indicata nel recupero di Elena, considerata indegna di essere riportata a casa, al prezzo della vita di Ifigenia; non mancano le sinistre allusioni ai futuri sviluppi della vicenda: 1179-1182 “Dopo aver lasciato un tale odio, tornerai a casa; sarà sufficiente un esile pretesto, perché io e le figlie che mi sono rimaste, ti riserviamo degna accoglienza”; 1183-1184, “Per gli dèi, che non sia costretta ad essere colpevole contro di te”. Quanto ad Elena, anche lei ha una figlia, perché non è Ermione ad essere sacrificata?<sup>35</sup>. Invece è Clitemestra a perdere sua figlia, ad essere privata del motivo di superbo orgoglio, di Ifigenia: 1202-1203, “Di fatto sono io, la custode del tuo talamo, a perdere mia figlia”. Questa donna forte e autoritaria, che si presentava come moglie devota e sottomessa, sente crescere in lei il livore, l’odio, e, soprattutto, il desiderio di vendetta, avviandosi a diventare l’essere spietato che non esiterà a macchiarsi del sangue del marito. In questa sua *rhexis* è evidente l’insistenza con cui ella ritorna sul concetto di Ifigenia come un bene di suo possesso. Già al momento del suo ingresso, ella si mostrava orgogliosa e fiera, non solo per la figlia, ma per il matrimonio che Ifigenia si apprestava a contrarre, procurandole grande onore. Anche adesso, la regina sembra più turbata dall’inganno di cui è stata vittima, dalle nozze di cui è stata defraudata, che dalla pietà per la morte prematura di un’innocente; nelle sue parole energiche e vibranti non c’è dolore o compianto. Invece Clitemestra sembra invidiosa della sorte di Elena, che è stata una moglie

---

<sup>35</sup> Lo stesso motivo, forse originario dell’*Ifigenia* di Sofocle si trova in Soph., *El.*, 536-538, dove Clitemestra sostiene che Agamennone avrebbe potuto sacrificare, in luogo di sua figlia, Ermione, figlia di Menelao. Ma in quel caso come in questo, l’affermazione è un semplice sfogo, detto per assurdo: l’oracolo non concedeva alternative sulla vittima.

infedele, ha abbandonato la casa, il marito, la figlia, cedendo alla lussuria, mentre ella è sempre stata corretta, rispettosa, e dedita ai suoi doveri di moglie e madre; ed ora, per recuperare quella donna dissoluta, è lei a dover pagare?<sup>36</sup>.

Si fa poi avanti Ifigenia, che rivolge al padre un appello accorato e di grande pathos, che suscita un profondo coinvolgimento emotivo, e si accresce con gli ulteriori sviluppi dell'azione drammatica. La fanciulla implora Agamennone di non affrettare la sua morte; ella è ancora così giovane, e la luce della vita è ancora così brillante (1218-1219). Netto è il contrasto fra il mondo sotterraneo, che Ifigenia si augura di non vedere prima dell'ora, e l'infanzia recente e felice, ricca di affetto verso un padre amato e rispettato, in un'atmosfera familiare serena e avvolgente: 1220-1222, "Per prima io ho chiamato te padre, e tu hai chiamato me figlia, per prima ho seduto sulle tue ginocchia, e ti ho donato tenere carezze, che tu mi rendevi". Quel mondo sembra non esistere più, cancellato dalla minaccia della morte, che si è portata via le promesse e le speranze di Ifigenia bambina<sup>37</sup>. La presenza di Oreste aggiunge un tocco ancor più patetico: come Agamennone aveva pensato e temuto (466), il piccolo, ancorché incapace di parlare, sembra

---

<sup>36</sup> Secondo RIVIER, pp. 80-81, la regina sostiene una lotta in cui il suo prestigio ha più importanza della sorte di sua figlia; il sentimento predominante è l'ambizione di essere al di sopra degli altri, ma soprattutto al di sopra di Elena. GARZYA, pp. 122-123, afferma che Clitemestra non è priva di amore materno, ma il suo amore si confonde nell'ambizione personale, è un amore viziato dal mettere sé stessa in primo piano: "senza il sospetto che quel sacrificio possa porre un problema di ordine universale...ella sente solo il suo proprio dolore e pensa che in esso si esaurisca tutto il dramma". La AÉLION, II, pp. 313-315, asserisce che, nel lungo discorso rivolto ad Agamennone, Clitemestra parla solo di sé, dei suoi meriti, dei torti subiti; non si mostra mai in lacrime per Ifigenia, perché Clitemestra non si indigna per la figlia, ma per sé stessa. Questo vizio di fondo, quest'amore imperfetto ed egoistico, non le consente di convincere Agamennone e salvare sua figlia. La studiosa nota un'affinità con la Clitemestra di Eschilo, che non si preoccupa per la figlia, ma ha pensiero solo per i suoi diritti di madre, traditi da Agamennone. Ma c'è una differenza di statura fra i due personaggi, perché la Clitemestra euripidea "appartiene ancora all'umanità ordinaria", coerentemente con la dimensione umana di tutta la tragedia, una dimensione familiare e "borghese", e non certo eroica.

<sup>37</sup> CRISCUOLO<sup>3</sup>, p. 142, afferma che "Euripide ha saputo tradurre in un dramma familiare il superbo abbozzo della fanciulla supplicante della parodo dell'*Agamennone*", e nota la frequenza dei richiami alla tragedia eschilea in questo discorso, che ripercorre i particolari della tradizione, riletti alla luce della "forza della necessità". Cfr. il v. 1218 con Aesch., *Ag.*, 229; e i vv. 1221-1230 con *Ag.*, 243-247. JOUAN<sup>2</sup>, p. 108, nota 2, ricorda che questo passo è uno dei più noti, e spicca per la freschezza ingenua delle parole di Ifigenia, in un clima "di intimità familiare più borghese che eroica". RIVIER, pp. 81-82, sottolinea invece la distanza che si apre fra Clitemestra e Ifigenia, l'una che cerca di vincere Agamennone con la forza e la ribellione a ciò che sente ingiusto, l'altra, invece, che non conosce un moto di rivolta, che non odia il suo padre-carnefice, ma, al contrario, non smette mai di amarlo, che gli parla con parole semplici, e vibranti di un affetto che la eleva al di sopra degli egoismi degli altri personaggi.

esprimere l'entità del dramma che si sta svolgendo, e lo implora, senza parole (1241-1245). La morte spaventa Ifigenia, che qui è ancora una bambina desiderosa di vivere, di crescere, tremante, e addolorata da un obbligo che non riesce a comprendere ed accettare: 1250-1252, “Vedere la luce è per gli uomini il piacere più bello; sotto terra c'è il nulla. Bisogna essere folli per desiderare di morire. Una vita misera vale più di una morte gloriosa”<sup>38</sup>.

Agamennone ormai è sordo e insensibile ad ogni lamento, seppur affermi ancora di amare i suoi figli (1256), di fatto li ha dimenticati, li ha abbandonati, immolandoli all'ἀνάγκη. Nelle sue parole, nel suo cieco ripetere (e ripetersi) che l'armata deve partire per Troia, che Calcante ha interpretato un oracolo, che bisogna porre fine al rapimento di donne greche da parte dei barbari, c'è il vano tentativo di celare la sua esitazione, la sua volontà debole, l'incapacità di essere risoluto. Il tormento si esprime anche in dense contraddizioni linguistiche: 1257-1258, δεινῶς δ' ἔχει μοι ταῦτα τολμῆσαι, γύναι, δεινῶς δὲ καὶ μή, “E' terribile per me osare queste cose, donna, è terribile non farlo”<sup>39</sup>. Ritorna soltanto ora il riferimento all'oracolo, che diviene l'alibi per l'agire di Agamennone; un'altra giustificazione è la Grecia tutta, che invoca a gran voce una salvezza possibile solo a prezzo del sacrificio (1271-1275). Questo improvviso desiderio di liberazione dalla minaccia barbarica è stato oggetto di discussioni, poiché è considerata piuttosto dubbia l'autenticità di un ideale panellenico che sorge soltanto ora nell'Atride, in modo inaspettato. Ponendosi dal punto di vista di Agamennone, della sua lacerazione tra l'essere un padre affettuoso, ed essere

---

<sup>38</sup> JOUAN<sup>2</sup>, p. 109, nota 3, sottolinea che l'attaccamento alla vita mostrato da Ifigenia in questo passaggio conferisce maggior spessore drammatico al suo cambiamento. Le sue parole costituiscono un rovesciamento dell'etica eroica; frequente è l'accostamento a Soph., *Ai.*, 479-480; CRISCUOLO<sup>3</sup>, p. 114, nota 45, sostiene che la conclusione di Ifigenia, che può apparire ai moderni convenzionale, va interpretata anche alla luce dell'esperienza di vita di Euripide, che, in età avanzata, infonde in questi versi pensieri della sua personale *meditatio mortis*.

<sup>39</sup> Le formule contraddittorie sono significative nell'*Ifigenia in Aulide* della lacerazione che vive Agamennone. Ricordiamo anche 451-453, “Mi vergogno da una parte di versar lacrime, ma, sfortunato, non mi vergognerei meno di non versarne affatto”; la DE ROMILLY, p. 16, richiama qui Aesch., *Ag.*, 206-211, “Grave sorte è il non obbedire...ma è altrettanto grave se...”, a sua volta un calco di formule omeriche (*Il.*, XI, 404-412; XVII, 91-108; XXI, 550-570 *et al.*); “ma tra la brevità di Omero, la forza condensata di Eschilo, e le ripetizioni dolorose di Euripide, un vasto cammino è stato percorso”, il cammino dell'analisi dei caratteri, grazie al quale una esitazione d'ordine razionale in Omero è divenuta prima segno di crisi morale, poi riflesso dell'agitarsi delle passioni nel fragile animo umano.

contemporaneamente a capo dell'esercito; dal punto di vista dell'inganno con cui egli mente a sé stesso per non pensare alle conseguenze del suo atto, allora quest'ideale assume i tratti di un nuovo pretesto, in cui egli riesce a credere sinceramente. Avvicinandosi il momento in cui Ifigenia sarà uccisa, Agamennone ha bisogno di credere che la figlia non morirà per una causa indegna, ma sarà sacrificata in vista di un fine nobilissimo e patriottico: la salvezza di un intero popolo<sup>40</sup>. Segue la monodia intonata da Ifigenia (1283-1335), con funzione di stasimo, che rievoca la nascita di Paride, il giudizio delle dee, il ratto di Elena.

Si avvicina minaccioso un drappello di soldati (1338), guidati da Achille. Il Pelide, rivolto a Clitemestra, spiega che la situazione volge al peggio: egli stesso, nel tentativo di opporsi al sacrificio, ha rischiato di essere lapidato dai suoi Mirmidoni, i quali lo accusano di lasciarsi influenzare dalle nozze promesse con la vittima designata. La massa di soldati non sente ragioni, ma Achille si dice pronto alla strenua difesa di Ifigenia, che Odisseo verrà presto a cercare.

Ma mentre gli altri organizzano un piano, Ifigenia, che ha assistito al discorso immersa in un silenzio pensieroso, interviene, e comincia a parlare: 1368-1369, μητερ, εἰσακούσατε τῶν ἐμῶν λόγων, "Madre, ascoltate le mie parole". Ella ringrazia lo straniero per l'aiuto offerto generosamente, ma le sue riflessioni silenziose l'hanno portata lontano: 1374-1376, "Ascolta, madre, quali cose ho raggiunto riflettendo. Ho deciso di morire; ma voglio fare questo nobilmente, tenendo lontana la viltà". Quella fanciulla che fino a poco fa tremava, ora espone

---

<sup>40</sup> Questa è l'analisi della AÉLION, II, pp. 337-338, che afferma inoltre: "non cerca di convincere Clitemestra o Ifigenia, ma sé stesso, e forse ci riesce, forse davvero arriva a immaginare di fare il suo dovere verso la Grecia, di servire non interessi meschini, ma un ideale patriottico elevato...E' perché ama sua figlia, che si crea quest'ideale, e finisce per crederci. Egli è sincero, ma della sincerità di un debole". La questione della genuinità dell'ideale panellenico è però molto dibattuta, cfr. in proposito Suzanne Saïd, «*Iphigénie à Aulis: une pièce panellenique?*», in *Sacris Erudiri*, XXI, 1990, pp. 365-378, che nega ogni veridicità alle affermazioni di Agamennone, perché queste risulterebbero contraddette da quanto l'Atride afferma riguardo alla guerra nella prima parte della tragedia, ad esempio quando rinfaccia a Menelao di celare sotto la spoglie della spedizione, il suo desiderio smodato di riavere Elena. In una tragedia che è dominata dai radicali cambiamenti d'opinione, pensare che Agamennone non possa aver cambiato idea è quanto meno immotivato (cfr. quanto è affermato dalla DE ROMILLY, p. 17, già citato in nota a proposito di Menelao). JOUAN<sup>2</sup>, pp. 41-43, invece, non prende posizione, e si limita ad esporre le due ipotesi: si può dare al richiamo al panellenismo un valore reale, e in questo caso l'intenzione di Euripide era rivolgere un'apostrofe al pubblico, affinché risorgesse il sentimento di lotta contro il Persiano; oppure si può credere che il tragico abbia voluto svuotare di significato quell'ideale, mostrando, dietro la facciata del motivo panellenico, i biechi interessi personali che animano gli uomini politici.

lucidamente le sue ragioni: su di lei pesa la responsabilità di tutta la Grecia; non bisogna legarsi troppo alla vita, poiché non appartiene a lei sola: 1386, “E’ per tutta la Grecia che mi ha generata, non per te sola”. L’appassionato attaccamento alla vita e alla luce, è ora un ricordo, ora è preferibile una morte gloriosa. Con che diritto considerare l’esistenza di una sola fanciulla più importante della salvezza dell’intera Grecia? (1390-1391); e ancora; è una dea a volere questo, dunque, perché opporsi? (1395-1396). Delle numerose scene di sacrificio presenti nelle tragedie di Euripide, questa di Ifigenia presenta alcune particolarità. Ricordiamo infatti, che, nelle *Supplici*, negli *Eraclidi*, nell’*Ecuba*, l’esigenza di immolare un giovane subentra nello svolgimento dell’azione; nell’*Ifigenia in Aulide* è proprio da quest’esigenza che si dipana il dramma, essa è anteriore al dramma stesso ed è menzionata fin dal principio, nel prologo, per richiamarla alla memoria. Un altro elemento di differenziazione, è il tenace desiderio di vivere, che in una prima fase Ifigenia esprime con parole animate dal *pathos*, delicate e insieme vibranti, addolorate e insieme inondate dalla luce della speranza di vivere. Tutta la monodia è un autentico inno alla vita e alla luce. Ma in Ifigenia interviene una vera metamorfosi: ella dimentica la paura, dimentica il dolore, e si avvia a morire con una forza d’animo e una maturità che non si distinguevano prima nella sua persona; da fanciulla innocente e indifesa, diviene una vera eroina. Aristotele criticava questo cambiamento repentino<sup>41</sup>, ma la chiave per comprenderlo sta nel lungo silenzio in cui si chiude Ifigenia, mentre la madre concerta il da farsi con Achille. A seguito di quel silenzio, la giovane rivela che ha meditato sulla sua sorte; e dalla sua riflessione nasce una nuova persona, che ha acquisito la consapevolezza della propria condizione. Ella riesce così a superare l’angustia della dimensione umana, per elevarsi sul piano dell’universale, che sostituisce al concetto di individuo quello di patria. Da qui anche il recupero dell’elemento religioso: ora è Artemide a volere il sacrificio, non più l’ambigua interpretazione di Calcante.

Ifigenia contempla ciò che non ha saputo comprendere né Agamennone, né alcun altro personaggio, cioè che la miseria e il dolore dell’uomo non possono essere

---

<sup>41</sup> Arist., *poet.*, 1454a, 31-33.

elusi, ma solo accettati; che l'incomprensibile necessità che l'ha condannata a morte, non può essere vinta, ma superata, rendendo l' ἀναγκη una scelta. La vita del singolo non finisce, ma, nel sacrificio per il bene di un popolo, si glorifica e si innalza al di sopra dell'egoismo umano<sup>42</sup>.

Achille, di fronte alla straordinaria forza dimostrata dalla fanciulla, ne loda la nobiltà e la grandezza, che la rivelano degna del matrimonio con il figlio di Teti (1404-1432), nonostante il Pelide offra ancora il suo aiuto, Ifigenia rifiuta fermamente (1416-1420), ed egli non può fare altro che accettare, ed ammirare il coraggio eroico del suo sacrificio (1421-1432). Secondo alcuni, qui Achille rivela il suo amore per Ifigenia; ma più importante è il fatto che insieme alla gloriosa giovane, matura anch'egli, e forse apprende che la presunzione e la vanagloria, non sono degne di un vero eroe<sup>43</sup>.

Ifigenia per l'ultima volta si rivolge a Clitemestra, invitandola a non portare il lutto, a non essere triste, a non portare odio ad Agamennone per ciò che è successo: 1454-1456, [If.]: "Non odiare mio padre"; [Cl.]: "Terribili prove lo attendono al suo ritorno, a causa tua"; [If.]: "Egli mi ha perso suo malgrado, per il

---

<sup>42</sup> Mentre Polissena nell'*Ecuba* accetta, pur con consapevolezza, qualcosa di inevitabile, Ifigenia fa diventare quest'inevitabile la sua volontà; "La morte, divenuta per vie che non sono della ragione, un atto di volontà, viene consacrata ad una grande idea, acquista un significato che va molto al di là della vita che si spegne", così CRISCUOLO<sup>2</sup>, pp. 72-73, che lega l'esperienza di Ifigenia alla particolare situazione di Euripide, il quale, giunto a quella che pensava potesse essere la sua ultima tragedia, medita sulla sua stessa morte, e sulla possibilità di renderla una dedizione alla sua patria, che vedeva in pericolo a causa del conflitto panellenico e della nuova minaccia persiana. Nota poi lo studioso, a p. 55, che Ifigenia diviene, grazie alla sua scelta, una vera e propria eroina, ed è singolare che in questo dramma in cui gli eroi tradizionali sono destrutturati, privati del loro coraggio, della loro risolutezza, "l'eroismo finisce per prodursi nella sua creatura più fragile"; ella diviene così simile all'eroe sofocleo, che trasforma la necessità in una scelta di libertà (cfr. anche CRISCUOLO<sup>3</sup>, p. 150). La AÉLION, II, pp. 122-123, oppone alla condanna del sacrificio umano di Eschilo, l'idealizzazione di Euripide, il quale, rappresentando la volontarietà di un atto, e la libera scelta della vittima, sottrae il sacrificio da giudizio negativo; la morte di Ifigenia diviene così la sua salvezza. GARZYA, pp. 124-127, analizza la trasformazione di Ifigenia alla luce di una nota che caratterizza la tragedia, cioè quella labilità che accomuna i personaggi sulla scena ad ogni uomo; che con il sacrificio viene non solo superata, ma anche compresa come fisiologica mancanza di tutti gli individui. L'Ifigenia che rinnega il suo attaccamento alla vita non parla più per sé, ma per il bene di tutti, cosicché la sua morte non è più rassegnazione, ma un atto di eroismo.

<sup>43</sup> Secondo MICHELAKIS, pp. 106-113, Achille oscilla fra l'ammirazione per l'eroica fanciulla e il desiderio di sposarla, ma è ben consapevole dell'impossibilità del matrimonio. Con la maturazione di Achille grazie all'esempio di Ifigenia, si crea con la nuova generazione, una sorta di coppia ideale, che si oppone al modello negativo della coppia formata da Agamennone e Clitemestra. Nonostante ciò, l'idea del matrimonio viene sostituita nella mente di Ifigenia da quella del sacrificio, vanificando la possibilità di questo nuovo legame.

bene della Grecia". Senza il minimo rancore, senza tremare, poiché ella è già libera, e ormai salva, si avvia cantando un *commo* (1475-1531) che è un inno gioioso alla luce e all'esistenza, che non lascia spazio al rimpianto, o all'attaccamento alla vita, e che ispira un senso di serena accettazione di una morte che non spaventa più; una consapevolezza che forse Euripide augurava a sé stesso.

I versi che seguono, non possono essere considerati nella conclusione di questa analisi, poiché non aggiungono nulla di significativo all'evoluzione dei personaggi, o dell'azione drammatica: Euripide intendeva la tragedia concettualmente conclusa con il *commo*, e l'abbozzo lasciato dell'esodo, una volta completato, sarebbe probabilmente servito solo a chiudere una vicenda che idealmente era già terminata. Se anche nell'esodo progettato da Euripide si concedeva spazio ad Artemide *ex machina*, l'intervento della dea non determinava alcuna soluzione inaspettata, dal momento che, come accade di frequente nei drammi dell'ultima produzione, alla divinità si riservava una funzione di coronamento dell'azione, e non più, come in passato, il ruolo fondamentale di intervenire per salvare un personaggio o risolvere un'intricata situazione. Come afferma Ifigenia, ella è "già salva" (1441); la novella eroina non ha bisogno di alcun intervento per proclamare a gran voce la sua scelta salvifica, e veramente pare che a questa affermazione ci sia ben poco da aggiungere. Giungerà infine un messaggero, ad informare Clitemestra dell'eroismo di sua figlia, e della miracolosa salvazione operata da Artemide (1531-1612).

Quali fossero state davvero le parole di Euripide, non si può dire; e non si può sapere se, in conclusione della vicenda, Agamennone trovasse un riscatto, se l'esempio di sua figlia consentisse una sua maturazione, se riuscisse, infine, a contemplare la suprema verità indicata dalla fanciulla; ciononostante, il dramma trova una sua conclusione ideale nella scelta redentrica di Ifigenia. Non è più Menelao, non è più Agamennone, il vero eroe del dramma, poiché essi si sono sgretolati sotto il peso delle loro umane incapacità, delle loro meschine bassezze, ma è Ifigenia, che ha saputo, proprio nella morte, conferire al termine "eroe" il significato nuovo che la sua vicenda richiedeva.



## Bibliografia.

- Adkins = A. W. H. Adkins, « Basic Greek Values in Euripides' *Hecuba* and *Hercules Furens* », in *Classical Quarterly*, LX, 1966, pp. 193-219.
- Aéliion = Rachel Aéliion, *Euripide héritier d'Eschyle*, I e II, Paris, 1983.
- Barlow = Shirley Barlow, *The Imagery of Euripides*, London, 1971.
- Barone-Faggi = Caterina Barone-V. Faggi, *Le metamorfosi del fantasma. Lo spettro sulla scena tragica: da Eschilo a Shakespeare*, Palermo, 2001.
- Barrett = W. Barrett (Ed.), *Euripides Hippolytos*, Oxford, 1964.
- Bassett = S. Bassett, « The Second Nekyia », in *Classical Journal*, XIII, 1918, pp. 521-526.
- Basta Donzelli = Giuseppina Basta Donzelli, « Odisseo nell'*Ecuba* di Euripide », in *Lexis*, XIX, 2001, pp. 185-197.
- Basta Donzelli<sup>2</sup> = Giuseppina Basta Donzelli, « Interpretazione del teatro euripideo: qualche pregiudizio », in G. Bastianini e A. Casanova (Edd.), *Euripide e i papiri. Atti del convegno internazionale di studi. Firenze, 10-11 giugno 2004*, Firenze, 2005.
- Battezzato = L. Battezzato, « Ospitalità rituale, amicizia e *charis* nell'*Ecuba* », in O. Vox (Ed.), *Ricerche euripidee*, pp. 13-45, Lecce, 2003.
- Bonnard = A. Bonnard, « *Iphigénie à Aulis*. Tragique et poésie », in *Museum Helveticum*, II, 1945, pp. 87-107.
- Bremer = J. M. Bremer, « Euripides' *Hecuba* 59-215 », in *Mnemosyne*, XXIV, 1971, pp. 232-250.
- Brillante = C. Brillante, « Sul prologo dell'*Ecuba* di Euripide », in *Rivista di filologia e di istruzione classica*, CXVI, 1988, pp. 429-447.
- Brizi = G. Brizi, « Il mito di Telefo nei tragici greci », in *Atene e Roma*, IX, 1928, pp. 95-145.
- Buxton = R. G. A. Buxton, *Persuasion in Greek Tragedy: A Study of Peitho*, 1982, Cambridge.
- Ceadel = E. B. Ceadel, « Resolved Feet in the Trimeters of Euripides and the Chronology of the Plays », in *Classical Quarterly*, XXXV, 1941, pp.

66-89.

- Chalkia = Irene Chalkia, *Lieux et espace dans la tragédie d'Euripide. Essai d'analyse socio-culturelle*, Thessalonique, 1986.
- Codino = F. Codino, *Introduzione a Omero*, Einaudi, 1965, (rist. 1990).
- Collard = C. Collard, « Formal Debates in Euripides' Drama », in *Greece & Rome*, XXII, 1975, pp. 58-71; ristampato in Judith Mossman (Ed.), *Euripides*, Oxford, 2003, pp. 64-80.
- Collard<sup>2</sup> = C. Collard, « The Stasimon Euripides, *Hecuba*, 905-52», in *Sacris Erudiri*, XXXI, 1990, pp. 87-95.
- Collard<sup>3</sup> = C. Collard (Ed.), *Hecuba. With Introduction, Translation and Commentary*, Warminster, 1991.
- Conacher = D. J. Conacher, « Euripides' *Hecuba* », in *American Journal of Philology*, LXXXII, 1961, pp. 1-26.
- Conacher<sup>2</sup> = D. J. Conacher, « Rethoric and Relevance in Euripidean Drama », in *American Journal of Philology*, CII, 1981, pp. 3-25, ristampato in Judith Mossman (Ed.), *Euripides*, Oxford, 2003, pp. 81-101.
- Criscuolo = U. Criscuolo, « L'ultimo Euripide: l'*Ifigenia in Aulide* », in *Quaderni del liceo classico Plinio Seniore di Castellammare di Stabia*, I, 1989, pp. 45-73.
- Criscuolo<sup>2</sup> = U. Criscuolo, *Lettura dell'Elettra di Sofocle*, Napoli, 2000.
- Criscuolo<sup>3</sup> = U. Criscuolo, « Il recupero del tragico: Euripide e *Ifigenia* », in *Mnemosynon*, Napoli, 2001.
- Daitz = S. G. Daitz (Ed.), *Euripides Hecuba*, Leipzig, 1990.
- Dale = Anne Marie Dale, *The Lyric Metres of Greek Drama*, Oxford, 1962.
- Delebecque = E. Delebecque, *Euripide et la guerre du Péloponnèse*, Paris, 1951.
- Denniston-Page = J. D. Denniston e D. Page (Edd.), *Aeschylus: Agamemnon*, Oxford, 1957.
- Di Benedetto = V. Di Benedetto, « Responsione strofica e distribuzione delle battute in Euripide », in *Hermes*, LXXXIX, 1961, pp. 298-321.
- Di Benedetto<sup>2</sup> = V. Di Benedetto, *Euripide, Teatro e società*, Torino, 1971.
- Di Benedetto<sup>3</sup> = V. Di Benedetto, *L'ideologia del potere e la tragedia greca*.

- Ricerche su Eschilo*, Torino, 1978.
- Donlan = W. Donlan, « Homer's Agamemnon », in *The Classical World*, LXV, 1971, pp. 109-115.
- Duchemin = Jacqueline Duchemin, *L'AGΩN dans la tragédie grecque*, Paris, 1945 (rist. 1968).
- Easterling = Patricia E. Easterling, « Presentation of Character in Aeschylus », in *Greece & Rome*, XX, 1973, pp. 3-19.
- Erbse = H. Erbse, *Studien zum Prolog der Euripideischen Tragödie*, Berlin, 1984.
- Fantuzzi = M. Fantuzzi, « Sulla scenografia dell'ora (e del luogo) nella tragedia greca », in *Materiali e Discussioni*, XXIV, 1990, pp. 9-30.
- Fernandez-Galiano = M. Fernandez-Galiano (Ed.), Omero, *Odissea*, VI, Milano, 1986.
- Fraenkel<sup>1</sup> = E. Fraenkel, « Alcuni problemi nell'Agamennone di Eschilo », in *Dioniso*, XII, 1949, pp. 3-16.
- Fraenkel<sup>2</sup> = E. Fraenkel (Ed.), *Agamemnon*, I-III, Oxford, 1950.
- Garzya = A. Garzya, *Pensiero e tecnica drammatica in Euripide*, Napoli, 1962 (rist. 1987).
- Garzya<sup>2</sup> = A. Garzya (Ed.), *Ecuba*, Roma, 1983.
- Gellie = G. H. Gellie, « Hecuba and Tragedy », in *Antichthon*, XIV, 1980, pp. 30-44.
- Greenberg = N. A. Greenberg, « The Attitude of Agamemnon », in *The Classical World*, LXXXIII, 1993, pp. 193-205.
- Gregory = Justina Gregory, « Euripides, Hecuba 54 », in *Phoenix*, XLVI, 1992, pp. 266-269.
- Gregory<sup>2</sup> = Justina Gregory (Ed.), *Euripides' Hecuba. Introduction, Text and Commentary*, Atlanta, 1999.
- Hainsworth = S. B. Hainsworth, *Iliad: A Commentary*, III, Cambridge University Press, 1993.
- Heath = M. Heath, « Euripides' Telephus », in *Classical Quarterly*, N. F., XXXVII, 1987, pp. 272-280.
- Heath<sup>2</sup> = M. Heath, « 'Iure principem locum tenet': Euripides' Hecuba », in

- Bulletin of the Institute of Classical Studies of the University of London*, XXXIV, 1987, pp. 40-68, ristampato in Judith Mossman (Ed.), *Euripides*, Oxford, 2003, pp. 218-260.
- Hermann = G. Hermann (Ed.), *Euripidis Hecuba*. Denuo recensuit Godofredus Hermannus, Berolini, 1831.
- Heubeck = A. Heubeck (Ed.), Omero, *Odissea*, III, Milano, 1983.
- Hölscher = U. Hölscher, « The Atrides Story in the *Odyssey* », (trad. ingl.), in *Critical assessments*, a cura di Irene J. F. De Jong, III, London and New York, 1999, pp. 419-430.
- Hourmouziades = N. Hourmouziades, *Production and Imagination in Euripides*, Athens, 1965.
- Irigoin = J. Irigoin, « Le prologue et la parodos d'*Iphigénie à Aulis* », in *Revue des études grecques*, CI, 1989, pp. 240-252.
- Jens = W. Jens (Ed.), *Die Bauformen der griechischen Tragödien*, Munich, 1971.
- Jouan = F. Jouan, *Euripide et les légendes des chants cypriens*, Paris, 1966.
- Jouan<sup>2</sup> = F. Jouan (Ed.), *Euripide, Iphigénie à Aulis*, texte établi et traduit par F. Jouan, Paris, Les Belles Lettres, 1983.
- Jouan-Van Looy = F. Jouan e H. Van Looy (Edd.), *Euripide, Fragments*, texte établi et traduit par François Jouan et Herman Van Looy, tome VIII, (Bellérophon- Protésilas), Paris, 1998-2003.
- King = Katherine C. King, « The Politics of Imitation : Euripides' *Hekabe* and the Homeric Achilles », in *Arethusa*, XVIII, 1985, pp. 47-66.
- Kirk = G. S. Kirk, *Iliad: A Commentary*, I, Cambridge University Press, 1985.
- Kirkwood = G. M. Kirkwood, « Hecuba and Nomos », in *Transaction and Proceedings of the American Philological Association*, LXXVIII, 1947, pp. 61-68.
- Konishi = H. Konishi, « Agamemnon's Reasons for Yielding », in *American Journal of Philology*, CX, 1989, pp. 210-222.
- Kovacs = D. Kovacs, *The Heroic Muse: Studies in the Hippolytus and the Hecuba of Euripides*, Baltimore, 1987.
- Kovacs<sup>2</sup> = D. Kovacs, « Coniectanea Euripidea », in *Greek, Roman and Bizantine*

- Studies*, XXIX, 1988, pp. 115-134.
- Kovacs<sup>3</sup> = D. Kovacs, « Euripidea Altera », in *Mnemosyne*, Suppl., 1996.
- Lebeau = Anne Lebeau, « Le camp des Grecs en Troade dans la Tragédie Grecque », in *Cahiers de la Villa "Kérilos"*, n. 8, Beaulieu-sur-mer (Alpes-Maritimes), Colloque « Le Théâtre Grec Antique : La Tragédie ». Actes, Paris, 1998, pp. 167-178.
- LIMC = *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich-München, 1981.
- Lloyd = M. Lloyd, *The Agōn in Euripides*, Oxford, 1992.
- Lloyd-Jones = H. Lloyd-Jones, « The Guilt of Agamemnon », in *Classical Quarterly*, n.s., XII, 1962, pp. 187-199.
- Loraux = Nicole Loraux, *Les Mères en deuil*, 1990, Paris.
- Luschnig = C. A. E. Luschnig, « Euripides' *Hecuba*: The Time is out of Joint », in *Classical Journal*, LXXI, 1976, pp. 227-234.
- Magini = Donatella Magini, « Parole e *grámmata* nella Tragedia greca: Eschilo e Sofocle », in *Atti dell'Accademia Pontaniana*, N. S., XLVII, 1998, pp. 21-45.
- McGlew = J. F. McGlew, « Royal Power and the Achaean Assembly at *Iliad* 2.84-393 », in *Classical Antiquity*, VIII, 1989, pp. 283-295.
- Mengano = Giancarla Mengano Cavalli, « Il *Telefo* di Euripide », in *Atti dell'Accademia Pontaniana*, N. S., XXXI, 1982, pp. 315-337.
- Mercier = C. E. Mercier, « Miscellanea. *Hecuba* 145 », in *Mnemosyne*, XLVII, 1994, pp. 217-220.
- Méridier = L. Méridier (Ed.), Hippolyte, Andromaque, Hecube. *Text établi et traduit par Louis Méridier*. Paris, 1927.
- Meridor = Ra'anana Meridor, « Hecuba's Revenge », in *American Journal of Philology*, XCIX, 1978, pp. 28-35.
- Meridor<sup>2</sup> = Ra'anana Meridor, « The Function of Polymestor Crime in the *Hecuba* of Euripides », in *Eranos*, LXXXI, 1983, pp. 13-20.
- Michelakis = P. Michelakis, *Achilles in Greek Tragedy*, Cambridge Classical Studies, 2002.

- Michelini = Ann Norris Michelini, *Euripides and the Tragic Tradition*, Madison, 1987.
- Miller = H. W. Miller, « Euripides' *Telephus* and the *Thesmophoriazusae* of Aristophanes », in *Classical Philology*, XLII, 1948, pp. 174-183.
- Monaco = G. Monaco, « L'epistola nel teatro greco », in *Dioniso*, XXXIX, 1965, pp. 334-351.
- Moreau = A. Moreau, « Les sources d'Eschyle dans l'*Agamemnon*: silences, choix, innovation » in *Révue des Études Grecques*, CII, 1990, pp. 30-53.
- Mossman = Judith Mossman, *Wild Justice. A Study of Euripides' Hecuba*. Oxford, 1995, rist. 1999.
- Murray = G. Murray (Ed.), *Euripides fabulae*, I, Oxonii, 1902.
- Nauck = A. Nauck, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*. Recensuit, supplementum adiecit B. Snell, Hildesheim, 1964.
- Nussbaum = Martha C. Nussbaum, *The Fragility of Goodness*, Cambridge, 1986, tr. it. *La fragilità del bene. Fortuna ed etica nella tragedia e nella filosofia greca*, Bologna, 1996.
- Orban = M. Orban, « *Hécube*, drame humain », in *Les Études Classiques*, XXXVIII, 1970, pp. 316-330.
- Paduano = G. Paduano, « Il motivo del re mendicante e lo scandalo del *Telefo* », in *Studi classici ed orientali*, XVI, 1967, pp. 330-342.
- Page = D. L. Page, *Actors' Interpolation in Greek Tragedy*, Oxford, 1934.
- Pertusi = A. Pertusi, « Il significato della trilogia troiana di Euripide », in *Dioniso*, XV, 1952, pp. 251-273.
- Preiser = Claudia Preiser, *Euripides: Telephos, Einleitung, Text, Kommentar*, Olms, Hildesheim, Zürich, New York, 2000.
- Pucci = P. Pucci, « Euripides: The Monument and the Sacrifice », in *Arethusa*, X, 1977, pp. 165-195, ristampato in Judith Mossman (Ed.), *Euripides*, Oxford, 2003, pp. 139-169.
- Reckford = K. J. Reckford, « Concepts of Demoralization in the *Hecuba* », in P. Burian (Ed.), *Direction in Euripidean Criticism. A Collection of*

- Essays*, pp. 112-128, Durham, 1985.
- Rivier = A. Rivier, *Essai sur le tragique d'Euripide*, Lausanne, 1944, (rist. 1975).
- De Romilly = Jacqueline De Romilly, « Les hésitations d'Agamemnon », in Ead., *Tragedies grecques au fil des ans*, Paris, 1995.
- Rosivach = V. J. Rosivach, « The First Stasimon of the Hecuba », in *American Journal of Philology*, XCVI, 1975, pp. 349-362.
- Saïd = Suzanne Saïd, *La faute tragique*, Paris, 1978.
- Schubert = P. Schubert, « L'Hécube d'Euripide et la définition de l'étranger », in *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, LVI, 2000, pp. 87-100.
- Schwartz = E. Schwartz (Ed.), *Scholia in Euripidem*, Berolini, I 1887, II 1891 (rist. 1966).
- Scodel = Ruth Scodel, *The Trojan Trilogy of Euripides*, Göttingen, 1980.
- Séchan = L. Séchan, *Études sur la tragedie grecque dans ses rapports avec la céramique*, Paris, 1926.
- Segal = C. Segal, *Euripides and the Poetics of Sorrow*, Durham and London, 1993: contiene « Law and Universals in Euripides' *Hecuba* », già in T. Viljamaa, S. Jäkel, and K. Nyholm (Edd.), *Sprachaspekte als Experiment*, Türkü, 1989; « The Problem of Gods in Euripides' *Hecuba* » già in *Materiali e Discussioni*, XXII, 1989, pp. 9-21; « Golden Armor and Servile Robes: Heroism and Metamorphosis in Euripides' *Hecuba* », già in *American Journal of Philology*, CXI, pp. 304-317; « Violence and the Other », già in *Transaction and Proceedings of the American Philological Association*, CXX, 1990, pp. 190-131.
- Siegel = H. Siegel, « Agamemnon in Euripides' *Iphigenia at Aulis* », in *Hermes*, CIX, 1981, pp. 257-265.
- Stanton = G. R. Stanton, « Aristocratic Obligation in Euripides' *Hekabe* », in *Mnemosyne*, XLVIII, 1995, pp. 11-33.
- Thalman = W. G. Thalman, « Euripides and Aeschylus: The Case of *Hekabe* », in *Classical Antiquity*, XII, 1993, pp. 126-159.
- Wasserman = F. Wasserman, « Agamemnon in the *Iphigeneia at Aulis*: a man in

an age of crisis », in *Transaction and Proceedings of the American Philological Association*, LXXX, 1949, pp. 174-186.

Webster = T. B. L. Webster, *The Tragedies of Euripides*, London, 1967.

Weil = H. Weil (Ed.), *Hecube. Text grec accompagnée d'une notice*, Paris, 1882.

West = Stephanie West (Ed.), *Omero, Odissea*, I, Milano, 1986.

Withman = C. Withman, *Homer and the Heroic Tradition*, Cambridge (Mass.), 1958.

Zielinski = Th. Zielinski, *Tragodumenon libri tres*, Cracovia, 1925.

Zeitlin = Froma I. Zeitlin, « Euripides' *Hekabe* and the Somatics of Dionysiac Drama », in *Ramus*, XX, 1991, pp. 53-94.